



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geschlecht in Medien“

Wie kommt es zu einer geschlechtlichen Identitätsbildung bei Jugendlichen durch Medien? Eine Analyse anhand der Hauptfiguren der US- amerikanischen Serie „Dawson’s Creek“.

Verfasserin

Sarah Klymkiw

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

„Das eigene Selbstbild und -verständnis sowie Lebensperspektiven werden mit Hilfe des symbolischen und erzählerischen Materials der Medien gebildet. Die vielfältigen Lebensformen, Ideen, Werte und Rollenbilder, die in den Medien thematisiert werden, dienen als Ressource für die eigene Identitätsbildung. Das kann zur Festigung eigener Vorstellungen führen, kann aber auch das eigene Selbstbild in Frage stellen.“¹

¹ Siehe: Dagmar, Hoffmann/Lothar, Mikos/Rainer, Winter: „Einleitung: Medien- Identität- Identifikationen.“ In: Lothar, Mikos (Hg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim, München. Juventa. 2007. S.12.

Danksagung

Zuerst möchte ich mich, ohne Übertreibung, bei den besten Eltern der Welt bedanken: Gabriele und Wolfgang Schiegl, die nie müde wurden und werden mich bei all meinen Entscheidungen ob beruflich oder privat, zu unterstützen und die nie aufgehört haben an mich zu glauben. Die Fähigkeit nie aufzugeben und unendliches Durchhaltevermögen zu zeigen, verdanke ich meiner Mutter. Außerdem haben sie auch noch mein Studium finanziert.

Mein Dank gilt auch meinem Mann, der mich immer unterstützt und ganz besonders in der letzten Phase der Fertigstellung meiner Arbeit umsorgt hat.

Außerdem möchte ich mich bei meinen Freunden Jasmine und Katharina bedanken, die nicht nur zahlreiche Babysitterstunden absolvierten, sondern mich auch unermüdlich in jeglichen Belangen motivieren und zur Seite stehen. Ohne sie wäre ein Fertigstellen dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Auch meiner Freundin Doris möchte ich besonderen Dank für das Korrekturlesen aussprechen.

Zum Schluss möchte ich mich noch bei all Jenen bedanken, die mich in den letzten Jahren unterstützt und motiviert haben.

Es ist schön, alle diese wunderbaren Menschen an meiner Seite zu wissen und ich freue mich, dass ich es bis zu diesem Punkt geschafft habe.

Inhalt

1.	Einleitung.....	1
2.	Geschlecht und Medien.....	3
2.1.	Vom Feminismus zu Geschlecht und Medien	3
2.1.1.	Das soziale Geschlecht	6
2.1.2.	Geschlecht als Produkt der Zwangsheterosexualität	10
2.1.3.	Technologien des Geschlechts - Teresa de Lauretis.....	13
2.2.	Medien und Gender	17
2.2.1.	Warum Medien und Gender oder warum Fernsehen und Gender?.....	17
2.2.2.	Medien und die Entstehung von Kult.....	21
2.2.3.	Medien, Wahrheit und Identität	22
2.2.4.	Wie kommt es zur Identitätsbildung in Medien?	24
2.2.5.	Identitätsarbeit durch Medien bei Jugendlichen	27
2.2.6.	Zuschauerbindung mit Hilfe von Nostalgie	29
3.	Intertextualität, Figuren und Figurenrezeption	31
3.1.	Definitionsversuch: Was sind Figuren und wie werden sie erzeugt?.....	32
3.2.	Figuren erleben und verstehen	33
3.3.	Kategorien der grundlegenden Figurenanalyse	34
3.4.	Kodieren/Dekodieren- gesellschaftlicher Bedeutungsträger Fernsehen.....	37
4.	Dawsons Creek	42
4.1.	Leben in Dawson's Creek.....	42
4.2.	Nostalgische Strategien in Dawson's Creek	45
4.3.	Intertextualität und Verweise als nostalgische Strategie.....	46
4.4.	Narrative Nostalgie in Dawson's Creek	49
5.	Figurenanalyse Joey Potter und die Präsentation von Weiblichkeit.....	52
5.1.	Charakterisierung durch äußerliche Erscheinung	52
5.2.	Identitätssuche mit und durch Joey Potter	55
6.	Dawson Leery und die Präsentation von Männlichkeit.....	63

6.1.	Dawson als moralischer Held	66
6.2.	Identitätsarbeit mit der Figur des Dawson.....	68
7.	Familien und Freundschaften in Dawsons's Creek.....	73
8.	Resümee.....	77
9.	Quellenverzeichnis	79
10.	Abstract	87
	Lebenslauf	88

1. Einleitung

Die natürliche Ordnung der Dinge oder was bedeutet es im Alltag eine „Frau“ zu sein?

Ganz selbstverständlich ist unser Alltag von Zweigeschlechtlichkeit geprägt. Wir stehen in der Früh auf, kleiden uns an, mit Kleidung die für Standardkonfektionsgrößen von Frauen zugeschnitten wurde, die wir in Bekleidungsgeschäften für Frauen gekauft haben. In den Saisonfarben, in denen „Frau“ in diesem Jahr angeblich besonders strahlend und schön aussehen soll. Wir gehen auf die Toilette wie Frauen das machen- im sitzen. Für Männer gilt es gemeinhin in der Gesellschaft eher als „unmännlich“ wenn sie sich beim urinieren hinsetzen. Wir ziehen Schuhe an, die für unsere zarten „Frauenfüße“ gemacht wurden. Was aber wenn wir große Füße haben oder gar ein wenig unförmig? Was wenn wir nicht die passende Konfektionsgröße vorweisen können und die Saisonmode bei einem stämmigen Körper gar nicht mehr so strahlend schön aussieht?

Dann schlüpfen wir trotzdem in die viel zu kleinen zierlichen Schuhe, die links und rechts zwicken und von denen wir Blasen an den Füßen bekommen-und wir lächeln dabei. Wir zwingen uns in die neueste strahlende Saisonmode und versuchen den Bauch einzuziehen-wie es unsere Mütter bereits als Kind von uns gefordert haben: „Zieh den Bauch ein, halt dich gerade, das sieht schlampig aus und ziert sich nicht für ein Mädchen“. So oder so ähnlich ist es wohl nahezu allen „kleinen Mädchen“ ergangen. Aber wieso? Nun die Antwort darauf scheint simpel, unsere Mütter wollten schon damals, dass wir in der Gesellschaft als das erkannt und eingeordnet werden was wir sind-eine FRAU. Ich erinnere mich noch sehr genau, dass ich meine Mutter fragte, warum denn immer alles ordentlich sein sollte und ihre Antwort darauf war: „Weil du ein Mädchen bist, das gehört sich, du musst deine Sachen immer ordentlich halten.“

Vielleicht war es damals als ich begann die „natürliche Ordnung der Dinge“ infrage zu stellen. Wenn ich ehrlich sein soll habe ich bis zum heutigen Tag nie richtig verstanden warum ein Mädchen immer alles ordentlich halten soll und immer schön aussehen muss. Dennoch verinnerlicht *frau* diese „natürliche Ordnung“. Schön früh „verleibt“ sie sich ein, schreibt sich ein in unsere Körper, in unsere Haltung, Mimik, Gestik, in unsere Sprache. Wir wollen dazugehören unseren „Platz“ in der Gesellschaft einnehmen, anerkannt werden. Oft scheint es so, als ob wir nur in dem wir klassischen Rollenzuschreibungen folgen und sie repräsentieren als Menschen anerkannt werden, „normal“ zu sein scheinen. Wenn nicht sind wir „anders“ unnormal. Aber wer hat die scheinbar „natürliche Ordnung der Dinge“ erfunden

und was heißt es in dieser zu leben? Wir alle haben sie erfunden, „mit konstruiert“, „mitstabilisiert“ und tragen täglich dazu bei, dass alles so bleibt wie es ist indem wir: die „richtigen“ Frauenschuhe tragen, die „richtige“ Frauenkleidung tragen, die „richtigen“ Frauenbücher und Zeitschriften lesen, die „richtigen“ Frauenfilme sehen,diese Liste scheint endlos zu sein. Damit wir auch genau wissen was dieses „richtig“ ist gibt es Strukturen die uns dabei helfen. Stereotypen die uns vorgeben was „richtig“ zu sein scheint. Sie sind besonders in Medien stark in ihrer Präsenz und Wirkung. Wie sie hergestellt werden, sich selbst immer wieder reproduzieren und welche Mächte sie stabilisieren, dies aufzuzeigen soll Gegenstand dieser wissenschaftlichen Abschlussarbeit aus dem Bereich Theater Film- und Medienwissenschaft sein. Ich widme mich bei meiner Analyse dem Medium Fernsehen, beziehungsweise dem Medium Fernsehserie. Anhand ausgewählter theoretischer Fernseh- sowie Genderkonzepte versuche ich die stereotypen Darstellungsformen der US amerikanischen Fernsehserie Dawson's Creek (1997-2003 The WB) zu analysieren und dabei herauszufinden ob es auch eine Möglichkeit der Identifikation jenseits einer zweigeschlechtlichen heteronormativ codierten Anschauung gibt. Desweiteren versuche ich die Möglichkeiten einer Identitätskonstruktion durch die Figuren der Serie herauszuarbeiten. Ich beziehe mich dabei besonders auf die beiden Hauptcharaktere „Dawson“ und „Joey“ als Beispiel der Darstellung und Konstruktion von „typisch männlich“ und „typisch weiblich“.

Was ist Dawson's Creek?

Dawson's Creek ist eine US amerikanischen Jugendserie von Kevin Williamson, die insgesamt sechs Staffeln umfasst. Es geht in Dawson's Creek um eine Gruppe von Jugendlichen in einer Kleinstadt, die versuchen, gemeinsam die Probleme des Erwachsen werden zu meistern, mit allem was dazu gehört: Schule, Familie, Pubertät, Sex und auch der Tod, sind zentrale Themen der Serie.

2. Geschlecht und Medien

2.1. Vom Feminismus zu Geschlecht und Medien

Meine Analyse bezieht zwei theoretische Felder mit ein. Zum einen die Frage nach der Genderforschung selbst und zum anderen Theorien der Medienforschung im Zusammenhang der Geschlechterforschung. Zunächst wird der Versuch angestrebt in der Gegenwart dieser Theorien anzukommen, dazu eine historische Übersicht.

Feminismus ist der Überbegriff für ein interdisziplinäres theoretisches Feld, welches durch folgendes geeint wird: „das wissenschaftlich politische Interesse an der Verfasstheit von Geschlechterverhältnissen und die Kritik an allen Formen von Macht und Herrschaft, die Frauen diskriminieren und deklassieren.“² Zwei große Frauenbewegungen (19. und 20. Jahrhundert) sind die Ausgangslage dessen was wir heute unter Feminismus verstehen. War das große Thema der ersten Frauenbewegung noch das Wahlrecht, war das Thema der Zweiten Frauenbewegung die Gleichstellung der Frau. Aus der Zweiten Frauenbewegung entwickelten sich die Gender Studies.

Gender Studies ist die Bezeichnung für das weite Forschungsfeld der Geschlechterforschung. Durch die Weiterentwicklung der Frauenforschung, deren Schwerpunkt bisher rein auf den Frauen und deren Unterdrückung lag, verschob sich nun der Fokus auf die Geschlechterverhältnisse, auf die Unterscheidung von Sex und Gender, sowie Geschlechterrollen und ihre Strukturen in der Gesellschaft. Zu großen Teilen wurden zunächst ausschließlich westliche Gesellschaften analysiert. Später wurden auch „nicht- weiße“ Stimmen im universitären Rahmen berücksichtigt.

„Innerhalb der Sozial- und Kulturwissenschaften beschreibt die Geschlechterforschung ein interdisziplinäres, erkenntnistheoretisches Projekt, mit dem keineswegs ein geschlossenes Denkgebäude bezeichnet wird. Sie umfasst vielmehr eine Vielzahl von theoretischen und empirischen Perspektiven. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Geschlecht und soziale Geschlechterverhältnisse als konstitutive Bestandteile von Gesellschaft verstehen.“³

² Siehe: Regina, Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli, Knapp: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg. Junius. 2000. S.7.

³ Siehe: Margreth, Lünenborg/Tanja, Maier: Gender Media Studies: Eine Einführung. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2013. S.14

Gender Studies versteht sich als interdisziplinäres Arbeitsfeld, das in viele verschiedene Spezialisierungen aufgeteilt ist. Für meine Arbeit, die Darstellung von Geschlecht in einem Medium (der TV-Serie) behandelt, ist der Bereich Gender und Medien von besonderer Bedeutung.

An dieser Stelle ist es nun wichtig zu überlegen, warum die Frage nach Geschlecht in Medien gestellt werden soll.

In der heutigen hochtechnisierten Welt, in der Menschen fast rund um die Uhr von Medien jeglicher Art umgeben sind, ist es unerlässlich die Formen der Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht in und durch Medien zu hinterfragen und zu analysieren.

„Medien und öffentliche Kommunikation haben einen maßgeblichen Anteil daran, welche Bilder von Geschlechtern, vom „Mannsein“ und „Frausein“ vom lesbischen, schwulen, bi- oder transsexuellen Leben in vergeschlechtlichten Körpern existieren. Diese Bilder werden wirkmächtig- in unseren Köpfen und Körpern, in gesellschaftlichen Strukturen und Diskursen.“⁴ Es ist die Aufgabe der Gender Media Studies diese Diskurse und Strukturen zu analysieren und sichtbar zu machen. Gender Media Studies sind demnach eine Anwendung der Prinzipien der Genderforschung- und Theorien zur Analyse verschiedenster Repräsentationsformen in Medien.

Die Auseinandersetzung mit Geschlecht und Medien fand in ihren Anfängen außerhalb der Film- und Medienwissenschaft statt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung von Geschlecht im medialen Kontext im deutschsprachigen Raum nimmt nach Johanna Dorer 1975 erstmals Gestalt an in Form der „Küchenhoff Studie“ zur Darstellung der Frau im Fernsehen. Diese Studie wurde vom deutschen Familienministerium in Auftrag gegeben. Untersuchungsgegenstand früher feministischer Medienforschung war zumeist die „stereotype Darstellung und die Unterrepräsentation von Frauen in Medien.“⁵

Weitere Studien hierzu kamen ebenfalls von WissenschaftlerInnen, welche nicht der Kommunikationswissenschaft angehörten. (Küchenhoff beispielsweise war Jurist)

Erst in den 1980er Jahren befassten sich auch Studien von KommunikationswissenschaftlerInnen mit der Frage des Geschlechts in Medien. „In der österreichischen Forschung markiert die breit angelegte Untersuchung zur Darstellung der

⁴ Siehe: Lünenborg/Maier: 2013. S.13.

⁵ Vgl. dazu: Marie-Luise, Angerer/Johanna, Dorer: Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller. 1994. S.17.

Frau im Fernsehen von Christine Leinfellner (1983) den Wendepunkt.“⁶ Erst in den frühen 1990er Jahren kann sich die feministische Medienwissenschaft als eigene Teildisziplin durchsetzen und es wurde immer mehr zu Geschlecht und Medien geforscht. Es ging vorerst darum durch einen Gleichheitsansatz, die Auswirkungen stereotyper Darstellung in Medien aufzuzeigen, ausgehend davon, dass medial Repräsentation eine Auswirkung auf das geschlechtsspezifische Verhalten des Publikums hat.

„Die Vermittlung stereotyper Geschlechtsidentitäten sowie die sozialisierende Wirkung, die Massenmedien durch ihre Omnipräsenz in einer Gesellschaft ausüben, führen zu einer Verfestigung verinnerlichter Geschlechterstereotypen, [...]“⁷

Diese Geschlechterstereotypen sollten sichtbar gemacht werden und die Funktion von Medien als Institution, die diese bestärkt. Des Weiteren ging es darum, aufzuzeigen wie patriarchale Strukturen in Medienorganisationen und Medieninhalten wirksam werden. Medien wurden nun als Aufrechterhaltung einer traditionellen Ordnung der Geschlechter erkannt und als solche analysiert und kritisiert. Dabei ging es besonders um eine Unterrepräsentation von Frauen und eine stereotype, unrealistische Darstellung.⁸

Waren die Überlegungen zur Unterrepräsentation Ausgangslage, so rückten später andere theoretische Perspektiven in den Fokus. Ansätze aus der Soziologie, Psychoanalyse und der Differenztheorie erweiterten den Blick auf Repräsentation und die damit verbundenen Bedeutungsproduktion von Geschlecht.

An dieser Stelle sei auf die Cultural Studies verwiesen, welche eine weitere theoretische Herangehensweise liefern. Folgt man hier Kathrin Peters (2005) sind die „zentralen Interventionen der Cultural Studies, die Zurückweisung der Annahme, dass sich im *flow*⁹ der Fernsehprogramme Medienbotschaften wie Stempel auf die ZuschauerInnen aufdrückten, und stattdessen den Fokus auf Vergnügen und Aneignung (pleasure and appropriation), sowie das

⁶ Folgt man der Auffassung von Johanna, Dorer: „Entwicklung und Profilbildung feministischer Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Johanna, Dorer/Brigitte, Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.23.

⁷ Siehe: Angerer/Dorer: 1994. S.20.

⁸ Siehe: Angerer/Dorer: 1994. S.9.

⁹ Der Fernsehtheoretiker Raymond Williams versuchte anhand diverser Analysen den Begriff *flow* zu definieren. Er fand heraus, dass es keine klare und eindeutige Definition gibt, sondern dass es sich um einen wandelbaren, offenen und theoriebildenden Begriff handelt. Zusammengefasst kann aber gesagt werden, dass der *flow* nicht nur die Abfolge und den Aufbau eines Fernsehprogrammes beschreibt. Ein wichtiger Parameter ist auch welche Wirkung beziehungsweise Effekte die einzelnen Elemente des gesamten Programmes auf einander haben und welchen Einfluss beispielsweise eine eingeblendete Werbung auf eine Serie oder sogar den ganzen Fernsehabend haben kann.

Konzept der *agency* (Die Möglichkeit, Handlungsfähigkeit trotz oder gerade anhand von Mediendarstellungen zu entwickeln, die in Hinblick auf Geschlecht, soziale und ethnische Herkunft normativ und stereotyp sind) zu lenken.“¹⁰ Das Prinzip des Vergnügens und der Aneignung wird im weiteren Verlauf der Arbeit bei der Analyse eine Rolle spielen. Zunächst jedoch soll der Begriff Geschlecht und die soziale Konstruktion desselben den Weg für die späteren Ausführungen vorbereiten.

Die Kategorie Geschlecht oder die Debatte darüber ist ein weites interdisziplinäres Feld um den Begriff „Geschlecht“ weiter einzuengen soll im folgenden Kapitel eine Definition des Begriffs angestrebt werden.

2.1.1. Das soziale Geschlecht

Historischer Rückblick zur Diskussion um die Kategorie Geschlecht:

„Soziale Konstruktion bezeichnet [...] den Verzicht auf eine essentielle, dem Gesellschaftlichen zugrunde liegende „rein biologische“ Geschlechterkategorie, worauf sich „kulturelle Deutungen“ beziehen ließen. Das heißt, es erübrigt sich, die Geschlechterkategorie in einen „biologischen“ oder „körperlichen“ Teil und einen „sozialen“ oder „kulturellen“ Teil aufzuspalten, die Entwicklung der geschlechtlichen Ausstattung menschlicher Körper wird vielmehr ebenso wie ihre Deutung als sozialer Prozess des Aushandelns und Entscheidens für eine herrschaftskritische Untersuchung zugänglich.“¹¹

Was Waltraud Ernst (2002) im obigen Absatz auf den Punkt bringt, ist das Ergebnis zu Überlegungen einer sozialen Konstruktion von Geschlecht. Die theoretische Ausgangslage dafür kommt bereits 1949 von Simone de Beauvoir, Philosophin. Mit *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* verfasst sie nicht nur einen theoretischen einflussreichen Text der zweiten Frauenbewegung, sondern auch ein neues Bewusstsein über das Subjekt Frau und die Definition von Geschlecht.¹²

¹⁰ Siehe: Kathrin, Peters: Media Studies. In: Christina, von Braun/Inge, Stephan (Hrsg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien. Böhlau. 2005. S.334.

¹¹ Siehe: Waltraud, Ernst: „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.35.

¹² Siehe: Simone, de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 10.Aufl. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch. 2009.

Mit Bezug auf Merleau-Ponty, welcher meinte, der Mensch sei eine historische Idee und keine natürliche Spezies, definiert de Beauvoir den Menschen nicht als gegebenes Wesen, sondern als eines, das sich zu dem macht, was es ist.¹³ Somit kommt eine natürliche Geschlechterdifferenz für sie nicht mehr in Frage und mithilfe geschichtlicher Rückblicke belegt sie, wie die Frau in einer Gesellschaft geformt wird, beziehungsweise diese „Frau“ hervorbringt. Die Frau sei weiter das unterdrückte Subjekt der Gesellschaft, *das Andere* und konstruiert so die eigene, eingeschränkte „weibliche Realität“. ¹⁴ Somit begreift Beauvoir weiter den Körper als „Situation: er ist unser Zugriff auf die Welt und der erste Ansatz zu unseren Entwürfen.“¹⁵

Damit erklärt sie die Voraussetzungen einer natürlichen Geschlechterdifferenz als kulturbedingt und zeigt weiter, dass Geschlecht und die gesellschaftliche Konstruktion davon, über Macht und Sozialisationsprozesse hergestellt werden.

„Daher müssen die biologischen Gegebenheiten im Licht eines ontologischen, ökonomischen, sozialen und psychologischen Zusammenhangs untersucht werden. Die Unterwerfung der Frau unter die Art und die Grenzen ihrer individuellen Fähigkeiten sind außerordentlich wichtige Tatsachen; der Körper der Frau ist eines der wesentlichen Elemente für die Situation, die sie in der Welt einnimmt. Aber andererseits genügt er auch nicht, um sie zu definieren; er hat nur gelebte Realität , sofern er vom Bewußtsein [sic!] durch Handlungen und innerhalb einer Gesellschaft bejaht wird.[...] Es geht darum zu erfahren, wie im Lauf der Geschichte die Natur in ihr aufgenommen worden ist, es geht darum, zu erfahren, was die Menschen aus dem menschlichen Weibchen gemacht hat.“ ¹⁶

Somit kennzeichnet Simone de Beauvoir mit ihren Theorien den Anfang einer Diskussion um eine soziale Konstruktion von Geschlecht.

Die Grundannahme einer natürlichen, biologisch bedingten Zweigeschlechtlichkeit scheint nun nicht mehr gültig und wird nun als soziales Konstrukt und Ergebnis kulturell bedingter Zuschreibungen in den Blick genommen. Im weiteren Verlauf kommt es zur *sex - gender* Teilung, welche die Kategorie Geschlecht als eine sozial und kulturell codierte zeigen soll.

¹³ Vgl. dazu: Beauvoir de: 2009.S.59.

¹⁴ Siehe: Beauvoir de: 2009. S.26.

¹⁵ Siehe: Beauvoir de: 2009. S.59.

¹⁶ Siehe: Beauvoir de: 2009. S.62.

Es geht nun darum, die vermeintliche natürliche, biologische Geschlechterdifferenz zurückzuweisen und zu zeigen, dass „gender keine zwangsläufige Konsequenz von *sex* ist und die biologische Geschlechterdifferenz keine gesellschaftliche Ungleichheit begründet, sondern auf der Wahrnehmung von Unterschieden zwischen Geschlechtern und ihrer Übersetzung in kulturelle Zuschreibungen von ‚Mannsein‘ und ‚Frausein‘, basiert.“¹⁷ Das vorläufige Endergebnis der Sexgenderdebatte weißt Geschlecht eindeutig als Konstruktion aus und im weiteren Verlauf kommt es zur Analyse welche Kriterien diese Konstruktion erst möglich machen oder anders formuliert „wie machen wir Geschlecht“ beziehungsweise wie kommt es zum „doing gender“.

Hier kann die Gesellschaft als sinnvermittelndes Interaktionssystem¹⁸ verstanden werden, welches durch „doing gender“ gesellschaftliche Ordnung herstellt.

Die ursprünglichen Überlegungen zu Gender gingen davon aus, dass Geschlecht etwas ist, das wir „haben“. Mithilfe der Differenztheorie vollzog sich jedoch ein Wandel: Geschlecht wurde nun nicht mehr als „essenzialistisch [sic!] als Wesensmerkmal von Personen begriffen, sondern als durch historisch und kulturell gewachsene, hervorgebrachte Praxis.“¹⁹ „Doing Gender“ ist etwas das wir täglich tun, unser Handelnd durch welches Gendernormen hergestellt werden oder anders formuliert „weist der Begriff darauf hin, dass Geschlecht nicht etwas ist, was Menschen haben, sondern etwas, was sie tun, was sie alltäglich aufführen und darstellen. Damit wird das Prozesshafte des Handelns betont.“²⁰

Wesentlich geprägt wurde die konstruktivistische „Doing Gender“- Diskussion von Candace West und Don H. Zimmerman. Dem 1987 erschienenen Text der Beiden, *Doing gender*, nach ist Geschlecht omnipräsent, „doing gender“ unumgänglich²¹ und impliziert komplexe soziale Wertvorstellungen von Geschlecht:

¹⁷ Siehe: Nina, Degele: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. UTB Basiswissen Soziologie. Paderborn. Fink. 2008. S.67.

¹⁸ Siehe: Degele: 2008. S.78.

¹⁹ Siehe: Lünenborg/Maier: 2013. S.20.

²⁰ Siehe: Lünenborg/Maier: 2013. S.21.

²¹ Vgl. dazu: Candace, West/Don H., Zimmerman: „Doing gender.“ In: Sarah, Fenstermaker/Candace, West (Hg.): *Doing gender, doing difference: Inequality, power, and institutional change*. New York. Routledge. 2002. Erstveröffentlichung. *Gender and Society*. Band 1. 1987. S.3ff.

„Doing gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine „natures“. ²²

Folgt man dem Konzept von West und Zimmerman gibt es 3 Kategorien welche die Grundlage des Prozesshaften von „doing gender“ bilden:

„sex“, „sex category“ und „gender“

Als „sex“ bezeichnen die AutorInnen das Kriterium der Klassifikation, welches uns bei der Geburt zugeordnet wird, beziehungsweise die Geschlechtszuordnung anhand der Genitalien bei der Geburt oder auch eine Zuordnung anhand chromosomaler Merkmale vor der Geburt.

Die „sex category“ stellt die Präsentationsfläche für „sex“ dar:

„Placement in a sex category is achieved through application of the sex criteria, but in everyday life, categorization is established and sustained by the socially required identificatory displays that proclaim one's membership in one or the other category. In this sense, one's sex category presumes one's sex and stands as proxy for it in many situations, but sex and sex category can vary independently; that is, it is possible to claim membership in a sex category even when the sex criteria are lacking.“²³

Demnach werden die Begriffe „sex“ und „sex category“ als unabhängig voneinander und variabel begriffen.

Werden nun die beiden oben genannten Begriffen eher der Passivität zugeordnet so bildet der Begriff „gender“ den aktiven Gegenpart dazu: „*Gender*, in contrast, is the activity of managing situated conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one's sex category.“²⁴

„Gender“ bildet in dieser Theorie also das Grundgerüst in welchem bestimmt wird durch welches Verhalten Menschen zu einem Geschlecht zugeordnet werden und innerhalb dessen Rahmen sich das jeweilige Verhalten anpasst. Anders formuliert: „gender“ bedeutet ständiges Handeln welches es möglich macht Personen in eine „sex category“ einzuordnen. Die

²² Siehe: West/Zimmerman: 2002. S.126.

²³ Siehe: West/Zimmerman: 2002. S.127.

²⁴ Siehe: West/Zimmerman: 2002. S.127.

Wirklichkeitserzeugung erfolgt dadurch über gesellschaftlich- kulturell verankerte Vorstellungen von Geschlecht, die der „sex category“ innewohnen.

Das Konzept des „doing gender“ offenbart, dass die Gesellschaft in ständigem Handeln „gender“ erst hervorbringt und somit Menschen kein „gender“ haben sondern, dass es ein Produkt eines sich ständig reproduzierenden Prozesses ist.

Zusammenfassend kann demnach festgehalten werden, dass Biologie nicht länger Schicksal ist und Geschlecht als Hervorbringung gesellschaftlicher Strukturen „entlarvt“ wird. „Das Ziel feministischer Forschung legt nun nahe die Geschlechterordnung zu denaturalisieren und in ihren Einzelheiten darzustellen um kulturelle Manifestationen zu lösen.“²⁵ Anders formuliert: Geschlecht wird nun von dekonstruktivistischen Überlegungen als „sprachliche und kulturelle Erfindung“²⁶ untersucht.

Aus diesen vorangegangenen Theorien zu Gender entwickelte sich die dekonstruktivistische Gendertheorie, deren wohl bekannteste Vertreterin Judith Butler ist.

2.1.2. Geschlecht als Produkt der Zwangsheterosexualität

Judith Butler, amerikanische Philosophin, Philologin und Feministin nimmt in der dekonstruktiven Argumentation der Sexgenderdebatte eine wichtige Rolle ein. In *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) formuliert sie ihre Überlegungen zum Geschlecht als Produkt der Zwangsheterosexualität:

„Es gibt keinen Grund, die menschlichen Körper in das männliche und das weibliche Geschlecht aufzuteilen; außer diese Aufteilung paßt zu den ökonomischen Bedürfnissen der Heterosexualität und verleiht der Institution der Heterosexualität einen naturalistischen Glanz.[...] vielmehr ist die Kategorie „Geschlecht“ selbst bereits eine kulturell generierte Geschlechterkategorie (*gendered category*), die vollständig politisch besetzt, und obgleich naturalisiert, nicht natürlich ist.“²⁷

In weiterer Folge hebt Butler die *sex - gender* Teilung auf. Sie meint, dass Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.²⁸ Die Materialisierung des Körpers als Geschlechtskörper geschieht durch wiederholte Zuschreibung und performative Handlung,

²⁵ Vgl. dazu: Ernst: 2002. S.37.

²⁶ Siehe: Degele: 2008. S.19.

²⁷ Siehe: Judith, Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Gender Studies. 1.Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1991. S.167f.

²⁸ Vgl. dazu: Butler: 1991. S.26.

als eine Abfolge normativierender („normalgeltender“) Einschärfungen. Die soziale Geschlechtsidentität ist durch die anatomischen Voraussetzungen also nicht natürlich gegeben, sondern immer schon mit einer sozialen Geschlechterrolle „imprägniert“.²⁹

„Performativität ist die Macht des Diskurses, durch ständige Wiederholungen Wirkungen zu produzieren.“³⁰ Performanz bei Judith Butler, ist demnach ein Akt, bei dem Identität (in diesem Fall Geschlechtsidentität) konstruiert wird. Identitätsstatus ist, nach Butler, nichts Natürliches sondern ein Resultat normalisierender Diskurse.

Die Macht des Wortes

Butler bezieht sich bei ihrem Performativitätskonzept vor allem auf die Sprechakttheorie von John L. Austin³¹ und das Konzept der Dekonstruktion bei Jaques Derrida.

„Butlers Theorieprojekt ist zentriert um die Vorstellung, dass Worte von der Macht durchdrungen sind und die Macht haben, Dinge wie den biologischen Körper aus der begrifflichen Substanz heraus zu fertigen. Ein zentraler Aspekt ist daher die Infragestellung des Materiekonzepts und des Körpers als vorgängiger Voraussetzungen der Zeichen und der Sprache, der diskursiven und symbolischen Bedeutungen. Die Frage ist, wie die Materialität des Körpers erzeugt wird und welchen Körpern Gewicht beigemessen wird und warum.“³²

Die Sprache generiert nach Butler Wirklichkeit und „das gesprochene Wort nimmt den Status einer sozialen Tatsache an“.³³ An dieser Stelle ist nun der Begriff der Performanz wieder im Zentrum:

„Performativität kann nicht als einzelner und absichtsvoller Akt verstanden werden. Vielmehr ist sie eine sich ständig wiederholende und zitierende Praxis durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.“³⁴

²⁹ Vgl. dazu: Andreas, Kraß: „Queer Studies – eine Einführung“. In: Andreas, Kraß (Hg.): Queer Denken: gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). 1. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003. S. 20.

³⁰ Siehe: Hannelore, Bublitz: Judith Butler zur Einführung. 2. ergänzte Aufl. Hamburg. Junius. 2005. S.70.

³¹ *How to do things with words* 1962.

³² Siehe: Bublitz: 2005. S.21.

³³ Siehe: Bublitz: 2005. S.23.

³⁴ Siehe: Judith, Butler: Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. 6. Nachdruck. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2009. S.22.

Sprache und Diskurs sind demnach nicht zweitrangig sondern bringen Dinge erst als Wahrheit hervor und geben ihnen die Bedeutung der Wirklichkeit. Weiter ist die „performative Wiederholung von Normen - und damit eben auch der Geschlechternormen - das, was ein Subjekt ermöglicht.“³⁵

Materialisierung des Geschlechterkörpers, Sex ist Gender:

„Butlers zentrales Anliegen, die ‚Materialisierung des Geschlechterkörpers‘, wird in *Körper von Gewicht* (1995) nochmals aufgegriffen und gefestigt. [...] Ihr Interesse richtet sich nun auf die Machtmechanismen, die bestimmen, welche Körper in einer Gesellschaft gewichtig, d. h., von Gewicht sind und wie dies sich materialisiert. Materialität von Körpern wird von Butler hier als „produktive Wirkung von Macht“ gedacht und körperliche Materie als Wirkung der technologisierten Erzeugung ausgelegt. Biologisches erscheint als Einschreibung von Normen einer kulturellen Matrix in einen Organismus.“³⁶

Gleichzeitig aber hat Butler immer noch die Taktiken im Blick, um sich diesen materialisierten, gewichtigen Körpern zu widersetzen. So formuliert Bublitz weiter:

„Der springende Punkt dabei ist, dass die Performativität des Geschlechts sich nicht auf etwas Gegebenes bezieht, sondern in der Wiederholung, in der Zitatförmigkeit immer wieder aktiv hervorgebracht wird. Auch die Matrix, die dem Handeln des Subjekts vorgängig ist, ist nicht in einer starren Form gegeben, sie wird vielmehr selbst durch Zitieren erst - als dem subjektiven Handeln vorgängige - erzeugt und immer wieder reproduziert und verschoben.“³⁷

In dieser wiederholenden Praxis ist laut Butler auch die Widersetzung verortet. Sie ist der Macht immanent und wird nicht von außen der Macht entgegengesetzt.

Folgt man also Butler, dass Geschlechterkörper nicht außerhalb ihrer Zuschreibungen existieren, wird deutlich, dass der Körper Projektionsfläche kultureller Interpretation ist

³⁵ Siehe: Lünenborg/Maier: 2013. S.44.

³⁶ Siehe: Bublitz: 2005. S.68.

³⁷ Siehe: Bublitz: 2005. S.74.

und, dass Geschlecht ein Produkt soziokultureller Deutungen ist. Geschlecht oder der Geschlechtskörper selbst kann demnach nicht ohne seine Zuschreibungen und Einschreibungen existieren. Im weiteren Verlauf soll nun herausgearbeitet werden welche kulturellen Prozesse auf welche Weise geschlechtliche Körper herstellen und Identitäten stiften.

2.1.3. Technologien des Geschlechts - Teresa de Lauretis

Teresa de Lauretis ist eine feministische Filmwissenschaftlerin, die mit ihrem erstmals 1987 erschienen Text *Technologien des Geschlechts* einen wichtigen Beitrag zur Gender und Medienwissenschaft leistet.

Zunächst widmet sie sich dem Begriff *gender*. Durch Analyse des Wortes selbst, seiner Herkunft und der Bezeichnung und sinngebenden Verwendung durch Wörterbuchdefinitionen kommt sie schließlich zu dem Schluss, dass der Begriff eine Repräsentation ist. Im Sinne einer „Repräsentation einer Beziehung, der Dazugehörigkeit zu einer Klasse, einer Gruppe oder einer Kategorie.“³⁸ Demnach repräsentiert die Bezeichnung selbst die Klasse eines Individuums.³⁹ Dies wiederum legt nahe, dass „*gender* seine Konstruktion mitbedingt“⁴⁰ und so gleichzeitig „Produkt und Prozeß seiner Repräsentation ist.“⁴¹

Ausgehend von Foucaults Theorien der Sexualität versucht sie die Bindung sowie die ständige Reproduktion durch das jeweils andere zwischen sozialem Geschlecht und sexueller Differenz aufzubrechen.⁴²

Foucault, Diskurs⁴³ und Sexualität als Disziplinarmacht:

Foucault stellt fest, dass Sexualität ein „geschichtliches Dispositiv“⁴⁴ ist und „keine zugrundeliegende Realität.“⁴⁵ Somit stellt sich Sexualität als jene Projektionsfläche dar, „in

³⁸ Siehe: Teresa, de Lauretis: „Die Technologien des Geschlechts.“ In: Elvira, Scheich (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. 1. Aufl. Hamburg. Hamburger Ed. 1996. S.61.

³⁹ Vgl. dazu: Lauretis: 1996. S.62.

⁴⁰ Siehe: Lauretis: 1996. S.63.

⁴¹ Siehe: Lauretis: 1996. S.63.

⁴² Vgl. dazu: Lauretis: 1996. S.59.

⁴³ Dieser Begriff wurde von dem französischen Philosophen Michel Foucault wesentlich geprägt. Diskurs bezeichnet gesellschaftliche Redeweisen, über die allein uns die Welt erfahrbar und verhandelbar wird und die eine Machtwirkung besitzen, weil sie das Handeln der Menschen bestimmen. Diskurs ist die sprachliche Seite einer diskursiven Praxis, oder mit den Worten Foucaults: „Der Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: Es ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“ (Siehe: Michel, Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter, Seitter. 10. Aufl. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch. 2007. S.11.)

welchem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketteten.“⁴⁶ Sex ist also nicht dem Körper natürlicherweise innewohnend, sondern wird „durch ein heterogenes Ensemble diskursiver und institutioneller Praktiken ‚eingepflanzt‘. Die in der Moderne zunehmende Diskursivierung des Sexes lokalisiert, so Foucault, ein verborgenes Geheimnis im Körperinneren. Als ‚imaginärer Punkt‘ sichert der Sex Selbsterkenntnis und Identität, werden vielfältige Verhaltensweisen, Lüste, Empfindungen zu einer Einheit formiert.“⁴⁷

De Lauretis nimmt die Theorien Foucaults nur als Ausgangspunkt, gibt jedoch zu bedenken, dass er Geschlechterfragen bei seinen Überlegungen einer „Technologie des Sexes“ nicht berücksichtigt. Sie zeigt, dass „Geschlecht sowohl als Repräsentation wie auch als Selbstrepräsentation ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurses, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch Alltagspraxis ist.“⁴⁸

Gender versteht sie demnach nicht als etwas das natürlicherweise hervorgebracht wird sondern „mit Foucault als ‚ein Ensemble von Auswirkungen, die in den Körpern, den Verhaltensweisen, den gesellschaftlichen Beziehungen‘ durch die Entfaltung einer ‚komplexen politischen Technologie‘ hervorgerufen wurden.“⁴⁹

Geschlecht begreift de Lauretis zusammenfassend als Konstruktion und „Gravur der westlichen Kunst und Hochkultur.“⁵⁰

Gender als Ideologie?

Im weiteren Verlauf widmet sich die Wissenschaftlerin der Gegenüberstellung des Begriffs *gender* und des Begriffs Ideologie.

Dabei greift sie ursprünglich auf die Definition der Ideologie von Louis Althusser⁵¹ zurück, welcher meint, dass „jede Ideologie die (sie definierende) Funktion hat, konkrete Individuen

⁴⁴ Siehe: Michel, Foucault: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1986. S.128.

⁴⁵ Siehe: Foucault: 1986. S.128.

⁴⁶ Siehe: Foucault: 1986. S.128.

⁴⁷ Siehe: Andrea Seier: Remedialisierungen. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Univ. Diss. Bochum. 2005. Medienwelten. Band 6. Berlin. Lit. 2007. S.24.

⁴⁸ Siehe: Lauretis: 1996. S.59.

⁴⁹ Siehe: Lauretis: 1996. S.59.

⁵⁰ Siehe: Lauretis: 1996. S.60.

zu Subjekten zu ‚konstituieren‘. „⁵² De Lauretis ersetzt nun den Begriff Ideologie durch Geschlecht und gelangt zu der Definition, dass „das (soziale) Geschlecht die (es definierende) Funktion hat, konkrete Individuen zu Männern und Frauen zu konstituieren.“⁵³

Mithilfe weiterer marxistischer Theorien und Überlegungen zu Subjekt und Ideologie kommt de Lauretis zu der Überlegung, dass eine „Komplizenschaft mit der Geschlechterideologie und den Spaltungen und Widersprüchen die daraus hervorgehen, eingegangen werden muss. Die Zweideutigkeit von *gender* muss beibehalten werden, damit der Feminismus weiterhin eine radikale Theorie und Praxis soziokultureller Veränderungen entwickeln kann.“⁵⁴

Im Bezug auf das Geschlecht ist es für de Lauretis im weiteren Verlauf ihrer Theorie wichtig festzuhalten, dass Geschlecht einen Verweis auf Ideologie darstellt. „Gender ist eine Repräsentation im Sinne der Beziehung der Dazugehörigkeit zu einer Klasse, Gruppe oder Kategorie.“⁵⁵

„Die kulturellen Konzeptionen des Männlichen und des Weiblichen als zweier komplementärer, sich gegenseitig ausschließender Kategorien, denen alle Menschen zugeordnet werden, konstituieren innerhalb jeder Kultur ein gender-System, ein symbolisches System oder System von Bedeutungen, das das biologische Geschlecht zu den kulturellen Inhalten entsprechend den sozialen Werten und Hierarchien in Beziehung setzt.“⁵⁶

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass „die heterogenen kulturellen Prozesse, die das Geschlecht hervorbringen, hier - wie das Geschlecht selbst - als Kulturtechnik verstanden werden.“⁵⁷

Dies ist es auch was bei de Lauretis mit Technologie gemeint ist, der Begriff wird also nicht in engerem Sinn seiner eigentlichen Bedeutung aufgefasst, sondern eher als die Prozesse die Geschlecht erst hervorbringen und ihnen Bedeutung verleihen.

Ursprünglich bezieht sich die Wissenschaftlerin bei ihren Überlegungen auf den Technologie Begriff bei Foucault. Diese Bezeichnung findet bei Foucault mehrere Anwendungen.

⁵¹ Louis, Althusser war einer der einflussreichsten französischen Philosophen des 20. Jahrhunderts, der sich mit marxistischen Theorien auseinander setzte. Er war unter anderem der Lehrer von Michel Foucault, Jaques Derrida und Jaques Rancière.

⁵² Louis, Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg (u.a.). VSA. 1977. S.140.

⁵³ Siehe: Lauretis: 1996. S.64.

⁵⁴ Vgl. dazu: Lauretis: 1996. S.69f.

⁵⁵ Siehe: Lauretis: 1996. S.61f.

⁵⁶ Siehe: Lauretis: 1996. S.62.

⁵⁷ Siehe: Seier: 2007. S.25.

Im Zuge der Foucaultschen „Machtanalytik dient er dazu, die Verbindung von Macht und Wissen zu beschreiben.“⁵⁸

Analysiert wird dabei die Frage der Funktion und Wirksamkeit von Macht. Ausgehend von dieser Bedeutung von Technologie, denkt de Lauretis nun eine Technologie der Repräsentation in welcher der filmische Apparat die Schablone darstellt:

„[...] *gender* im Sinne von Michel Foucaults Sexualitätstheorie als ‚Technologie des Sexes‘ zu verstehen und damit nahezulegen, daß das Geschlecht, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation, ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch von Alltagspraxis ist.“⁵⁹

Mithilfe verschiedener Technologien wird demnach „doing gender“ betrieben und über ständige Repräsentation und Selbstrepräsentation immer wieder hergestellt und konstruiert:

„Die Konstruktion des Geschlechts wird heute durch die verschiedenen Technologien des Geschlechts (zum Beispiel das Kino) und institutionellen Diskurse (zum Beispiel Theorien) fortgesetzt, die die Macht besitzen, das Feld sozialer Bedeutung zu kontrollieren und so Geschlechterrepräsentation zu produzieren, zu fördern und ‚einzupflanzen‘.“⁶⁰

Nach de Lauretis ist das Kino - der filmische Apparat also eine „Technologie des Geschlechts“:

„Die Theorie des filmischen Apparates beschäftigt sich [...] mit der Beantwortung [...] der Frage, [...] wie die Repräsentation des Geschlechts durch die gegebene Technologie konstruiert und auch, wie sie von jedem einzelnen Individuum, an das sich die Technologie richtet, subjektiv aufgenommen wird.“⁶¹

Ein weiterer entscheidender Faktor für diese Konstruktion der „Technologie des Geschlechts“ ist der Zuschauer:

„[...] des Zuschauers [...], den die feministische Filmtheorie als eine geschlechtliche Kategorie ausgewiesen hat; das heißt, wie der einzelne Zuschauer durch den Film angesprochen wird, in der seine/ihre Identifikation in jedem einzelnen Film

⁵⁸ Siehe: Seier: 2007. S.25.

⁵⁹ Siehe: Lauretis: 1996. S.59.

⁶⁰ Siehe: Lauretis: 1996. S.79.

⁶¹ Siehe: Lauretis: 1996. S.73.

aufgerufen und strukturiert wird, ist eng und absichtlich, wenn auch nicht immer ausdrücklich, mit dem Geschlecht des/der Zuschauerin verknüpft.“⁶²

So zeigt die Wissenschaftlerin schließlich auf, dass eine Repräsentation von Geschlecht verinnerlicht wird und so auch immer eine Selbstrepräsentation darstellt. Anders formuliert: was wir auf dem Bildschirm sehen, nehmen wir auf, verinnerlichen es und reproduzieren, mit allen Einschreibungen und Vergeschlechtlichungen die dem, was wir sehen inne wohnen.

„Die Konstruktion von Geschlecht - womit de Lauretis hier ‚gender‘ als Teil eines ‚sex-gende-Systems‘ meint, [...] vollzieht sich also in einem wechselseitigem Prozess, in welchem einerseits die soziale Repräsentation des Geschlechts sich auf dessen subjektive Konstruktion auswirkt und andererseits die Selbstrepräsentation des Geschlechts auf dessen soziale Konstruktion.“⁶³

An dieser Stelle kann also die Erkenntnis von Teresa de Lauretis festgehalten werden, das „Geschlecht Produkt und Prozeß[sic!] von Repräsentation und Selbstrepräsentation ist.“⁶⁴

2.2. Medien und Gender

2.2.1. Warum Medien und Gender oder warum Fernsehen und Gender?

„Der *Begriff des Mediums* [...] schließt die technisch bedingte Vermittlungsform ein, die sich von anderen durch bestimmte Charakteristika in der gesellschaftlichen Konstitution, den Produktionsweisen, Vermittlungswegen und Wahrnehmungsdispositionen der Zuschauer, sowie in den sinnlichen Ansprechweisen des Zuschauers unterscheidet. Medium ist also nicht nur der technische Signalkanal, sondern auch die konkrete historische Ausgestaltung eines kommunikativen ‚Apparates‘ im weitesten Sinne.“⁶⁵

Das Medium Fernsehen sowie Fernsehserien, waren und sind Untersuchungsgegenstand der verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen. Fachbücher und Fernsehführer gibt es zahlreich. Ziel dieser Arbeit soll es nun nicht sein, über die Film- und Fernsehgeschichte ausführlich zu berichten. Das würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Es soll im Folgenden jedoch der Versuch angestrebt werden in der fernsehwissenschaftlichen und vor

⁶² Siehe: Lauretis: 1996. S.72.

⁶³ Siehe: Ernst: 2002. S.39.

⁶⁴ Siehe: Lauretis: 1996. S.68.

⁶⁵ Siehe: Knut, Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Aufl. Stuttgart, Weimar. Metzler. 1996. S.7f.

allem genderwissenschaftlichen Gegenwart von Serien anzukommen, die Gegenstand dieser Untersuchungen ist. Zu diesem Zweck ist es wichtig festzuhalten wie und wann es zum Phänomen Fernsehserie kam.

Wann genau der Beginn des amerikanischen Fernsehens anzusiedeln ist, ist wissenschaftlich schwer einzuordnen, „je nachdem ob technische, rechtlichen, strukturellen oder inhaltlichen Entwicklungen als Ausgangspunkt in Betracht gezogen werden.“⁶⁶

Ebenso verhält es sich mit dem Beginn von Fernsehserien. Robert Blanchet stellt in seiner Arbeit *Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien* (2011) folgende drei mögliche chronologische Einordnungen fest: „Die 1980er Jahre: als mit Produktionen wie *Hill Street Blues* (NBC 1981-1987) [...] eine Reihe von Serien entstand, die sich inhaltlich und formal vom bis dahin üblichen Programmangebot der amerikanischen Broadcast- Sender abhoben und ein anspruchsvolles und medienkompetentes Publikum ansprachen. Zweitens das Ende der 90er Jahre, in denen aufkommende Pay TV Serien wie HBOs *The Sopranos* (1999-2007) eine klare Zäsur markieren, und Drittens Mitte der 90er Jahre, als mit Sendungen wie *Buffy the Vampire Slayer* (The WB, UPN 1997-2003) quer über alle Genres und Zielgruppen hinweg plötzlich ein Schwarm neuer Serien über die Bildschirme flackerte.“⁶⁷

Für eine Definition von Fernsehen beziehungsweise Fernsehserien kann grundsätzlich festgehalten werden, dass diese Medien der Kommunikation sind. „Zunächst ist ein Film zwar Ergebnis eines künstlerischen Produktionsprozesses und in diesem Sinn als Werk zu sehen, doch verfolgen selbst Filmkünstler, die sich als Autoren verstehen, die Absicht, mit einem Publikum in Kommunikation zu treten. Soll die Kommunikation mit dem Publikum gelingen, muss im Prozess des Filmemachens bereits auf mögliche Erwartungen des Publikums sowie auf kognitive und emotionale Fähigkeiten der Zuschauer Bezug genommen werden.“⁶⁸

⁶⁶ Siehe: Annetkatrin, Bock: Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013. S.19.

⁶⁷ Vgl. dazu: Robert, Blanchet: „Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien.“ In: Robert, Blanchet (Hrsg.) u.a.: Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.37.

⁶⁸ Vgl. dazu: Lothar, Mikos: Film- und Fernsehanalyse. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2003. S.19.

Fernsehen braucht demnach immer auch eine Interaktion zwischen Bildschirm und ZuseherInnen. Von dieser Interaktion ausgehend können nun mit Knut Hickethier folgende Merkmale einer Fernsehserie zusammengefasst werden:

- „Die Einbindung in einen Programmmzusammenhang und das Auftreten zu gleichförmigen wiederkehrenden Zeiten, so daß sich die Seriennutzung in das Alltagsgeschehen der Zuschauer integrieren läßt und dort einen festen Platz erobern kann.“⁶⁹
- „Damit verbunden ist das Versprechen des Forterzählens der Geschichte bzw. des Herstellens einer Kontinuität gleicher Geschichten mit denselben Figuren und in denselben Handlungsräumen, ein Versprechen damit auch, teilhaben zu dürfen an diesen anderen Erlebniswelten, in denen sich die Figuren mit ihren Abenteuern bewegen. [...]“⁷⁰
- „Die Narration erzeugt einen Erwartungsdruck auf eine Lösung, ein Ende der Geschichte hin, in dem sich alle Erzählfäden aufgehoben finden, das aber gerade bei langlaufenden Serien immer wieder hinausgeschoben bzw. nur in Teilen angeboten und zugleich mit neuen, weiterführenden Ausgangssituationen für neue Geschichten kombiniert wird.“⁷¹

Fernsehserien nehmen einen Platz in der Strukturierung von Wahrnehmung durch Medien ein. Diese Tatsache wird durch die Theorie des Dispositivs belegt. Der Begriff „Dispositiv“ wurde ursprünglich von Foucault geprägt und bedeutet eine

„heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.“⁷²

⁶⁹ Siehe: Knut, Hickethier: „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms.“ In: Günther, Giesenfeld (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim, Zürich, New York. Olms-Weidmann. 1994. S.58.

⁷⁰ Siehe: Hickethier: 1994. S.58.

⁷¹ Siehe: Hickethier: 1994. S.58.

⁷² Siehe: Michel, Foucault: Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. 3. 1976-1979. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003. S.392.

Vorerst galt der Begriff des Dispositivs für ganz andere Bereiche nämlich für „das Verhältnis von Macht und Sexualität, Macht und Wahnsinn, Macht und Wissen.“⁷³ Durch die französische Kinotheorie hielt er dann vorerst Einzug in ebendiese und wurde später schließlich auch auf das Fernsehen übertragen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Dispositiv des Fernsehens Wahrnehmungen Struktur verleiht und die Grundhaltung eines Menschen beeinflusst und prägt auch dort wo scheinbar kein Zusammenhang mit Medien besteht. Charakteristisch für eine „fernsehspezifische Serialität ist demnach, dass diese unterschiedliche Ebenen der Fernsehbetrachtung miteinander verbindet: Serialität bildet nicht nur das Strukturprinzip des Programms, sondern auch die ‚ästhetische Grundkategorie‘ des Fernsehens und dessen privilegiertes Erzählprinzip, prägt darüber hinaus Produktionsabläufe sowie Rezeption und Fernsehnutzung-ein Zusammenspiel, welches über den aus der Filmtheorie entlehnten begriff von ‚Dispositiv‘ schließlich selbst eine Konzeptualisierung erfährt.“⁷⁴

Vereinen wir nun die bisherigen Erkenntnisse über Gender und Fernsehserien, kann mit Dana Frei (2011) folgendes festgehalten werden:

„Ähnlich wie Butlers Konzept der performativen Geschlechtskonstruktion lässt sich auch Serialität über das medial Prinzip der Fortsetzung und regelmäßigen Wiederholung beschreiben. Insbesondere serielles Erzählen basiert auf einer fortlaufenden Austarierung von Schema und Variation. Wertkonstruktionen, die in serieller Form und in weit verbreiteten Medienprodukten repetiert und damit immer wieder neu hergestellt werden, können entsprechend performativ wirken und die Denkweisen und Wertesysteme einerseits abbilden, andererseits auch hervorbringen.“⁷⁵

Hier wird nun deutlich wie groß der Zusammenhang von Medien, und ganz besonders Fernsehserien, als Abbild einer heteronormativen Gesellschaft, ist.

Fernsehen beziehungsweise Fernsehserien bilden heteronormativ codierte Wertesysteme nicht nur ab, sie reproduzieren sie auch, sie bringen sie erst hervor, da sie mit den Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit schon immer imprägniert sind und so durch die universelle

⁷³ Siehe: Hackett: 1996. S.18.

⁷⁴ Siehe: Kristina, Köhler: „You people are not watching enough television!“ Nach-Denken über Serien und serielle Formen. In: Robert, Blanchet (Hrsg.) u.a.: Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.23.

⁷⁵ Siehe: Dana, Frei: „Verhandlungen um Queerness. QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren.“ In: Robert, Blanchet (Hrsg.) u.a.: Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.302f.

Wahrheit die Medien zugeschrieben wird, immer wieder für eine Aufrechterhaltung der hegemonialen gesellschaftlichen Verhältnisse sorgen.

Aus diesem Grund ist es wichtig, diese Konstruktion aufzuzeigen und zu analysieren, vor allem in Hinblick auf die Art und Weise der Zuschauerbindung und die Darstellung und Inszenierung von HauptprotagonistInnen in Medien.

2.2.2. Medien und die Entstehung von Kult

Kult ist heute ein fundamentaler Bestandteil des Populären in postmodernen Gesellschaften, das in der Art und Weise des Gebrauchs, sowie der Aneignung von kommerziellen Produkten der universellen Kulturindustrie entsteht.⁷⁶

Kulte stellen heute keine Randerscheinungen dar, welche durch Zufall entstehen. Vielmehr formieren sie sich unter anderem im Bezug auf das Medium Fernsehen zum Beispiel in Form von Intertextualität oder auch durch Übertretung von Genregrenzen.

Was jedoch zum Kult wird und was nicht, wird stets von den ZuseherInnen und dem „kulturellen und sozialen Kontexten, in denen sie leben“⁷⁷ bestimmt. Die Wechselbeziehung zwischen Text und ZuseherInnen, die immer auch sozial und kulturell codiert ist, ist dabei von maßgeblicher Bedeutung und generiert somit den prozesshaften Charakter von Kult beziehungsweise von dem was von Individuen als populär eingestuft wird.

„Kulte als Manifestationen des Populären entstehen, wenn soziale Formationen sich um einen medialen Text (Film, Fernsehserie, Star etc.) gruppieren, sich auf diesen spezialisieren, ihn in ritualisierten Praktiken wiederholt aneignen und zu einem wichtigen Bestandteil ihres Lebens machen.“⁷⁸

So werden Kultfilme oder auch Kultserien oft auch zum Schauplatz gesellschaftlicher Kontroversen und es kann an dieser Stelle gesagt werden, dass klassische Kultobjekte in erster Linie von ZuseherInnen kreiert wurden und werden.

Folgt man hier Rainer Winter (2013) so „müssen bei der Analyse der heutigen Medienkultur die Produktions- und Marketingstrategien der Kulturindustrie verstärkt in Betracht gezogen

⁷⁶ Vgl. dazu: Rainer, Winter: „Fernsehserien als Kult“. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie. In: Susanne, Eichner/Lothar, Mikos/Rainer, Winter (Hrsg): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Film, Fernsehen, Medienkultur. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“. Wiesbaden. Springer VS. 2013. S.69.

⁷⁷ Siehe: Winter: 2013. S.69.

⁷⁸ Siehe: Winter: 2013. S.69.

werden, die von vornherein versucht, Filme oder Fernsehserien als Kultereignisse zu vermarkten.“⁷⁹ Das geschieht über verschiedenste Franchise Produkte. Aber auch andere Medien können dafür genutzt werden, zum Beispiel Bücher zur Lieblingsfernsehserien, DVD Boxen; manchmal auch besonders gestaltete DVD Editionen und vieles mehr. Es kann hier also ein intermediales Vorgehen festgestellt werden.

Zu Marketingstrategien gehören jedoch nicht nur verschiedenste Fan-Artikel, auch eine genaue Analyse von Rezeptionsmotiven- und Angewohnheiten sind Teil solcher Strategien, sowie der Produktionskontext selbst. Der genaue Programmplatz einer Fernsehserie wird meist nicht dem Zufall überlassen.

An dieser Stelle kann also im Zusammenhang von Kultgenerierung durch die ZuseherInnen festgehalten werden, dass diese nicht als passiv eingestuft werden, sondern vielmehr durch gezieltes Marketing, selbst Teil des Generierungsprozesses des Mediums Fernsehen werden und sind.

Wie sich diese Marketingstrategien in der Fernsehserie Dawson's Creek äußern wird in einer späteren Analyse dieser Arbeit noch ausgeführt.

2.2.3. Medien, Wahrheit und Identität

Zur Schaffung von Wahrheit und Identität durch Medien im Zusammenhang einer Geschlechteridentität hat die Medienwissenschaftlerin Tanja Maier in *Gender und Fernsehen* (2007) folgendes festgestellt.

„Aktuelle Medientheorien verstehen mediale Repräsentationen als Mittler gesellschaftlich gültiger Ideologien und kultureller Bedeutungen, die vorsehen was als Wirklichkeit gilt und das Material liefern, mittels dessen Identitäten hergestellt werden.“⁸⁰

Über den Terminus Medialität kommt sie zu dem Schluss, dass „die Medialität (des Fernsehens) nachhaltig das formt, was wir als ‚Wirklichkeit‘ (etwa des Geschlechts) wahrnehmen.“⁸¹ Somit wird deutlich das Medien als Urheber „televisueller Repräsentation“⁸²

⁷⁹ Siehe: Winter: 2013. S.76.

⁸⁰ Siehe: Tanja, Maier: Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft. Studien zur visuellen Kultur. Vol. 3. Bielefeld. Transcript. 2007. S.35.

⁸¹ Siehe: Maier: 2007. S.36.

⁸² Siehe: Maier: 2007. S.35.

, von großem Belangen für die „Strukturierung der symbolischen Ordnung“⁸³ und in weiterer Folge der Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit, zukommt. Hier wird der Machtfaktor von Medien deutlich.

Es ist kaum mehr möglich den Medien und der Geschlechtskonstruktion die sie präsentieren zu entgehen. Menschen sind täglich mit den verschiedenen Formen von Medien konfrontiert. Sie sind Bestandteil des Alltags geworden und durchdringen alle gesellschaftlichen Schichten und so wird eine einheitliche Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit verbreitet und immer wieder reproduziert. „Eine zentrale Rolle kommt ihnen dadurch zu, dass sie hegemoniale Strukturen aufrechterhalten, dominante Diskurse stabilisieren und so gesellschaftliches Wissen popularisieren.“⁸⁴ Wenn dieses gesellschaftliche Wissen demnach durch Medien verbreitet wird, wird diesem Wissen auch Wahrheit zugeschrieben, wie oben mithilfe von Tanja Maier belegt wurde. Nämlich die vermeintliche Wahrheit der Zweigeschlechtlichkeit und stereotyper Vorstellungen davon was ein Mann und eine Frau ist und wie sich die beiden Geschlechter in der Gesellschaft zu verhalten haben. Den Eindruck entsteht, dass Medien ein Abbild realer Geschlechterverhältnisse bilden, dies entspricht aber nur scheinbar der Realität.

„Medien liefern also auch nicht ein Spiegelbild von gesellschaftlichen vorfindbaren ‚realen‘ Geschlechterrepräsentationen, sondern sie müssen als bedeutender Co-Produzent im Prozess der Geschlechterkonstruktion gesehen werden. Sie sind als Institutionen der populären Wissen- und Wahrheitsproduktion von Geschlecht immer zusammen mit Geschlechterdiskursen und sozialen Praktiken, die in einer Gesellschaft fortwährend konstituiert werden und sich gegenseitig beeinflussen, zu sehen.“⁸⁵

Folgt man der Auffassung von Dorer gibt es nicht nur eine „Verflechtung von Medien mit gesellschaftlichen Institutionen, Diskursen und sozialen Praxen“⁸⁶ sondern dann beeinflussen und konstruieren diese Verflechtungen Geschlechterdiskurse erst.

Durch diese Konstruktion wird über mediale Wahrheiten somit auch Identität gestiftet. Die Repräsentation von Geschlecht, von Männlichkeit und Weiblichkeit, in Medien wird zur

⁸³ Siehe: Maier: 2007. S.35.

⁸⁴ Siehe: Johanna, Dorer: „Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Johanna, Dorer/Brigitte, Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.54.

⁸⁵ Siehe: Dorer: 2002. S.55.

⁸⁶ Siehe: Dorer: 2002. S.55.

universellen Wahrheit zur Identifikation, zur eigenen Identität. Diese Identität soll als einheitlich erlebt werden und so geht es darum:

„Wie sich nun Menschen konkret in der Rezeptionssituation verhalten, das heißt, sich selbst positionieren, wird durch die mediale Konstruktion und Vermittlung von Geschlechterbildern maßgeblich beeinflusst, aber nicht in dem Sinne, dass patriarchale Geschlechterbilder einfach übernommen werden, sondern dass sie einerseits als Bausteine der eigenen Identitätskonstruktion fungieren und andererseits als ‚Kitt‘, der die unterschiedlichen Subjektpositionen ‚sinnvoll‘ miteinander verbindet, [...]“⁸⁷

Demnach gilt es nicht zu untersuchen wie Medien gesellschaftlich dargestellte Zweigeschlechtlichkeit abbilden, sondern wie durch Medien ein einheitliches gesellschaftliches Verständnis dafür entsteht was Männlichkeit und Weiblichkeit ist und wie dieses Verständnis immer wieder produziert und reproduziert wird um hegemoniale Machtstrukturen aufrecht zu erhalten. „Das heißt, es geht um den Konstruktionsmodus, um die sozialen Praxen und Strategien der Wissens- und Machtproduktion.“⁸⁸

2.2.4. Wie kommt es zur Identitätsbildung in Medien?

Die grundlegende Frage nach Identität ist eine der großen der Geschlechterforschung. Ausgehend von Identität als „grundlegender Bezugspunkt politischer Aktivität“⁸⁹ bis hin zur Diskussion von Identität als „Medium von Herrschaft und Gewalt.“⁹⁰ Besonders in der zweiten großen Frauenbewegung war Identität und die Frage nach ihrer gesellschaftlichen Konstruiertheit zentral. Im Verlauf des folgenden Kapitels soll nun versucht werden den wichtigen Zusammenhang zwischen Medien und Identität herauszuarbeiten beziehungsweise wie und auf welche Weise Medien eine identitätsstiftende Wirkung zukommt. Mithilfe der oben erarbeiteten Thesen rund um eine konstruierte Identität soll nun der Versuch angestrebt werden den Zusammenhang zwischen Medien und heteronormativ - codierter Identität herzustellen.

⁸⁷ Siehe: Dorer: 2002. S.55.

⁸⁸ Siehe: Dorer: 2002. S.56.

⁸⁹ Siehe: Braun/Stephan: 2005. S.47.

⁹⁰ Siehe: Braun/Stephan: 2005. S.47.

Identität wird aus vielen verschiedenen Bestandteilen konstruiert und „heute nicht mehr als in sich geschlossene Einheit gedacht, sondern als fragmentiert, eingebunden in hegemoniale Strukturen, die sich in historischen und sozialen Situationen herausgebildet haben.“⁹¹

Für die Frage nach einer Identitätsbildung in Medien haben Ien Ang und Joke Hermes einen wesentlichen Beitrag geleistet. In ihrem Text *Gender an/in media consumption* entwickelten sie ein Identitätskonzept welches auf der Theorie von Repräsentation und Selbstrepräsentation von Teresa de Lauretis, beruht.

Inhalte des Identitätskonzeptes sind die gesellschaftliche Sicht des Geschlechtes – die Geschlechterdefinition, die Geschlechterpositionierung laut der Medien und die Geschlechteridentifikation.⁹²

Bei der Geschlechterdefinition ist zu erwähnen, dass es aufgrund verschiedener Diskurse zu unterschiedlichen Geschlechterdefinitionen kommen kann. Diese Definitionen können im Widerspruch zu einander stehen und können unterschiedliche Einflüsse und Effekte haben.

Die Geschlechterpositionierung beschreibt die Bedeutung und Repräsentanz des Geschlechtes, welche von den Medien beeinflusst wird. Beispiele dafür sind die liebevolle, fürsorgliche Hausfrau und Mutter, die gutaussehende Karrierefrau, die in einen Kimono gekleidete Chinesin, und so weiter.

Für die Geschlechteridentifikation ist die Wahrnehmung des Zuschauers/in ausschlaggebend, welche auf der Geschlechterpositionierung basiert. „Da die Grundlage der Identifikation die Positionierung ist, ist sie nicht bewusst oder rational. Menschen haben die Neigung sich mit ‚sicheren‘ Subjektpositionen zu identifizieren.“⁹³

„Das von Ang/Hermes erschaffene Modell bietet erstmals ein theoretisches Grundgerüst für die feministische Rezeptionsforschung, in der die Identität nicht als etwas Starres, sondern als Prozess und zahlreiche Möglichkeiten von Positionierungen anzusehen ist.“⁹⁴ Die Neuheit des Konzeptes ist „die geschlechtliche codierte Medienrezeption in Bezugnahme zum geschlechtlich codierten Medientext und zu gesellschaftlichen Geschlechterdiskursen.“⁹⁵

⁹¹ Siehe: Dorer: 2002. S.69.

⁹² Vgl. dazu: Ein, Ang/ Hermes, Joke: „Gender an/in Media Consumption.“ In: Marie-Luise, Angerer/Johanna, Dorer: Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller. 1994. S.114ff.

⁹³ Siehe: Dorer: 2002. S.70.

⁹⁴ Siehe: Dorer: 2002. S.70.

⁹⁵ Siehe: Dorer: 2002. S.70.

Nichts desto trotz bleiben einige Fragen ungeklärt, wie beispielsweise die Vorstellung einer „gender - neutralen Identifikation.“⁹⁶ Eine solche Identifikation würde implizieren, dass das Geschlecht nicht immer Einfluss auf die eigene Erfahrung, die eigene Wahl und die eigenen Gefühle nimmt, sondern auch von anderen Faktoren abhängig ist.

Unter der Annahme, dass ein Geschlecht auf sich wiederholende Praktiken beruht und es „kein ‚Original‘ gibt, dann gibt es auch kein gender - neutrales Original“⁹⁷, somit ist die Möglichkeit eines gender - neutralen Raumes nicht vorstellbar.

Ein weiterer Kritikpunkt ist die „unzureichende Theoretisierung des Begriffes Identifikation im Zusammenhang mit den Begriffen ‚Investment‘ und der Freud’schen Bedeutung von Besetzung. Der Begriff Investment wird auf der Frage wann, wie und warum die Zuschauer/in die dominante, mediale Männlichkeits- und Weiblichkeitsrepräsentation wahrnehmen, aufgebaut und wird im Sinne des Freud’schen Begriffs als ‚Besetzung‘ verstanden. Auf dieser Grundlage soll der Begriff von anderen Begriffen wie Motivation, Bedürfnis und rationaler Wahl“⁹⁸ abgegrenzt werden.

Folgt man nun Dorer so wäre es hinsichtlich der Definition der „Geschlechteridentifikation anhand der Psychoanalyse empfehlenswert auf die Theorie von Lacan Bezugzunehmen. Im Zusammenhang mit dieser Psychoanalyse müsste man der Frage der Selbstpositionierung entlang von Geschlecht, sexuelle Orientierung, Rasse, Nationalität und Klasse nachgehen.“⁹⁹

Trotz aller Kritiken bietet das Modell eine Möglichkeit verschiedene Positionen einzunehmen, die Annahme und Ablehnung jener „Facetten, denen in der Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit Bedeutung zukommt, detaillierter zu definieren. Unklar bleibt jedoch wie die Annahme der Geschlechteridentität funktioniert.“¹⁰⁰

Abschließen kann nun festgehalten werden, dass mediale Geschlechterbilder und andere Geschlechterrepräsentationen Einfluss auf die Identitätsbildung haben. „Medien liefern wichtige Bausteine zur eigenen Identitätskonstruktion und zur eigenen Positionierung innerhalb des Systems der Zweigeschlechtlichkeit.“¹⁰¹

⁹⁶ Siehe: Dorer: 2002. S.70.

⁹⁷ Siehe: Dorer: 2002. S.71.

⁹⁸ Siehe: Dorer: 2002. S.70f.

⁹⁹ Siehe: Dorer: 2002. S.72.

¹⁰⁰ Siehe: Dorer: 2002. S.73.

¹⁰¹ Siehe: Dorer: 2002. S.74.

Folgt man nun der vorangegangenen Abhandlung sei an dieser Stelle zusammengefasst, dass Medien große Bedeutung in der Konstruktion gesellschaftlich gültiger, zweigeschlechtlich codierter Wahrheiten zukommt, eine Bedeutung die selbst wieder zu einer Konstruktion von Identitäten führt. Basierend auf dem grundlegenden Konzept von Teresa de Lauretis, die als eine der Ersten die wichtige Rolle des filmischen Apparates erkannte und die Konstruiertheit der „Technologien des Geschlechts“ entlarvte, wurde nun deutlich, dass Medien eine bedeutende Rolle in der Bildung geschlechtlicher Identitäten spielen. Im Folgenden soll nun der Versuch angestrebt werden, die Mittel dieser Identitätskonstruktionen aufzuzeigen.

2.2.5. Identitätsarbeit durch Medien bei Jugendlichen

Da der Gegenstand der Analyse eine Teenagerserie ist, soll im Folgenden besonderes Augenmerk auf Identitätsbildung und Aneignung heteronormativer Vorstellungen bei Heranwachsenden durch Medien gelegt werden.

Medien sind besonders für Jugendliche immer mehr zu Orten der sozialen Identifikation geworden. Waren es in der frühen Kindheit noch die Ideale der Eltern und eine Rollenidentifikationen über diese, so werden spätestens im Teenageralter Personen gleichen Alters, für die Bildung einer Identität herangezogen. „Während Kinder hier noch mehr auf das Gespräch mit Eltern und Großeltern vertrauen, setzen sich Jugendliche aufgrund der Ablösung vom Elternhaus stärker mit den gleichaltrigen auseinander. Diese Gemeinschaft basiert unter anderem auf gemeinsamen ästhetischen Erlebnissen im Umfeld der audiovisuellen Medien.“¹⁰² Filme und Fernsehserien schaffen somit allgemeingültige Einstellungen über Verhalten und Gestaltung des Alltags. Sie bilden demnach die Grundlage dessen was als „normal“ und angemessen erscheint, eine „Vermischung von medialer und sozialer Kommunikation“¹⁰³, und führen so schließlich auch zu einer Identitätsbildung, die wiederum den Regeln der zweigeschlechtlichen Medienwelt unterliegt.

Besonders großer Stellenwert kommt in diesem Zusammenhang dem Thema Sexualität zu. Von vielen Erwachsenen oft als eher verpönte Thema gehandelt, wird die Auseinandersetzung, vor allem mit der eigenen Sexualität, oft unter Freunden und Freundinnen abgehandelt. Sexualitätsdarstellungen, unter anderem in Medien, regen somit zum Austausch mit gleichaltrigen an. Es geht dabei um eine Orientierung; Selbstbewusstsein und einen „Verhaltenscodex“ im allgemeinen Geschlechterverhalten zu erwerben. Das

¹⁰² Siehe: Lothar, Mikos (Hg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim, München. Juventa, 2007. S.9.

¹⁰³ Siehe: Mikos: 2007. S.10.

Fernsehen bietet dabei einen Ausgangspunkt, welcher „geschlechterspezifisches Rollenhandeln“¹⁰⁴, vorführt.

„Das eigene Selbstbild und -verständnis sowie Lebensperspektiven werden mit Hilfe des symbolischen und erzählerischen Materials der Medien gebildet. Die vielfältigen Lebensformen, Ideen, Werte und Rollenbilder, die in den Medien thematisiert werden, dienen als Ressource für die eigene Identitätsbildung. Das kann zur Festigung eigener Vorstellungen führen, kann aber auch das eigene Selbstbild in Frage stellen.“¹⁰⁵

Hauptakteure in Medien werden so zu heldenverehrenden Rollenvorbildern. Die Werte die unsere Vorbilder dann transportieren werden so auch gleich mit übernommen und zur sozialen Identität.

„Soziale Identitäten drücken die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, zu einem Kollektiv oder einer Ethnie aus, konstituieren einen Raum aus Gemeinsamen, gleichzeitig dienen sie aber der sozialen Abgrenzung von anderen Identitäten.“¹⁰⁶

Stuart Hall hat in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit des „postmodernen Subjekts“ im Zusammenhang mit der Globalisierung herausgearbeitet: „Sie hat eine pluralisierende Wirkung auf Identitäten, schafft eine Vielzahl von Möglichkeiten und neuen Positionen der Identifikation und gestaltet Identitäten positionaler, politischer, pluraler und vielfältiger sowie weniger fixiert, einheitlich und transhistorisch.“¹⁰⁷

Folgt man demnach Stuart Hall so kann gesagt werden, dass es keine allumfassenden oder dauerhaften Identitäten gibt sondern, die Suche nach Identität bedeutet, „sich auf einen permanenten und erst durch den individuellen Tod zu Ende kommenden Prozess der Identifizierung einzulassen. Hierbei kommt medialen Repräsentationen von Subjektivität eine wichtige Bedeutung zu, denn sie können zum Wechsel von Identifikation und zur Transformation von Identitäten beitragen.“¹⁰⁸

¹⁰⁴ Siehe: Mikos: 2007. S.11.

¹⁰⁵ Siehe: Dagmar, Hoffmann/Lothar, Mikos/Rainer, Winter: „Einleitung: Medien- Identität- Identifikationen.“ In: Lothar, Mikos (Hg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim, München. Juventa. 2007. S.12.

¹⁰⁶ Siehe: Hoffmann/Mikos/Winter: 2007. S.13.

¹⁰⁷ Siehe: Stuart, Hall: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Karl H., Höring/Rainer, Winter (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. 3. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1999. S.434.

¹⁰⁸ Siehe: Hoffmann/Mikos/Winter: 2007. S.13.

Zusammenfassen kann also behauptet werden, dass Medien eine wesentliche Rolle, vor allem bei Jugendlichen, zur Identitätsfindung und somit auch zur Verbreitung und Verständigung über die in der Gesellschaft normierten Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit, zukommt.

2.2.6. Zuschauerbindung mit Hilfe von Nostalgie

Nostalgie - ein Sehnen, ein Begehren, nach Vergangenen, nach zu Hause oder schlicht nach Geborgenheit. Wie gelingt es dieses Gefühl zu materialisieren. Nostalgie ist stark mit Vergangenen verknüpft, in welchem das Leben stets als ein besseres betrachtet wird als in der Gegenwart. Wie kommt es zur Nostalgie und was ist ihre eigentliche Bedeutung?

Nostalgie kann durch Sozialisation erworben sein, dass heißt die Huldigung für bestimmte Zeiten kann früh Element der eigenen Identität werden.

„Unabhängig davon zu welchem Zeitpunkt die Vorliebe für eine bestimmte Epoche entsteht, kann in der Regel davon ausgegangen werden, dass eine starke positive Einstellung gegenüber der Vergangenheit für das individuelle und soziale Selbstkonzept des betroffenen Individuums von Bedeutung ist.“¹⁰⁹

Begehrtes wird oft mit der historischen Vergangenheit verbunden und idealisiert. Es handelt sich dabei um „idealisierte Werte oder Qualitäten, welche Teil des (realen oder idealen) Selbstkonzepts der Individuen sind und teilweise von diesen in der Gegenwart vermisst werden.“¹¹⁰

Verherrlichung und Hochachtung entschwundener Epochen ist somit eine Methode für das Subjekt „Teile seiner realen oder gewünschten Identität auszudrücken und selbstkongruent zu leben.“¹¹¹

Des Weiteren kann historische Nostalgie auch auf das Verlangen nach „Ausdruck der sozialen Identität (bzw. nationalen oder kulturellen Identität) zurückgehen.“¹¹²

Für die eigene persönliche Identität können kulturelle Herkunft, Gepflogenheiten und Anschauungsweisen fundamental sein.

¹⁰⁹ Siehe: Tina, Kießling: Nostalgie und Retro- Trends als Marketingchance. Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten. Markenkommunikation und Beziehungsmarketing. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013. S.61.

¹¹⁰ Siehe: Kießling: 2013. S.61.

¹¹¹ Siehe: Kießling: 2013. S.61.

¹¹² Siehe: Kießling: 2013. S.61.

Wenn Individuen demnach mit nostalgischen Gefühlen an etwas Bestimmtes zurückdenken, einen vermeintlichen Ort vergangener Gefühle, so ist es die Vergangenheit selbst nach der sie sich sehnen.

Folgt man Clare Beschall (2004) so finden wir in Dawsons Creek folgende vier Formen nostalgischer Strategien: Narrative Nostalgie, Traditionelle Werte, Ästhetische Effekte, Referenzialität.¹¹³

Wie genau eine Zuschauerbindung mit Hilfe nostalgischer Konzepte erreicht werden soll, wird im Analysekapitel untersucht werden.

¹¹³ Vgl. dazu: Clare, Birchall: „Feels Like Home.“ Dawson’s Creek, Nostalgia and the Young Adult Viewer. http://www.academia.edu/259231/Feels_Like_Home_Dawsons_Creek_Nostalgia_and_the_Young_Adult_Viewer. (Zugriff 14.05.2014). In: Glyn Davis (Hg): Teen TV: Genre, Consumption and Identity. London. BFI Public. 2004.

3. Intertextualität, Figuren und Figurenrezeption

Wenn wir Medieninhalte sehen, so geschieht dies immer mit einem Vorwissen, sei es über Handlungsstrukturen oder bestimmte Archetypen von Figuren. Damit tritt „jeder neue Film und jede neue Fernsehsendung in ein bereits vorhandenes Universum von Texten ein, das als bisher produzierten Filme und Fernsehsendungen umfasst.“¹¹⁴ Somit weißt jedes neue Werk Intertextualität auf. Intertextualität wiederum hat nicht den Charakter einer starren Beschaffenheit, sondern ist vielmehr ein ständig zirkulierender, sich verändernder Prozess, der in der Interaktion von ZuseherInnen und Medien erst hergestellt wird. So kann daraus der Zusammenhang erschlossen werden, dass „die Bedeutungen, die Zuschauer mit Film- und Fernsehtexten produzieren, eng mit den in einer Gesellschaft zirkulierenden Diskursen verknüpft sind“¹¹⁵.

Ziel der Analyse in dieser Arbeit soll demnach sein herauszuarbeiten, wie und in welcher Form diese Diskurse hergestellt werden und wie sie sich auf ZuseherInnen und ihr Rezeptionsverhalten auswirken.

Durch das Konsumieren von Medien selbst entsteht erst seine Bedeutung. Dabei fließen Lebenssituation, eigene Erfahrungen und gesellschaftliche Wertvorstellungen in diese Bedeutung mit ein.

Wie in den vorigen Kapiteln herausgearbeitet wurde, sind nun genau diese eigenen Erfahrungen und gesellschaftlichen Wertvorstellungen geschlechtlich codiert. Mit Teresa de Lauretis wurde dargelegt, das „Geschlecht Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation“ ist und über bestimmte Technologien, unter anderem durch das Medium Fernsehen hervorgebracht wird. Mit Judith Butlers Konzept der performativen Geschlechtskonstruktion darauf hingewiesen das, serielles Erzählen eine Form von Präsentation ist, welche vermeintliche gesellschaftliche Wirklichkeiten abbildet und gleichzeitig auch erst hervorbringt. Im Folgenden ist es demnach wichtig den Rezeptionsvorgang selbst näher zu beleuchten. Zu diesem Zweck muss nicht nur die Wichtigkeit von Rezipientinnen betrachtet werden, sondern auch der immense Einfluss, den Figuren und ihre Inszenierung bei der Konstruktion und Produktion von gesellschaftlichen Wahrheiten zukommt, da Figuren nicht ohne ZuseherInnen existieren können und ihre wahre Bedeutung sich erst über eine Figurenrezeption selbst konstituiert.

¹¹⁴ Siehe: Mikos: 2003. S.55.

¹¹⁵ Siehe: Mikos: 2003. S.57.

Um eine umfassende Analyse der beiden Hauptfiguren in der Serie Dawsons Creek durchführen zu können wird im Folgenden versucht eine theoretische Grundlage hierfür zu schaffen. Ausgangslage hierbei sollten die theoretischen Ausführungen der Figurenanalyse nach Jens Eder sein.

3.1. Definitionsversuch: Was sind Figuren und wie werden sie erzeugt?

Figuren sind fiktive Wesen die nicht in der materiellen Realität existieren. Sie sind eine Vorstellung und oft sind sie menschenähnlich.

Wesentlich für eine Figur ist aber das Handeln, durch dieses wird sie definiert:

„Ein entscheidendes Merkmal und zugleich eine Voraussetzung für Handeln ist aber tatsächlich allen Figuren gemeinsam: Sie besitzen ein - zumindest rudimentäres - Innenleben und die Fähigkeit sich mit ihrem Bewusstsein auf Gegenstände zu beziehen, z.B. etwas wahrzunehmen, zu fühlen oder zu wollen. Diese Fähigkeit, Objekte mental zu repräsentieren, wird in der Philosophie des Geistes kurz als ‚Intentionalität‘ bezeichnet [...].“¹¹⁶

Ein weiterer entscheidender Faktor neben dem Handeln als Definition einer Figur ist das sie wiedererkennbar ist. Zusammenfassend ist eine Figur also „ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben - genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität.“¹¹⁷

Um eine Figur überhaupt erst zu entstehen zu lassen bedarf es verschiedener Faktoren. Zum einen braucht es Zuseherinnen und ihre Vorstellung einer Figur. Zweitens benötigt das Entstehen einer Figur auch seine/ihre Darstellung. Diese beiden Faktoren müssen nun miteinander verbunden werden und beeinflussen sich wechselseitig:

„Als Figurendarstellung können alle Textelemente bezeichnet werden, die wesentlich zu Prozessen der Figurenrezeption beitragen, indem sie Figurenvorstellungen hervorbringen oder beeinflussen: Bildes des Figurenkörpers, Dialoge über Charaktereigenschaften oder auch nur ein musikalisches Leitmotiv, das an die Figur erinnert. Sowohl Figurenvorstellungen als auch Figurendarstellungen sind offenbar notwendig für die Entstehung von Figuren, aber nicht deckungsgleich mit ihnen.“¹¹⁸

¹¹⁶ Siehe: Jens, Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg. Schüren. 2008. S.63f.

¹¹⁷ Siehe: Eder: 2008. S.64.

¹¹⁸ Siehe: Eder: 2008. S.67.

Demnach können Figuren als etwas Abstraktes begriffen werden. Sie sind zwar vorhanden, dennoch sind sie weder Personifikation im Text, „noch subjektive Vorstellungen im Kopf. Sie sind vielmehr abstrakte Gegenstände, die durch kommunikatives Handeln erschaffen werden.“¹¹⁹ So werden sie zu einem Element allgemeingültiger gesellschaftlicher Wirklichkeit.

Die Herstellung einer Figur geschieht durch Informationsvermittlung, welche wiederum dazu dient, die Welt der Imagination und Empfindungen von Zuseherinnen zu erreichen. So versuchen Filmemacher die Rückwirkung des Publikums vorauszusehen und so eine Wahrheit zu erzeugen, die individuell verschieden ist, gleichzeitig aber Verbundenheit „in Form biologischer Grundlagen , kultureller Prägung, gemeinsamer Erfahrung und ähnlicher Rezeptionssituation“¹²⁰, erzeugt. Durch dieses Zusammenspiel der Rezipientinnen und Konsumentinnen von Film und Fernsehen erzeugen „Filmemacher und Filmzuschauer [...] auf diese Weise Tatsachen einer gesellschaftlichen Wirklichkeit [...].“¹²¹

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass Figuren etwas Abstraktes sind, das aus verschiedenen Elementen gebildet wird und zu seiner Erzeugung sowohl Rezipientinnen als auch Produzentinnen benötigt. So ist es für die Analyse von Figuren nicht nur wichtig, die Figur selbst zu untersuchen, sondern auch ihre Darstellungsweise, Inszenierung sowie die Auffassung die Zuschauerinnen grundsätzlich von einer Figur hervorbringen sollen.

3.2. Figuren erleben und verstehen

Damit Figuren von Individuen verstanden und erlebt werden können müssen diese im Gedanken von Rezipientinnen als „Prototypen, Schemata oder Exemplar“¹²² abgespeichert sein.

Mit diesen „Prototypen, Schemata oder Exempla“ versucht ein Film oder eine Fernsehserie mit den ZuseherInnen in Verbindung zu treten, das Interesse für die Figuren des jeweiligen Mediums zu wecken. Dabei ist folgendes zu beachten:

„Die Rezeptionsvoraussetzungen der Zuschauer liegen auf mehreren Ebenen- der biologischen, der soziokulturellen der individuellen und der situativen- und weisen deshalb Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten auf, die eine intersubjektive

¹¹⁹ Siehe: Eder: 2008. S.68.

¹²⁰ Siehe: Eder: 2008. S.70.

¹²¹ Siehe: Eder: 2008. S.71.

¹²² Siehe: Eder: 2008. S.90.

Rezeption ermöglichen, ohne dadurch individuelle Unterschiede in der Rezeption auszuschließen.“¹²³

Für die Fragestellung in dieser Arbeit sollen besonders die soziokulturellen und vermeintlich biologischen Faktoren von Rezeption in den Blick genommen werden.

An dieser Stelle wird nun die Wichtigkeit von ZuseherInnen im Zusammenhang damit wie Figuren erlebt und verstanden werden deutlich: „Zuschauer konstruieren nicht nur eine fiktive Welt, sondern erschließen auch übertragene oder übergeordnete Bedeutungen.“¹²⁴

Figurenrezeption ist demnach also eine komplexe Angelegenheit, welche nicht durch die einseitige Erkenntnis vom bloßen Verständnis eines imaginären Wesens abgehandelt werden kann.

3.3. Kategorien der grundlegenden Figurenanalyse

Bevor eine Figur überhaupt untersucht werden kann gibt es nach Jens Eder (2008) vier Aspekte, welche die grundsätzliche Einordnung einer Figur ermöglichen.

1. **Die Figur als Artefakt:** Bei dieser Analyse geht es vor allem um die Vorbewusste Wahrnehmung einer Figur durch ZuseherInnen. Die Art und Weise der Darstellung und die Methoden die dabei eingesetzt werden sind hier entscheidend. „Figuren werden dabei vor allem in ihrem Verhältnis zu den Informationen und Strukturen des Films betrachtet, die für vorbereitete Wahrnehmungserlebnisse der Zuschauer sorgen (erste Rezeptionsebene) und später von ihnen ästhetisch reflektiert werden (fünfte Ebene).“¹²⁵
2. **Die Figur als fiktives Wesen:** Bei dieser Betrachtung einer Figur steht die Frage nach der Eigentümlichkeit des Gebarens und das Verhalten einer Figur in seiner/ihrer fiktiven Welt, im Mittelpunkt.¹²⁶
3. **Die Figur als Symbol:** Hier wird die Figur nun zum Bedeutungsträger und die zentrale Frage ist die nach der Botschaft, welche die Figur vermitteln soll

¹²³ Siehe: Eder: 2008. S.94.

¹²⁴ Siehe: Eder: 2008. S.98.

¹²⁵ Siehe: Eder: 2008. S.710.

¹²⁶ Vgl. dazu: Eder: 2008. S.710.

beziehungsweise für welche Werte und Anschauungen die Figur selbst Ausdruck sein soll.¹²⁷

4. **Die Figur als Symptom:** An dieser Stelle rückt die Frage nach Ursache und Wirkung in den Mittelpunkt. „In dieser Perspektive werden Figuren als Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene betrachtet, etwas als Vorbild für Zuschauer oder als Ergebnis der Arbeit von Filmemachern.“¹²⁸

Ausgehend von diesen Aspekten der Einordnung von Figuren wird von Eder ein Fünfpunkteschema einer möglichen Figurenrezeption geschaffen:

1. **Basale Wahrnehmung:** Als basale Wahrnehmung wird der erste nonverbale Eindruck bezeichnet, den RezipientInnen von einer Figur erhalten. Dies können Bilder oder auch Töne sein, die bereits vorbewusst wahrgenommen und verarbeitet werden. So werden noch vor dem eigentlichen lokalisieren der Figur, Sinneseindrücke erzeugt, die für die spätere Rezeption von Bedeutung sind. Diese Eindrücke sollen die Vorstellung einer Figur in die von ProduzentInnen gewünschte Richtung lenken. Dies kann zum Beispiel in Form von Hintergrundmusik oder sinngebender Kleidung der Figur geschehen.¹²⁹
2. **Mentale Modellbildungen:** Diese basiert ursprünglich auf der Ausgangslage einer „Figur als fiktives Wesen“, und liefert den Grundstein für die Rezeption von Figuren. Zu einer mentalen Modellbildung kommt es durch die abwechselnde Interaktion zwischen „Gedächtnis und wahrgenommener Information“¹³⁰ durch welche ZuseherInnen materialisierte Eindrücke eines Wesens mit „spezifischen, körperlichen, psychischen und sozialen Merkmalen“¹³¹, bekommen. Anders gesagt bezeichnet es den Austausch zwischen dem bereits gelernten und abgespeicherten Vorstellungen im Kopf, die ein Individuum von bestimmten Figuren oder Figurentypen hat, und dem was wir auf der Leinwand vernehmen. Dieses vorläufige Modell wird zu Anfang erstellt und verändert sich im Laufe der Rezeption noch, so kann es durch bestimmte Ereignisse in der fiktiven Welt noch abgerundet oder auch verändert werden. Unter „Mentale Modellbildungen“ würden demnach also Äußerungen „über den mimetischen, diegetischen oder fiktionalen Aspekt der Figur, also Aussagen darüber,

¹²⁷ Vgl. dazu: Eder: 2008. S.710.

¹²⁸ Siehe: Eder: 2008. S.712.

¹²⁹ Vgl. dazu: Eder: 2008. S.135f.

¹³⁰ Siehe: Eder: 2008. S.136.

¹³¹ Siehe: Eder: 2008. S.136.

was die Figur für ein fiktives Wesen ist, welche Eigenschaften und Beziehungen sie [...] hat. Dazu gehören ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale, ihr Verhalten, ihre Erlebnisse und Verhältnisse zu Zeiten und Räumen, [und zu]anderen Figuren und Objekten, [...].“¹³²

3. **Assoziation indirekter Bedeutungen:** Diese Assoziationen verbinden sich mit den „Figuren als Symbole“. Gemeint ist hiermit eine Erweiterung der mentalen Modellbildung und zwar dahingehend, dass Bedeutungen von Rezipientinnen aus einem Zusammenhang heraus erschlossen werden können, das heißt das eine Figur ein Sinnbild für etwas darstellt, wie zum Beispiel Lebensformen, politische Einstellungen oder auch die Repräsentation eines Staates. Über die Wahrnehmung einer Figur als Symbol kann durch Assoziation demnach eine Bedeutung zugeordnet beziehungsweise erschlossen werden, die nicht speziell genannt oder benannt werden muss. Die Figur bildet somit das Netz der Abbildung einer bestimmten Bedeutung.¹³³
4. **Schlüsse auf kommunikative Kontexte:** Dieser Punkt basiert auf der Wahrnehmung von „Figuren als Symptome“. Hierbei geht es um den Kontext von Rezeption und Produktion in der „kommunikativen Realität“¹³⁴. Gemeint ist damit, dass Äußerungen über eine Figur immer in eine kulturell und sozial geprägte Form der Kommunikation eingebettet sind. Das Wort Symptom wird hier demnach als „Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität“¹³⁵, verwendet.
5. **Ästhetische Reflexion:** Hier bildet die Grundannahme von „Figuren als Artefakte“ die Ausgangslage. Die ästhetische Reflexion einer Figurenrezeption steht in engem Zusammenhang mit den oben genannten Punkten 1-4 die hierfür die Grundlage darstellen und ist hier eine Bewusstmachung dieser Wahrnehmungsformen hin zu einer strukturierten Bewertung. „Schauspielstil, Mise- en- Scene, Kameraführung, Montage, Plotstruktur, oder dramaturgische Funktionen beeinflussen uns auf dieser Ebene nicht nur vorbewusst [...], sondern wir erkennen sie bewusst in ihren Funktionen und Wirkungen, bilden mentale Repräsentationen von ihnen und setzen sie mit dem Figurenmodell in Beziehung.“¹³⁶ Eine Reflexion über die Ästhetik stellt

¹³² Siehe: Eder: 2008. S.136.

¹³³ Vgl. dazu: Eder: 2008. S.137.

¹³⁴ Siehe: Eder: 2008. S.137.

¹³⁵ Siehe: Eder: 2008. S.137.

¹³⁶ Siehe: Eder: 2008. S.138.

demnach also die Metaebene des Reflektierens über Figuren dar. Hier können vorherige Wahrnehmungen, die auf vorbewusster oder auch bewusster Ebene stattgefunden haben „katalogisiert“ werden und auf wissenschaftlicher Eben erfasst und ausgedrückt werden.

Zusammenfassend soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass die oben genannten Möglichkeiten der Figurenrezeption sich aufeinander beziehen, wobei die emotionale Anteilnahme an Figuren die grundsätzliche Voraussetzung dafür darstellt.

Um eine emotionale Anteilnahme bei ZuseherInnen zu erreichen muss eine Figur offensichtlich leicht erfassbare Kennzeichen aufweisen wie zum Beispiel äußeres Erscheinungsbild, Mimik, Gestik. Diese Anteilnahme wird mit Hilfe der obigen Ausführungen erreicht. So kann festgestellt werden, eine Figur kann „Träger allgemeiner thematischer Aussagen“¹³⁷ sein, oder auch „Anzeichen für kollektive Menschenbilder und Mentalitäten“¹³⁸.

Eine Figur kann sogar noch weit mehr als das sein so kann sie die Funktion eines „Vorbild, Identifikationsangebot oder Verhaltensmodell“¹³⁹ und somit „Lernprozesse auslösen, [die] zur Aufklärung, zur Entwicklung von Welt- und Menschenbildern oder zur Bestätigung des gesellschaftlichen Status quo beitragen“¹⁴⁰.

Somit ist eine Figur auch in den Zusammenhang von Identitätsbildung, besonders bei Jugendlichen, ZuseherInnen eingebettet. Wie wichtig und oft identitätsstiftend Rollenbilder in Medien sind wurde im obigen Kapitel bereits ausgearbeitet.

3.4. Kodieren/Dekodieren- gesellschaftlicher Bedeutungsträger Fernsehen

Ähnlich wie Jens Eder hat der Soziologe Stuart Hall schon sehr früh die Bedeutung von Medien im Zusammenhang mit der Herstellung gesellschaftlicher Wirklichkeiten erkannt. Sein Modell des Kodieren und Dekodieren wurde vor allem durch die Cultural Studies verbreitet. Dabei arbeitet er die Wichtigkeit des Kommunikationsprozesses zwischen Sender und Empfänger heraus. Er begreift damit die Rezeptionssituation selbst als „Moment des

¹³⁷ Siehe: Eder: 2008. S.723.

¹³⁸ Siehe: Eder: 2008. S.723.

¹³⁹ Siehe: Eder: 2008. S.724.

¹⁴⁰ Siehe: Eder: 2008. S.724.

Produktionsprozesses“¹⁴¹ die erst den „Ausgangspunkt für die Realisation der Nachricht darstellt“¹⁴².

Damit die Nachricht aber auch das gewünschte Resultat bei RezipientInnen auslöst, „muss sie zunächst als ein sinntragender Diskurs angenommen und entsprechend dekodiert werden.“¹⁴³ Eine Nachricht wird demnach Kodiert und Dekodiert. Kodieren meint bei Hall das Hervorbringen einer Nachricht, oder anders formuliert den Vorgang selbst einer bedeutungsgebenden Erzeugung, während Dekodieren den Prozess des „Einzug in die Struktur gesellschaftlicher Praktiken“¹⁴⁴, also die bedeutungszuschreibende Rezeption, meint.

Hall schreibt dem Kodieren und Dekodieren als Prozess aufgefasst jedoch keine zwangsläufige Übereinstimmung zu, sondern räumt lediglich ein, dass bei der Kodierung eine bestimmte „bevorzugte Leseart“¹⁴⁵ angestrebt werden kann, also der Versuch angestrebt wird Medien produktionstechnisch so zu erzeugen, dass die gewünschte Interpretation erfolgen kann. Womit eine erwünschte, geplante Vorkonstruktion von Seiten des Produktionsprozesses, deutlich wird. Durch die Sinngebung eines „dominanten“ Kodes kann der gewünschte Effekt der „bevorzugten Leseart“ bei RezipientInnen erreicht werden.¹⁴⁶

Hier wird nun der immense Einfluss einer „bevorzugten Leseart“ mehr als deutlich:

„Die Bereiche der ‚bevorzugten Bedeutungen‘ bergen die gesamte soziale Ordnung in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich: Das Alltagswissen über gesellschaftliche Strukturen, darüber, ‚wie [...]‘ die Rangordnung von Macht und Interesse sowie die Strukturen der Legitimation, der Einschränkungen und Sanktionen. [funktionieren]“¹⁴⁷

Hall betont jedoch weiter, dass ein medialer Text auch nicht nach einer „bevorzugten Leseart verstanden werden muss, sondern auch anders „dekodiert werden kann.

¹⁴¹ Siehe: Stuart, Hall: „Kodieren/Dekodieren.“ In: Ralf Adelman et al. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2001. S.108.

¹⁴² Siehe: Hall: 2001. S.108.

¹⁴³ Siehe: Hall: 2001. S.108.

¹⁴⁴ Siehe: Hall: 2001. S.109.

¹⁴⁵ Siehe: Hall: 2001. S.118.

¹⁴⁶ Siehe: Hall: 2001. S.108.

¹⁴⁷ Siehe: Hall: 2001. S.116.

„Und der Kodierungsvorgang kann nicht festlegen, welche Dekodierungen zur Anwendung kommen. Ansonsten bildete Kommunikation einen perfekt geschlossenen Kreis und jede Nachricht wäre ein Moment ‚vollkommen transparenter Kommunikation‘. Stattdessen ist von variierenden Arten der Kombination von Kodierungs- und Dekodierungsvorgängen auszugehen.“¹⁴⁸

Nach Ansicht des Wissenschaftlers gibt es drei hypothetische Positionen, welche zu Analysezwecken als Ausgangslage für die Deutung und Verarbeitung von medialen Inhalten durch RezipientInnen, herangezogen werden können.

1. Der Idealfall einer gänzlich unmissverständlichen Kommunikation

Bei diesem Ansatz werden Nachrichten und ihre Inhalte von RezipientInnen in der „bevorzugten Leseart“ dekodiert. Hier findet der „dominante Kode“ seine vollendete Anwendung. Weltanschauungen die durch diese Anwendung mit der Nachricht transportiert werden, können so hegemoniale Inhalte reproduzieren, dessen Wahrheitsgehalt somit als allgemeingültig und natürlich gegeben gilt.¹⁴⁹

2. Ausgehandeltes, widersprüchliches Dekodieren

Dies ist eine Mischform aus „adaptiven“ und „oppositionellen“ Elementen. Das bedeutet das RezipientInnen sich der dominant hegemonialen Definitionen einer Nachricht bewusst sind, diese einordnen und akzeptieren können und dennoch in der Lage sind diese auch bewusst abzulehnen. Dadurch ist diese Art des Dekodierens von Widersprüchen durchwachsen.¹⁵⁰

„Es erkennt die Legitimität der hegemonialen Definitionen an, um die ausschlaggebende Bezeichnung vorzunehmen (abstrakt), während es auf einer begrenzten, situationsbedingten Ebene (situiert) seine eigenen Grundregeln aufstellt [...]“¹⁵¹

3. Die „oppositionelle Leseart“

Hier meint Hall eine bewusste Ablehnung des „dominanten Kodes“. Die Nachricht wird von RezipientInnen zwar sinngemäß erfasst, aber entgegengesetzt der

¹⁴⁸ Siehe: Hall: 2001. S.119.

¹⁴⁹ Vgl. dazu: Hall: 2001. S.119f.

¹⁵⁰ Vgl. dazu: Hall: 2001. S.121f.

¹⁵¹ Siehe: Hall: 2001. S.121.

eigentlichen Bedeutung dekodiert, weil sie entweder falsch in Bezug gesetzt wird oder die gewünschte Leseart gänzlich abgelehnt wird.¹⁵²

Mit Hall wird hier also deutlich, dass RezipientInnen sich der Form beziehungsweise der Dekodierung von Medieninhalten, nicht zwangsläufig unterordnen müssen. Durch „oppositionelle Leseart“ kann so gegen einen „dominanten Kode“ gearbeitet werden. Im Hinblick auf die Frage nach Geschlecht in Medien kann demnach festgehalten werden, dass der Rezeptionsmoment selbst sinnstiftenden und dominanten Charakter für eine Vorstellung und Zuschreibung von Zweigeschlechtlichkeit hat.

Wenn RezipientInnen also „dominante Kodes“ ideal interpretieren beziehungsweise dekodieren tragen sie somit zu einer Aufrechterhaltung von „hegemonialen Inhalten“ bei. Dies kann auch als eine performative Wiederholung im Sinne Butlers gedeutet werden. Wie weiter oben bereits festgehalten wurde ist Performanz bei Judith Butler ein Akt, bei dem Identität (in diesem Fall Geschlechtsidentität) konstruiert wird. Identitätsstatus ist, nach Butler, nichts Natürliches sondern ein Resultat normalisierender Diskurse (in diesem Fall ein Resultat des identitätsstiftenden dominanten Kodes).

Durch die „oppositionelle Leseart“ wiederum können hegemoniale Strukturen erkannt werden und performativen Wiederholungen bewusst der Rücken gekehrt werden.

Weiter ist hier aber zu beachten, dass mit Teresa de Lauretis gezeigt wurde, dass „Geschlecht ein Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation“ ist und so die Bedeutung einer Zweigeschlechtlichkeit erst durch RezipientInnen entsteht, welche sich wiederum für den „dominanten Kode“ einer Entschlüsselung entscheiden können oder diesen durch „oppositionelle Leseart“ bewusst ablehnen und destruktiv umdeuten können.

Einer zwangsläufigen Wiederholung und Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit in Medien kann also durch die Thematisierung normalisierender Diskurse und kritische Auseinandersetzung mit Medien entgegengewirkt werden.

Demnach tritt hier deutlich hervor wie wichtig Analysen und Gespräche über Medien selbst sind.

Wichtig vor allem auch deshalb weil, RezipientInnen, folgt man hier der Medienwissenschaftlerin Tanja Maier (2007), „Fernsehinhalte aufgrund subjektiver

¹⁵² Vgl. dazu: Hall: 2001. S.122f.

Erfahrungen und persönlicher Erlebnisse aufgreifen.“¹⁵³ So wird mediales Handeln und dargestelltes Verhalten gleichgestellt mit den Hierarchien des persönlichen Handelns und Verhaltens. Im Zusammenhang mit Butler und performativer Hervorbringung stellt sie folgendes fest:

„Wenn sich die Geschlechterzugehörigkeit nicht ‚natürlich‘ aus der Biologie ergibt, dann wird sie in kommunikativen Aushandlungsprozessen eben auch in Auseinandersetzung mit medialen Diskursen wiederhergestellt. Somit lassen sich auch alltägliche kulturelle Praktiken wie Medienthematisierungen als Handlungen analysieren, die weitgehend unhinterfragt vollzogen werden. Geschlechtliche Identitäten werden ständig in unseren alltäglichen Handlungen reproduziert und vereindeutigt.“¹⁵⁴

Weiter findet sie eine klare Formulierung über performative Wiederholungen in Medien:

„In primären und sekundären Medienthematisierungen wird Geschlecht immer wieder aufs Neue aufgeführt, bestätigt oder modifiziert. So gesehen sind Medienthematisierungen performative Akte der Herstellung von Geschlechterdifferenz und Heteronormativität.“¹⁵⁵

Somit macht Maier hier die Wichtigkeit von Medien als zweigeschlechtlicher Identitätsstifter deutlich.

In der folgenden Analyse soll nun die Fernsehserie Dawson's Creek, im Sinne einer identitätsstiftenden Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit, untersucht werden. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei den beiden ProtagonistInnen zukommen. Wie werden diese mit Hilfe von Narration, Darstellung, Figurenkomposition und Figurenbeziehungen ideal kodiert und ist eine „oppositionelle Leseart“ hier möglich? Wie bringen die Figuren performative Wiederholung hervor? Nicht zuletzt wird auch die identitätsstiftende Wirkung durch nostalgische Zuschauerbindung Gegenstand der Untersuchung sein.

¹⁵³ Vgl. dazu: Maier: 2007. S.97.

¹⁵⁴ Siehe: Maier: 2007. S.102.

¹⁵⁵ Siehe: Maier: 2007. S.104.

4. Dawsons Creek

Die US – amerikanische Serie Dawson's Creek wurde erstmals vom TV Netzwerk The WB ausgestrahlt, welches Teil des Time Warner Konzerns war. Insgesamt umfasst die Serie sechs Staffeln und 128 Folgen, von denen eine circa 44 Minuten dauert.

Die Idee zur Serie stammt von Kevin Williamson, welcher behauptet die Serie basiere in ihren Grundzügen auf seiner eigenen Kindheit in einer Kleinstadt.

Gedreht wurde Dawson's Creek in North Carolina rund um die Stadt Wilmington. In der Serie trägt die Stadt den fiktiven Namen Capeside.

Die Hauptfiguren sind Dawson Leery (James Van Der Beek), Josephine (Joey) Potter (Katie Holmes), Pacey Witter (Joshua Jackson) und Jennifer (Jen) Lindley (Michelle Williams).

Dawson Leery ist ein filmbegeisterter Teenager, dessen größtes Vorbild Steven Spielberg ist. Joey Potter ist das Mädchen, das auf der anderen Seite des Sees wohnt. Dawson und Joey sind schon von klein auf die besten Freunde und Joey klettert immer durch Dawsons Fenster um bei ihm zu übernachten und gemeinsam Filme anzusehen. Pacey ist Dawsons bester Freund, die beiden kennen sich ebenfalls schon seit sie kleine Kinder waren. Jen zieht von New York zu ihrer Großmutter nach Capeside, in das Nachbarhaus von Dawson.

4.1. Leben in Dawson's Creek

Wie im Kapitel 2.2.2. herausgearbeitet wurde müssen, wenn der Frage nachgegangen werden soll, was ein Medium oder eine Fernsehserie populär oder gar zum Kult macht, hier unter anderem auch die Marketingstrategien der Franchiseprodukte und der Produktionskontext näher untersucht werden. Der Versuch einer solchen Analyse soll im Folgenden nun angestrebt werden.

Dawson's Creek wurde von 1997- 2003 produziert und fällt somit in eine Zeit in der besonders viele Filme und Serien für junges Publikum produziert wurden, beziehungsweise die Wichtigkeit dieses Marktes erkannt wurde. Eine große Menge an Filmen und Serien speziell für junges Publikum kamen zu dieser Zeit auf den Markt unter anderem *Buffy die Vampirjägerin* (1997- 2003), *Beverly Hills 90210* (1990- 2000) als populäre Beispiele für Serien und *Ich weiß was du letzten Sommer getan hast* (1997) und *Scream* (1996), sind hier als Momentaufnahme einer populären Jugendfernsehkultur zu nennen. Die Liste ist selbstverständlich um einiges länger.

In diesem Zusammenhang kann von einer neuen Ära des Fernsehens gesprochen werden. Fernsehen ist nicht länger nur schlicht eine Bildschirmpräsentation, sondern ein ganzheitliches Erlebnis, welches auf viele Medien und Franchise Artikel ausgeweitet wird. ZuseherInnen sollen durch diese Ausweitung der Präsentation einer Fernsehserie eine Bindung an eben diese erfahren. Im Fall von Dawson's Creek beinhaltet diese übergreifende Medienproduktion folgendes: Internet, Musik und verschiedenste Franchise Artikel.

Das Medium Internet spielt in der heutigen Zeit eine große Rolle was die Vermarktung von Medien betrifft. Jederzeit sind verschiedenste Informationen abrufbar. Das „Dawson's Creek Erlebnis“¹⁵⁶ im Internet beinhaltet unter anderem zahlreiche Seiten von eigenen Fanclubs. Hier können sich ZuseherInnen über die Serie austauschen, wie ihnen eine bestimmte Folge gefallen hat, welcher ihr Lieblingscharakter ist oder welche Handlungen der Figuren sie gut oder schlecht fanden. Auf www.dawsonscreek.com kann nicht nur über die Serie und ihren Verlauf diskutiert werden. Die Seite bietet eine eigene Welt. So enthält sie eine genaue Songliste, der Musiktracks und wann und wo sie in Dawson's Creek vorkommen. Es gibt eine Art Tagebuch, dass die Hauptcharaktere verfassen und ihre Erlebnisse so mit den Fans teilen. Eine virtuelle Tour durch Capeside kann gemacht werden oder ein alternatives Ende zur Serie verfasst werden. Auch die einzelnen Staffeln der Serie können über die Homepage auf DVD bestellt werden, auch als Komplettsammlung aller Staffeln und Folgen in einer eigens gestalteten DVD Box. Weiteres können Fotos und Wallpapers der Darstellerinnen von Dawsons Creek heruntergeladen werden. Mittlerweile ist es auch möglich sich alle Folgen als Stream anzusehen oder herunter zu laden.

Der britische Film- und Kommunikationswissenschaftler Will Brooker hat 2001 in seinem Text *Living on Dawsons Creek* versucht das Dawsons Creek Merchandising sowie den Produktionszusammenhang der Serie aufzuzeigen. Ein Punkt seiner Analyse ist, dass für Zuschauerbindung unter anderem die jungen Stars einer Serie genützt werden um verschiedene Produkte zu vermarkten. Als Beispiel stellt er einen Zusammenhang zwischen den Ausstrahlungen von Dawsons Creek und anderen, für junges Publikum gedachten Filme oder Serien. Dies bezieht sich jedoch in diesem Fall auf die Originalausstrahlung in Amerika. So wurde von der Produktionsfirma in den Pausen von Dawsons Creek eine Vorschau gesendet für den Film *Tötet Mrz. Tingle* (1999) ein Film für junges Publikum, in dem die Darstellerin der Joey Potter (Katie Holmes) eine der Hauptrollen spielte. Oder auch eine

¹⁵⁶ Vgl. dazu: Will, Brooker: *Living on Dawson's Creek*. Teen viewers, cultural convergence, and television overflow. In: *International Journal of Cultural Studies*. Vol.4. London. Sage. 2001. S.5. (letzter Zugriff 30.07.2014)

Vorschau erstellt in welcher die Charaktere von Dawsons Creek gemeinsam mit den Stars einer neuen noch unbekannten Serie Charme- Zauberhafte Hexen (1998- 2006) beide Serien bewarben.¹⁵⁷

Die Merchandising- Strategien für Dawson‘ Creek beinhalten sogar eine Bekleidungsfirma. Die Firma American Eagle bewarb nicht nur, dass sie Hauptcharaktere ausstattete, sondern stellte hier auch den Zusammenhang her, dass sich Fans wie ihre Lieblingscharaktere einkleiden konnten. Der Slogan im Internet dafür lautet: „When watching *Dawsons Creek* is not enough, you can always live it. And wear it, too.“¹⁵⁸

Will Broker geht sogar noch einen Schritt weiter und meint dass vor allem die Merchandise-Produkte und Strategien vor allem auf ein weibliches Publikum angelegt sind und nennt als Beispiel dafür unter anderem, dass die Firma „gillettegirlz“ (Die Damenlinie des Rasierherstellers Gillette) der Hauptsponsor der Dawson’s Creek Webseite ist. Dawson’s Creek macht eine Identifizierung vor allem junger Mädchen, ein „Leben in Dawson’s Creek“ einfacher als zum Beispiel eine Serie wie *Buffy- Die Vampirjägerin* die auf Figuren mit fiktiven Eigenschaften beruht. Die ProtagonistInnen von Dawson’s Creek hingegen haben keine übernatürlichen Kräfte oder Fähigkeiten die in der realen Welt nicht existieren.

Was das Merchandising von *Boff- Die Vampirjägerin* angeht so werden ZuseherInnen nicht angehalten Buffy selbst zu werden, während in Dawson’s Creek die RezipientInnen dazu eingeladen werden sich wie die ProtagonistInnen anzuziehen, deren geheime Leidenschaften kennenzulernen, deren Lieblingsmusik zu hören und so ihre Welt zu bewohnen oder sich an die Stelle von Dawsons oder Paceys Freundin zu wünschen.¹⁵⁹

Angesichts dieser klaren Strategien der Vermarktung wird deutlich, dass vor allem Dawson’s Creek einen großen Einfluss auf vor allem weibliche ZuseherInnen hat und es ist wichtig für das Verständnis unserer heutigen Wahrnehmung des Mediums Fernsehen. An dieser Stelle kann also festgehalten, dass dem Produktionszusammenhang samt seiner Marketingstrategien eine große Rolle in der heteronormativ codierten Identifikation von jungen ZuseherInnen spielt.

¹⁵⁷ Vgl. dazu: Brooker: 2001. S.5.

¹⁵⁸ <http://de.eonline.com/news/38366/living-dawson-s-creek>. Letzter Zugriff 30.11.2014

¹⁵⁹ Vgl. dazu: Brooker: 2001. S.5.

4.2. Nostalgische Strategien in Dawson's Creek

Wie im obigen Kapitel bereits erwähnt wurde, stammt Dawson's Creek aus dem goldenen Zeitalter der Teenagerfilme- und -serien. Wie im Kapitel 2.2.6. herausgearbeitet wurde ist die Anwendung nostalgischer Strategien wesentlich für eine Zuschauerbindung und in weiterem Sinne auch mitverantwortlich für eine Identifikation mit Serienfiguren, welche wiederum zur Identitätsbildung führt.

In Dawson's Creek gibt es zahlreiche nostalgische Strategien die diese Gefühle bei RezipientInnen auslösen sollen.

Als erstes sei hier der Vorspann der Serie erwähnt. Das Titellied *I don't wanna wait* stammt von Paula Cole. Wir sehen zunächst die Landschaft von Capeside und auch den Fluß über welchen Joey immer zu Dawson's Haus hinüber rudert. Dann sehen wir Aufnahmen von Dawson und seinen Freunden. Eindeutig selbst aufgenommen um ein Gefühl der Intimität und Vertrautheit darzustellen. ZuseherInnen sollen sich wie ein Teil des Geschehens fühlen: Dawson verbringt mit seinen Freunden einen Tag am Strand und da er ein Filmfreak ist, hat er natürlich immer eine Kamera dabei. In der ersten Einstellung nach der Landschaftsdarstellung sehen wir wie die Kamera von Dawsons Füßen zu ihm hinaufblickt- hier soll klar der Eindruck vermittelt werden, dass die Aufnahmen von Dawson und seinen Freunden selbst stammen und nicht in hochprofessioneller Weise hergestellt wurden. Desweiteren wird die Kamera sehr wackelig geführt, teilweise auch schief um zu verdeutlichen, dass hier keine klaren Kameraperspektiven und -einstellungen wie sie aus der klassischen Fernsehanalyse bekannt sind, verwendet werden. Unter anderem sehen wir auch, wie die Kamera um Dawsons Kopf kreist, bis sie ihn schließlich erfasst und wir sehen wie Jen auf die Kamera zukommt, mit ihr beziehungsweise der Person hinter der Kamera (vermutlich Dawson) flirtet. Außerdem sehen wir wie die Kamera in einer Großaufnahme Joey filmt, welche zuerst die Augen verdreht und dann (vermutlich auf Anweisung des hinter der Kamera stehenden Dawson) in die Kamera lächelt. Wir sehen wie die vier Freunde einen Tag am Strand verbringen, sie gehen spazieren und albern herum.

Im Vorspann wird bereits eine erste Rivalität zwischen den beiden Mädchen Joey und Jen angedeutet, in einer Szene sehen wir wie Dawson Joey umarmt und in der nächsten wie er Jen umarmt und Joey den beiden einen überaus unerfreuten Blick zuwirft. Begleitet werden die Aufnahmen von strahlendem Sonnenschein, der subjektive Eindruck, dass sich die Teenager selbst aufnehmen entsteht unter anderem auch dadurch, dass es des Öfteren zu einer

Lichtbrechung zwischen Sonne und Kamera kommt. Die Leichtigkeit eines Sommernachmittags unter Freunden soll durch die strahlende Sonne untermauert werden, die sich auch im Wasser spiegelt.

4.3. Intertextualität und Verweise als nostalgische Strategie

Einen weiteren wichtigen Punkt der nostalgischen Zuschauerbindung in Dawson's Creek stellen die zahlreichen Verweise auf andere Filme und Fernsehserien dar. Diese Verweise stellen ein grundlegendes Element der Serie dar und tragen zum Charakter der Serie grundsätzlich bei. Dawson's Creek enthält nicht nur zahlreiche Verweise auf Fernsehserien und Filme, sie verweist gelegentlich auch oft sich selbst. Im Folgenden versuche ich zunächst einige Beispiele von filmischer Intertextualität herauszuarbeiten, gefolgt von Verweisen auf Serien und schließlich Beispiele für Bezüge der Serie auf sich selbst.

Als ersten und grundlegenden Verweis seien an dieser Stelle die Filme von Steven Spielberg genannt. Steven Spielberg stellt das große Vorbild der Hauptfigur Dawson dar.

In der ersten Szene der Pilotfolge in Staffel 1 sehen wir wie Dawson und Joey sich zusammen den Spielberg Film „E.T.“ (1982) Dawson möchte genauso ein großer Regisseur werden wie er, die Wände seines Zimmers sind mit Postern seiner Filme tapeziert und er scheint sie nahezu auswendig zu kennen, für ihn geben sie Fragen auf die Antworten des Lebens so sagt er zu Jen in Staffel 1 Folge 1:

Jen: „Warum Film, was fasziniert sich daran?“

Dawson: „Ich lehne die Realität ab.“¹⁶⁰

und äußert sich im weiteren Verlauf der Szene folgendermaßen zu seinem Spielbergfankult:

Dawson: „Ich glaube nämlich, dass man alle Geheimnisse der Welt, alle Antworten auf die Fragen des Lebens in Spielbergfilmen findet.“¹⁶¹

Nicht nur das Schaffen von Spielberg wird in Dawson's Creek des Öfteren thematisiert. Es finden sich auch zahlreiche Verweise auf Filme von John Hughes. John Hughes war ein

¹⁶⁰ Siehe: **Dawson's Creek Staffel 1. Folge 1.** „Alles wird anders.“ Regie: Steve Miner. USA 1998. TC: 12:00-12:05. (Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden ab nun die Folgen immer mit Zahlen abgekürzt, wobei die erste die Staffelnummer und die Zweite die Folgennummer ist.)

¹⁶¹ Siehe: 1.1. TC: 12:56- 13:01.

amerikanischer Produzent und Regisseur, der in den 1980 Jahren einige Filme und Serien bei denen oft auch Teenager das Zielpublikum darstellten, produzierte und deren Schauspieler auch als „Brat Pack“ bekannt wurden. Dieser Ausdruck war eine Bezeichnung für immer dieselbe Clique von SchauspielerInnen die ihn den Filmen von Hughes spielte. *Der Frühstücksklub* (1985) war einer jener Filme. Hierbei geht es um 5 unterschiedliche Teenager die in der Schulbibliothek nachsitzen müssen und im Zuge dessen trotz ihrer anfänglichen großen Differenzen am Ende des Films zusammenwachsen. In *Dawson's Creek* wird dieser „Hommage“ an den Frühstücksklub sogar eine ganze Episode gewidmet. Staffel 1 Folge 7 heißt „Der Frühstücksklub“ und in dieser Episode treffen die Hauptfiguren Dawson, Joey, Pacey und Jen auf eine weitere Schülerin Abby Morgan (Monica Keena) zum gemeinsamen Nachsitzen in der Bibliothek. Der wohl größte intertextuelle Verweis in *Dawson's Creek*. Hier werden die ZuschauerInnen auch ganz direkt auf diese intertextuelle Nostalgie aufmerksam gemacht:

Dawson: „Ist ja hier wie in *Breakfast Club*.“

Jen: „Der Frühstücksklub?“

Dawson: „In dem John Hughes Film, in dem fünf Leute den ganzen Tag Arrest haben.“

Joey: „Ja, erst können sie sich nicht ausstehen und dann werden sie echt gute Freunde.“

Jen: „Hm...ja, war ein Scheißfilm. Was ist denn aus den Schauspielern geworden?“

Dawson: „Anthony Michael Hall hat ein furchtbares Schilddrüsenleiden gekriegt, Molly Ringwald hat ihren linkisch- naiven Reiz verloren und die Anderen labern sich durch obskure Fernsehserien.“¹⁶²

Es finden sich nicht nur zahlreiche Verweise auf Filme in *Dawson's Creek*, sondern auch auf Serien für junges Publikum. So finden sich zum Beispiel einige Anspielungen auf die Serie *Beverly Hills 90210* (1990- 2000) als Dawson Joey um ein Date bittet macht sie folgenden Witz: „Also ich weiß nicht, heute Abend wollte ich fernsehen. Ich habe gehört Luke Perry ist wieder zurück in 90210.“¹⁶³ Oder als die Clique gemeinsam in Dawsons Zimmer fernsieht und Jen meint: „Zwar sind wir inzwischen soweit, dass wir uns gegenseitig tolerieren, aber

¹⁶² Siehe: 1.7. TC: 17:50- 18:10.

¹⁶³ Siehe: 2.1. TC: 11:50- 11:58.

wir sind noch sehr weit entfernt vom 90210- Land der auf immer und ewig besten Freunde.“¹⁶⁴

Indem ZuseherInnen diese Verweise auf andere Serien und Filme verstehen kann deutlich gemacht werden, wie RezipientInnen für dieses Wissen belohnt werden und das Fernsehen so zu einem besonderen Erlebnis wird. Dawson's Creek gibt somit seine filmischen Vorgänger bekannt und erkennt seine eigen Film- und Fernsehgeschichte.¹⁶⁵

Dieses Verhältnis der Serie zur eigenen geschichtlichen Vergangenheit ist jedoch widersprüchlich, so sieht sich die Serie selbst oft ironisch. Ein Beispiel dafür wäre der Beginn der vierten Staffel. Hier sehen wir wie Joey und Pacey, die den Sommer über gemeinsam segeln waren wieder in Richtung Capeside segeln und darüber sprechen ob sie überhaupt zurück kehren sollen meint Pacey: „Was würde uns im Land der schlecht geschriebenen Melodramen schon entgehen?- Wiedergekäute Dialoge, ermüdende Selbsterkenntnisse, du würdest den gelegentlichen Zusammenbruch eines guten Freundes beisteuern und vielleicht gäbe es hier und da ein Kind und einen Todesfall, im Grunde also nur ein Rezept für frustrierende, verblödende Langeweile.“¹⁶⁶

Die Dinge die Pacey anspricht entsprechen der Handlung der vierten Staffel, in welcher nicht nur „ermüdende Selbsterkenntnisse“ oder Dawsons Zusammenbrüche vorkommen, ausgelöst durch Joey, sondern auch Dawsons Mutter überraschend ein zweites Kind bekommt und der griesgrämige alte Bewohner von Capeside, Mister Brooks am Ende einem Herzleiden erliegt.

Dawson's Creek ist also nicht nur eine Teenagerserie, sondern arbeitet auch inhaltlich mit diesem Faktum in dem es immer wieder auf Klischees in Jugendserien verweist. Ein weiteres Beispiel dafür findet sich in Staffel 1, Episode 2: Joey und Dawson sind zu Fuß auf dem Weg nach Hause, nachdem Dawsons Versuch Jen zu beeindrucken und ihr Date bei einem Tanzabend mit einem anderen Jungen zu sprengen misslungen ist und reflektieren den Abend folgendermaßen:

Dawson: „Was lernen wir aus diesem Teeniesoapabend?“

Joey: „Samstag Abend sollten wir lieber zu Hause bleiben und Filme ansehen, denn das Leben fern zu bedienen und zurück zu spulen funktioniert nicht.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Siehe: 2.20. TC: 00:29- 00:37.

¹⁶⁵ Vgl. dazu: Birchall: 2004. S.3.

¹⁶⁶ Siehe: 4.1.TC: 01:18- 01:34.

¹⁶⁷ Siehe: 1.2. TC: 34:48- 34:58.

Im Englischen Original lautet der Satz von Dawson: „What do we learn from tonight's 90210 evening?“

Ein weiteres Beispiel wäre auch die Gastrolle der Schauspielerin Brittany Daniel. Bevor sie in der 3. Staffel die Gastrolle der Eve in Dawson's Creek spielte, war sie in der Jugendserie *Sweet Valley High* (1994- 1997) zu sehen. Genau über diese Serie spricht sie in Episode 3, Folge 5:

Eve: „Ich kann mir vorstellen, dass ich eine perverse Lust dabei empfinde, wenn ich dich und diese Sweet Valley High Figures, die du Freunde nennst, in Teufels Küche bringe.“¹⁶⁸

Weder Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen Dawson's Creek und seinen Vorgängern werden betont, sondern die Vertrautheit von RezipientInnen mit dem Text wird belohnt. Es ist dabei nicht zwangsläufig nötig, die Originalfilme und Serien gesehen zu haben um Dawson's Creek genießen zu können.¹⁶⁹ ZuseherInnen können der Erzählung auch ohne dieses Vorwissen problemlos folgen. Für die ZuseherInnen, die jedoch die Vorkenntnisse der Filme und Serien haben, auf die verwiesen wird, entsteht eine Vertrautheit, durch genau diese Kenntnisse. Folgt man hier Clare Birchall (2004) so ist die „Intertextualität, die wir in Dawson's Creek sehen ein konstitutiver und essentieller Teil der Serienstruktur selbst. Wir befinden uns somit in Intertextualität, als einer absichtlich eingebauten Funktion, als ein ästhetischer Effekt und als Betreiber einer neuen Bedeutung von Vergangenheit, in welcher die Geschichte eines ästhetischen Stiles den Platz der wahren Vergangenheit einnimmt.“¹⁷⁰

Im Kapitel 2.2.2. wurde der Frage nachgegangen, wie eine Fernsehserie zum Kult wird und es wurde festgehalten, dass die Kultgenerierung durch ZuseherInnen mitkonstruiert wird und diese nicht als passiv eingestuft werden, sondern vielmehr durch gezieltes Marketing, selbst Teil des Generierungsprozesses des Mediums Fernsehen werden und sind. Dies wurde in obigen Ausführungen dargelegt.

4.4. Narrative Nostalgie in Dawson's Creek

Die Charaktere der Serie sollen bei ZuseherInnen nostalgische Gefühle auslösen. Die Beziehung zwischen Dawson und Joey, welche im Mittelpunkt der Serie steht wird

¹⁶⁸ Siehe: 3.5. TC: 05:00- 05:08.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: Birchall: 2004. S.4.

¹⁷⁰ Vgl. dazu: Birchall: 2004. S.4.

romantisiert und idealisiert, durch die Beiden selbst, durch andere Darsteller oder zum Beispiel auch Beispiel durch Rückblenden, in welchen wir Dawson und Joey als Kinder zusammen spielen sehen. Oder auch dadurch, dass das Thema der Weiterentwicklung und somit des Erwachsenwerdens in allen Staffeln thematisiert werden und ständig ein Kernthema sind um welches die Hauptcharaktere kreisen. So lautet der Titel der Pilotfolge bereits „Alles wird anders“ und der erste Dialog der ProtagonistInnen dreht sich darum, dass Joey meint, sie können von nun an nicht mehr bei Dawson übernachten weil sie nun erwachsen werden und nicht mehr im selben Bett schlafen können:

Dawson: „Was hat denn das zu bedeuten? Du übernachtetest immer hier, seit du sieben bist und es ist Wochenende.“

Joey: „Dawson, die Dinge ändern sich, entwickeln sich.“

Dawson: „Ich weiß wirklich nicht was du meinst.“

Joey: „Als Kinder war es ok im selben Bett zu schlafen aber wir sind 15.“¹⁷¹

In diesem Dialog wird nicht nur das Kernthema durch die HauptdarstellerInnen thematisiert, wir erfahren auch, dass sie sich schon kennen seit sie sieben Jahre alt sind.

Einige Jahre und Staffeln später dreht sich immer noch alles darum, voran zu kommen und so meint Joey zu ihrer Zimmergenossin in der Universität Audrey:

Joey: „Du hattest übrigens Recht.“

Audrey: „Womit denn?“

Joey: „Damit, dass ich an der Vergangenheit klebe. Nun bin ich an der Uni im ersten Semester. Und wenn ich zuließe, dass du mich besser kennen lernst wüsstest du, dass das eine Riesensache für mich ist. [...]Trotzdem ist ein Teil von mir erst 15 Jahre alt und steckt immer noch fest in Capeside. Immer noch verliebt in diesen Jungen, der mich bloß als eine gute Freundin sieht.“¹⁷²

Das Vorankommen stellt nicht nur den emotionalen Mittelpunkt der Serie dar, es ist auch ein verbreitetes Mittel in der Populärkultur. Gleichzeitig stellt es auch ein Begehren dar, welches nicht erfüllt werden kann. Würde Joey jemals aus diesem 15 jährigen Ich aus Capeside

¹⁷¹ Siehe: 1. 1.TC: 00:59- 01:10.

¹⁷² Siehe: 5.1. TC: 28:35- 29:26.

herauskommen wäre die emotionale Spannung der Serie aufgelöst und seine Dramaturgie würde nicht mehr funktionieren.

Ein weiterer Punkt der narrativen Vergangenheitsliebe stellt Dawsons Besessenheit zu den Filmen von Steven Spielberg dar. So ist es etwa kein Zufall, dass sein Lieblingsfilm *E.T.- der Außerirdische* (1982) ist und Joey sich in diesem Zusammenhang des Öfteren darauf bezieht, dass Dawson am „Peter Pan Syndrom“ leide und nie erwachsen werden möchte.

Dawson: „Und was bedeutet das für uns?...Das ist alles so kompliziert “

Joey: „Wir werden erwachsen Dawson, nichts weiter, sogar Spielberg hat sein Peter Pan Syndrom überwunden“¹⁷³

Zusammenfassend gibt es in Dawson‘ s Creek demnach zahlreiche nostalgische, narrative Strategien, die zu einer Zuschauerbindung beitragen sollen.

¹⁷³ Siehe: 1.1. TC: 39:09-39:25.

5. Figurenanalyse Joey Potter und die Präsentation von Weiblichkeit

Wenn im Folgenden nun die Figur der Joey Potter näher untersucht wird, sei an dieser Stelle noch einmal betont, was in den vorangegangenen Kapiteln festgestellt wurde.

RezipientInnen nehmen Medieninhalte immer mit einem gewissen Vorwissen über Handlungsstrukturen und Archetypen von Figuren wahr, in welchem gesellschaftliche Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit eine große Rolle spielen. Durch dieses Vorwissen können ZuseherInnen übergeordnete Bedeutungen von Figuren erschließen. (Siehe Kapitel 2.2. und 3.)

Die Figur der Joey Potter wird durch vielfache Weise charakterisiert. Im folgenden Verlauf beziehe ich mich aus Gründen der Übersicht auf die erste Staffel der Serie und im Besonderen auf die Pilotfolge.

5.1. Charakterisierung durch äußerliche Erscheinung

Folgt man hier der Figurencharakterisierung nach Jens Eder (2008) so ist die wichtigste Phase für die Charakterisierung einer Figur die Einführung derselben, sowie das Ende des Films.¹⁷⁴

In der ersten Szene des Pilotfilms sehen wir das Zimmer von Dawson. Die beiden Hauptfiguren Dawson und Joey liegen auf dem Bett und sehen sich einen Film an. Danach geht sie zum Fenster um hinaus zu klettern, wie wir später erfahren verlässt sie Dawsons Zimmer stets über eine Leiter, die Dawsons Vater aufstellte, damit sich Joey nicht bei dem Versuch die Regenrinne hochzuklettern verletzt.

Joeys Kleidungsstil ist schlicht: gedeckte Farben, kurze Jeans, Leibchen, Jeansjacke und die Haare hat sie locker zu einem Zopf zusammen gebunden. Vermutlich soll hier der Eindruck entstehen, dass die Figur anhand des Kleidungsstils eher burschikos gezeichnet werden soll. Die Annahme, dass sie nicht als typische, klischeehafte weibliche Figur dargestellt werden soll wird durch den Dialog mit Dawson verdeutlicht. Joey will fortan nicht mehr bei Dawson übernachten weil sie nun erwachsen werden, daraufhin meint dieser „Spiel nicht auf einmal Frau bei mir, ich will dich nicht von jetzt an Josephine nennen.“¹⁷⁵

Bei dieser ersten Einführung der Figur der Joey soll deutlich gemacht werden, dass sie Dawsons „Kumpel“ ist und er sie, zumindest vorerst auch nicht als Frau wahrnimmt. Weiter charakterisiert wird sie auch durch die anderen Figuren. So stellt die Figur der Joey zum

¹⁷⁴ Siehe: Eder: 2008. S.366.

¹⁷⁵ Siehe: 1.1. TC: 02:11- 02:16.

Beispiel den Gegenpart zur Figur der Jen dar. Jen wird erstmals in die Serie eingeführt, in dem sie mit blondem wehendem Haar und kurzem Sommerkleid aus einem Taxi steigt und auf Dawson, Joey und Pacey zukommt, während im Hintergrund das Lied *Hey pretty girl* läuft. Folgt man hier der Analysemethode durch Jens Eder (2008) einer „Figur als Artefakt“, in welcher es vor allem um eine Vorbewusste Wahrnehmung von Figuren geht, kann hier festgestellt werden, dass die Darstellung der Jen nicht nur die typische, begehrtenwerte aber auch klischeehafte Frau zeigen soll, sondern gleichzeitig auch die Figur der Joey als Gegenpart mitkonstruiert. Wurde Joey als „Kumpeltyp“ in die Serie eingeführt, so ist von Anfang an klar, die schöne blonde Nachbarin Jen aus New York wird die Frau sein, die alle jungen Männer gerne zur Freundin hätten und der die jungen Mädchen nacheifern und so aussehen wollen wie sie.

Für die Figur der Joey bedeutet das, dass sie wohl ihre größte Charakterisierung durch andere Figuren durch die Figur der Jen erhält. Jens Weiblichkeit stellt das Gegenteil von Joeys Weiblichkeit dar und gleichzeitig das Begehren von dem was Joey gerne sein möchte.

Als Jen hübsch und gestylt aus dem Taxi steigt ist Joey rein optisch das genaue Gegenteil, sie trägt kurze Shorts ein Hemd über ihrem Bikinioberteil und ist zerraut und durchnässt, da sie gerade dabei sind Dawsons Film zu drehen, bei welchem sie in einer Szene ins Wasser stürzen soll.

Wir erfahren außerdem über die Figur der Joey, dass sie bei ihrer schwangeren Schwester und ihrem Freund wohnt, nachdem ihre Mutter vor einigen Jahren an Krebs gestorben ist und ihr Vater wegen Drogenhandel im Gefängnis sitzt.

Joeys weibliche Gegenrolle zur der der Jen wird auch dadurch deutlich, dass Joey ganz offensichtlich eifersüchtig darauf ist, dass Jen sofort das Interesse von Dawson weckt und für ihn ein Objekt der Begierde darstellt. Dies wird gleich im ersten Dialog der drei DarstellerInnen deutlich, nachdem Jen aus dem Taxi gestiegen ist und Dawson und Pacey sie anstarren und zu ihr hingehen.

Dawson: „Hi, ich bin Dawson.“

Jen: „Du bist Dawson. Dawson, ja ich weiß, wir sind uns schon mal begegnet. Ich bin Jen.“

Dawson: „Ach, die Enkelin aus New York, nicht wahr?!“

Jen: „Ja genau“

Dawson: „Du siehst jetzt ganz anders aus.“

Joey: „Pubertät....Hi, ich bin Joey, ich wohne weiter unten am Fluss und wir sind uns noch nie begegnet. Sicher nicht.“¹⁷⁶

Im weiteren Verlauf der ersten Folge bittet Dawson Jen um eine Verabredung ins Kino, auch Pacey und Joey sind dabei, damit Dawson sich wohler fühlt und es für Jen so aussieht, als würden sie zu viert ausgehen. Im Laufe des Abends wird Joey immer eifersüchtiger und versucht Dawsons Annäherungsversuche an Jen zu sabotieren, in dem sie ihr solange peinlich Fragen stellt, bis Dawson mit ihr aus dem Kinosaal geht um sie zur Rede zu stellen. Dort wirft Joey im vor, dass sein Verstand ihm in die Hose gerutscht sei.

Joey hält Jen für die perfekte Verkörperung einer Frau, diese versucht ihr klar zu machen, dass dies nicht der Fall ist. In der 2. Folge von Staffel 1 kommt es erstmalig zu einem Gespräch unter vier Augen zwischen den Beiden, als Jen versucht Joey zu helfen das Kunstblut abzuwischen, dass sie beim Dreh zu Dawsons Film abbekommen hat.

Jen: „Du hast einen schönen Busen. Nicht, dass du das missverstehst. Ich bin absolut hetero, nur so von Frau zu Frau. Du hast einen sehr schönen Körper.“

Joey: „Ich bin zu groß.“

Jen: „Nein das bist du ganz und gar nicht, du bist beeindruckend. Komm, ich wünschte ich hätte deine Figur und deine langen Beine.“¹⁷⁷

Während des Dialoges erfährt Joey, dass Jen auch mit sich unzufrieden ist. Dennoch verhält sich Joey gegenüber Jen abweisend.

An dieser Stelle sei demnach zusammengefasst, die Figur der Joey Potter wird durch Äußerlichkeiten (Kleidungsstil, Frisur, Habitus), durch andere Figuren und durch ihre Beziehung zu anderen Figuren charakterisiert. Anhand der obigen Ausführung kann hier behauptet werden, dass RezipientInnen die Figur der Joey als unsicheres junges Mädchen wahrnehmen sollen, deren Weiblichkeit, zumindest vorerst, nicht hervorgehoben werden soll.

¹⁷⁶ Siehe: 1.1. TC: 05:38- 05:53.

¹⁷⁷ Siehe: 1.2. TC: 05:07- 05:28.

5.2. Identitätssuche mit und durch Joey Potter

Wie in obigen Ausführungen herausgearbeitet wurde, steht die Figur der Joey Potter in einem ambivalenten Verhältnis zu ihrer Weiblichkeit. Dies ist ein Faktor, der meiner Meinung nach, vor allem junge Mädchen ansprechen soll. Aus meiner persönlichen Erfahrung bin ich der Meinung, dass die Figur besonders ansprechend für junge Menschen im Bezug auf eine Identitätsfindung ist. Heranwachsende versuchen ab einem gewissen Alter ihren „Platz“ in der Gesellschaft zu finden, herauszufinden wer sie sind. Waren es früher die älteren Generationen an deren Rollenverhalten sie sich orientiert haben, so sind es heute zunehmend Medien, die als Rollenvorbilder gelten und nachhaltig das formen, was ZuseherInnen als „Wirklichkeit“ wahrnehmen; (Siehe Kapitel 2.2.3.) Medien, die meist eine heterosexuelle Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit verbreiten.

Die Figur der Joey Potter lässt sich meiner Meinung nach aber nicht in jeglicher Hinsicht in eine Vorstellung von Zwangsheterosexualität einordnen. Sie stellt oftmals einen Gegenpart dazu dar. Folgt man an dieser Stelle Karin Lenzhofer (2006) so ist Joey eine Figur aus einer Ära, in der die „schönen neuen Heldinnen der US amerikanischen Fernsehserien“¹⁷⁸ Einzug in unsere Vorstellungen von Weiblichkeit halten.

Nach Lenzhofer, ist Joey eine „Fängerin im Roggen“.¹⁷⁹ Mit diesem Überbegriff meint die Autorin, dass die Figur sich fühlt „als ob sie auf einem anderen Planet gelandet wäre.“¹⁸⁰ Joey passt demnach nicht in die Vorstellungen von „typisch weiblich“, dies wird unter anderem auch dadurch ausgedrückt, dass ständig auf Joeys Gefühlsleben verwiesen wird, dass einem Roman von Kafka gleicht:

Joey: „Ich habe das Gefühl, als wäre ich im Zug eingeschlafen und auf einmal als Hauptfigur einer Kafkaerzählung aufgewacht.“¹⁸¹

Dieses Gefühl wird dadurch ausgedrückt, dass Joey eben nicht so ist wie andere Mädchen, sie ist auch gesellschaftlich betrachtet eher unangepasst. Lenzhofer beschreibt diesen Frauentyp folgendermaßen:

¹⁷⁸ Siehe: Karin, Lenzhofer: Chicks rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld. Transcript. 2006.

¹⁷⁹ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.265.

¹⁸⁰ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.265.

¹⁸¹ Siehe: 3.17. TC: 06:33- 06:40.

„Das Gefühl, das diese Mädchen haben, bezieht sich wie für Kafka ganz typisch in erster Linie auf sie selbst und die Welt um sie herum, in die sie nicht zu passen scheinen und die ihnen ob ihrer Unfähigkeit oder mehr noch ihres Unwillens, sich anzupassen, wie ein Alptraum vorkommt, aus dem sie nicht aufwachen können. Ihre Unangepasstheit drückt sich vor allem in ihrer vom Idealbild des Mädchenseins abweichenden Art von Weiblichkeit aus. Diese ist es, die sie von anderen Mädchen unterscheidet, [...]“¹⁸²

Lenzhofer nennt sie „Fängerin im Roggen“, weil sie wie die Hauptfigur Holden Caulfield des Romans von J.D. Salinger mit 15 Jahren beginnt sich mit der eigenen Identität und der Suche danach zu befassen.

Joey hadert bei ihrer Suche nach Identität mit den Vorstellungen anderer über sich und problematisiert die Identitätsfindung folgendermaßen:

Joey: „Es ist als wäre man einmal die Person, die man Anderen gegenüber sein will, das heißt, dass man sie zufrieden stellen will, damit sie auf einen stolz sein können und dass es einen selbst gibt und manchmal ist es schwer zu sagen wo die eine Person aufhört und die Andere beginnt.“¹⁸³

Einige Minute später in derselben Folge wünscht sie sich sogar sie hätte mehr Ahnung von Mädchen, ihren Hoffnungen und Träumen und was in ihnen vorgeht.

Die Figur der Jen geht bei der Frage nach Identitätsfindung sogar noch einen Schritt weiter, in dem „sie in butlerscher Manier die Geschlechter- und Identitätskonstruktion von Homecoming Queens, wie sie selbst eine ist, und Drag Queens als Maskerade hervorhebt.“¹⁸⁴
Jen: „Homecoming Queens, Drag Queens, wo ist da der Unterschied? Sind alles nur Leute die sich verkleiden, die vorgeben etwas zu sein, was sie nicht sind, die eine Rolle spielen.“¹⁸⁵

Die Herstellung von Identität spielt in Dawson's Creek immer wieder eine große Rolle. Als Joey sich „der Künstlichkeit und Konstruiertheit der eigenen Identität, sowie der aller anderen bewusst geworden ist, stellt sich für sie die Frage, welche Mittel ihr zur Verfügung stehen, um

¹⁸² Siehe: Lenzhofer: 2006. S.265f.

¹⁸³ Siehe: 3.13. TC: 13, 18:30- 18:47.

¹⁸⁴ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.267.

¹⁸⁵ Siehe: 3.6. TC: 26:23- 26:31

die eigene Identität und Femininität zu konstruieren, und vor allem auf welche Modelle und Subjektpositionen sie zurückgreifen kann.“¹⁸⁶

In diesem Zusammenhang spielt auch die Namensgebung der Figur eine wesentliche Rolle für die Frage nach einer Identität. Joey, wie immer wieder in Dawson's Creek betont wird, ist ein Jungenname für ein Mädchen. In der Pilotfolge der ersten Staffel zieht Dawson Joey damit auf, als er sagt: „Spiel nicht auf einmal Frau bei mir, ich will dich nicht von jetzt an Josephine nennen.“¹⁸⁷

Hier wird mit der Zweideutigkeit des Namens zum ersten Mal gespielt.

Wonach sich also die Figur der Joey sehnt, ist ein Augenblick, in dem sie ganz sie selbst und frei sein kann. Sie erinnert sich daran, diese Art der Freiheit in ihrer Kindheit erlebt zu haben und so meint sie zu Jen und Andy: „Ich vermisse die Zeit als ich einfach auf Bäume klettern konnte und mich im Schlamm wälzte und mit den Jungen herumtobte und es war, als ob wir alle gleich wären und nichts von diesem blöden Mann-Frau Zeug im Weg und ich konnte ganz unbeschwert ich selbst sein.“¹⁸⁸

Diese Einengung in ihrer Freiheit, mit der sie vor allem als junges Mädchen sehr zu kämpfen hat, bezieht sie vor allem auf die Erwartungen, die mit Weiblichkeit verbunden sind und nun an sie gerichtet werden.“¹⁸⁹ Interessant dabei ist hier auch wieder der Namenszusammenhang. Joeys Lieblingsbuch ist *Little Women* (1868/1869), welches gleichzeitig das Lieblingsbuch ihrer Mutter war, die Joey nach der Hauptfigur des Romans Jo (Josephine) benannt hat:

Joey: „Was mein Lieblingsbuch ist?

A.J.: „Du liest doch, oder?“

Joey: „Little Women.“

A.J.: „Louisa May Alcott. Ist ja interessant. Als ich das zuletzt gelesen hab war ich... zehn oder so. So weit ich mich erinnere, ist es eine nicht so erfolgreiche Version von ‚Jane Eyre‘. Es geht um ein Mädchen, das den Namen eines Jungen hat.

Joey: „Das Mädchen heißt Jo. Sie hat drei Schwestern, eine Mutter, einen Vater, der normalerweise abwesend ist und wenn er da ist, ist er zu nichts zu gebrauchen und er ist auch nicht gerade gut darin für die materiellen Dinge des Lebens zu sorgen.“

¹⁸⁶ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.268.

¹⁸⁷ Siehe: 1.1. TC: 02:11- 02:16.

¹⁸⁸ Siehe: 3.18. TC: 18:47- 19:02.

¹⁸⁹ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.269.

A.J. „Ja ganz recht, diese Menschen sind arm, aber sie haben wenigstens sich und dann gibt es da noch irgendwas mit einem Nachbarsjungen...ja langsam fällt es mir wieder ein. Ok, also ‚Little Women‘ ein ewiger amerikanischer Klassiker, ja, aber ein gutes Buch? Wert in die Literaturgeschichte einzugehen? Was meint ihr dazu Leute?“

Studentin 1: „Keinesfalls, der Geist dieses Buches ist absolut antifeministisch.“

Studentin 2: „Ganz meiner Meinung. Zunächst heißt es ja die Heldin brenne vor künstlerischem Genie, aber letztlich gibt sie all ihre Träume auf, heiratet und fängt an Kinder zu werfen.“¹⁹⁰

Lenzhofer nennt Joey eine „postfeministische Version der Romanheldin, die ihre Träume für nichts und niemanden aufgibt, schon gar nicht für ein Leben als Ehefrau und Mutter.“¹⁹¹ Es gibt weitere Hinweise darauf Joey als die Heldin zu sehen, die den Gegenpart zu einer typisch weiblichen Heldin darstellt. Im Bezug auf das männliche Geschlecht äußert sie sich folgendermaßen:

Joey: „Ach wenn das nicht der Himmel auf Erden wäre, ja. Eines von diesen Schweinen aus Capeside als Freund zu haben. Am besten als dämliche kleine Cheerleaderin, die vom Schulmacho gebumst und fallengelassen wird und Sex mit Grant Bodine im Umkleideraum-na fantastisch!“

Abby: „Klingt nach einer echten Lesbe.“

Joey: „Ich wünschte ich wäre eine Lesbe!“¹⁹²

Ein weiteres gutes Beispiel wäre auch Joeys Antwort auf die Frage eines Schulkollegen, ob sie mit ihm ausgehen möchte: „Ja klar, ich würde sagen hol mich ab nach meiner Gehirnamputation.“¹⁹³

Judith Halberstam benennt in ihrem Buch *Female Masculinity* (1998) dieses Phänomen mit „Tomboyism“.¹⁹⁴ Gemeint damit ist, dass vor allem junge Mädchen ihre Bedürfnisse nach mehr Freiheiten und die Einschränkungen durch ihr biologisches Geschlecht, durch burschikoses Verhalten zu kompensieren suchen. Halberstam sieht die „female masculinity“ als Ausdruck von Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, welche bei Kindern vor dem

¹⁹⁰ Siehe: 3.10. TC: 18:10- 19:16.

¹⁹¹ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.269.

¹⁹² Siehe: 1.7. TC: 25:27- 25:40.

¹⁹³ Siehe: 1.8. TC: 36:05- 36:11.

¹⁹⁴ Siehe: Judith, Halberstam: *Female Masculinity*. Durham, London. Duke University Press. 1998. S.6.

Eintritt in die Pubertät noch Zuspruch findet, in der Pubertät dann aber begrenzt und manchmal sogar sanktioniert wird, da ein junges Mädchen ihr jugenhaftes Verhalten, zur Bevorzugung eines gesellschaftlich anerkannten weiblichen Habitus und eines weiblichen Äußeren, abzulegen hat.¹⁹⁵

„Gender confirmity is pressed onto all girls, not just tomboys, and this is where it becoms hard to uphold the notion that male femininity presents a greater threat to social and familial stability than female masculinity. Female adolescence represents the crisis of coming of age as a girl in a male- dominated society.“¹⁹⁶

Die Figur der Joey steckt in diesem Zwiespalt zwischen den an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen und ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen. Sie ist verliebt in Dawson und wünscht sich, er würde sie begehren und so als Frau wahrnehmen wie Jen. Wie genau Jen inszeniert und von den männlichen Hauptfiguren wahrgenommen wird, wurde weiter oben bereits ausgearbeitet. Joey versucht sich für Dawson zu verbiegen und nimmt an einem Schönheitswettbewerb teil. Als sie gestylt und in Abendgarderobe die Bühne des Wettbewerbs betritt, nimmt Dawson sie plötzlich ganz anders war und am Ende des Abends kommt es zu folgendem Dialog zwischen den Beiden:

Dawson: „Ich habe dich heute Abend angesehen und es war, als wärst du unter deinem Scheffel hervorgekrochen. Das war einfach so total...ein ganz neues Selbstvertrauen, das du da auf einmal ausgestrahlt hast. Ich weiß wie schwer es dir gefallen sein muss heute da aufzutreten. Es ist als hättest du dich...als hättest du dich in diese wunderhübsche Joey verwandelt.“

Joey: „Dawson...“

Dawson: „Gott ist das nicht merkwürdig. Ich sitze hier mit meiner besten Freundin und habe auf einmal feuchte Hände...Ich kenne dich schon ewig, aber ich habe das Gefühl als würde ich dich heute Abend zum ersten Mal sehen...Joey, was fehlt dir?“

Joey: „Ich weiß nicht Dawson, irgendwas stimmt einfach nicht an der ganzen Sache.“

Dawson: „Aber ich dachte genau das hast du gewollt?“

Joey: „Ich bin selber daran schuld, weil ich mich verkleidet habe und Prinzessin gespielt. Und wir beide wissen, dass ich das nicht bin.“

¹⁹⁵ Siehe: Halberstam: 1998. S.6.

¹⁹⁶ Siehe: Halberstam: 1998. S.6.

Dawson: „Natürlich bist du das.“

Joey: „Ich denke schon, dass ich das wollte, dass du mich einmal hübsch siehst, dass du endlich mal mich so ansiehst wie Jen. Aber im Grunde genommen will ich das ja gar nicht. Ich möchte, dass du wenn du mich ansiehst, den Menschen siehst, den du schon lange kennst und dass dir klar wird, dass das was wir haben viel mehr Wert ist, als irgendeine vergängliche physische Schönheit. Und weißt du was Dawson, das ist nur Lippenstift und das ist nur Haarspray. Morgen wache ich auf und bin wieder Joey, einfach Joey du weißt schon, das zu große Mädchen von der falschen Seite des Flusses.“¹⁹⁷

Als Dawson nun Joey endlich so wahrnimmt wie sie es sich immer gewünscht hat, stimmt die Situation nicht mit ihren Vorstellungen überein, da sie sich stets gewünscht hat, Dawson würde sie um ihrer Selbstwillen begehren und nicht um die Rolle, die sie gespielt hat, als sie sich widerwillig für den Wettbewerb als „Frau“ im eleganten Abendkleid, mit Schminke und Frisur präsentiert hat. So weist sie Dawson zurück und „widersetzt sich ideologischen Weiblichkeitsentwürfen und stellt damit eine Vorbildfunktion für junge Mädchen und Frauen besonders für die Konstruktion der eigenen Identität und Weiblichkeit dar.“¹⁹⁸

Im weiteren Verlauf der Serie werden Dawson und Joey aber dann doch ein Liebespaar. Schon bald jedoch fühlt sich Joey in ihrer Beziehung zu Dawson eingeschränkt, da sie der Meinung ist, sie definiere sich nur über ihn. Nachdem sie mit diesem Gefühl der Einschränkung ihrer Persönlichkeit hin und hergerissen ist und dies auch immer wieder mit Dawson diskutiert, trennt sie sich schließlich von ihm, um sich selbst zu finden und sich klar zu werden wer sie eigentlich ist: „Unsere Leben sind schon immer in so vielfacher Weise miteinander verknüpft, dass es mir fast vorkommt, als hättest du mich erfunden. Und das macht mir ganz furchtbare Angst. Ich muss rauskriegen, ob ich auch ohne dich ein kompletter Mensch, eine Person mit eigenen Wünschen und Bedürfnissen sein kann. Ich muss herausfinden, ob ich alleine ein vollständiger Mensch bin.“¹⁹⁹

Joey ist demnach eine Frau mit starkem Charakter, der wie die Serie immer wieder zeigt, ihre Individualität und Identität wichtiger ist, als sich für die Vorstellungen anderer zu verbiegen, auch wenn es Menschen sind, die sie liebt. Am Ende der Serie entscheidet sie sich schließlich

¹⁹⁷ Siehe: 1.12. TC: 34:20- 36:40.

¹⁹⁸ Siehe: Lenzhofer: 2006. S.272.

¹⁹⁹ Siehe: 2.16. TC: 39:37- 40:07.

für Pacey statt für Dawson. Pacey und Joey wurden am Ende der dritten Staffel bereits ein Liebespaar für längere Zeit. Am Ende entscheidet sie sich unter anderem auch für Pacey, da er sie stets herausgefordert hat, sie selbst zu sein.

Mit Teresa de Lauretis wurde bereits weiter oben festgehalten, dass „Geschlecht Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation“ ist und eine Bedeutung von Zweigeschlechtlichkeit erst durch RezipientInnen entsteht. Wie kann demnach an dieser Stelle die Figur der Joey Potter in einer „idealen Leseart“ nach Hall gedeutet werden? – Betrachten wir Joey nach der Figurenanalyse von Eder, als Symbol, so stellt sich die Frage nach der Ursache und Wirkung der Darstellung und Inszenierung von Joey: Durch „basale Wahrnehmung“ und „Assoziation indirekter Bedeutungen“ ihrer Figur, wird der Eindruck eines atypischen Frauentyps hergestellt, durch Kleidung, Körpersprache, Frisur. Sie ist Ausdruck einer Halberstamschen „female masculinity“.

Durch „ästhetische Reflexion“ nach Eder wird dieser Eindruck weiter betont und schließlich festgeschrieben. Mit de Lauretis und Hall kann an dieser Stelle also festgehalten werden, dass die Figur der Joey in einer „idealen Leseart“ eine ist, welche der stereotypen Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit widerspricht, entscheidet sich Joey doch am Ende stets für sich selbst und führt am Ende ein erfülltes, selbstbestimmtes Leben und ist in einer Liebesbeziehung. Meiner Meinung nach lernen junge Mädchen durch eine Identifikation mit dieser Figur, dass es nicht immer leichter und oft gesellschaftlich nicht anerkannter Weg ist man selbst zu sein, aber, dass es möglich ist „alles zu haben“ und dabei nicht den gesellschaftlichen Vorstellungen einer Zwangsheterosexualität zu entsprechen.

Angemerkt sei an dieser Stelle noch, dass dies für die Figur der Jen leider nicht der Fall ist. In einer „idealen Leseart“ nehmen wir die Figur, wie weiter oben beschrieben, zunächst als idealen Frauentypen wahr, durch Äußeres, Habitus und Inszenierung. Dieses Bild wandelt sich jedoch im Lauf der Serie. Jen wird vom „Püppchen“ zu einer Frau, die selbstkritisch gesellschaftliche Rituale hinterfragt (siehe oben das Beispiel ihrer Aussage über Drag Queens) und ebenfalls versucht ihre Identität abseits der Pfade von Vorstellungen der Zwangsheterosexualität zu finden.

Am Ende der Serie jedoch stirbt Jen an einem Herzfehler, deren Auslöser ihr jahrelanges Partyleben und ihr Drogen und Alkoholkonsum war, welcher zum großen Teil vor ihrer Zeit in Capeside statt fand. Jen bietet immer wieder auch eine Identifikation im Sinne einer „female masculinity“ an, doch im Vergleich mit der Figur der Joey, entsteht mit ihrem Tod

meiner Meinung nach der Eindruck, dass junge Frauen für einen selbstbestimmenden „ausschweifenden“ Lebensstil mit dem Tod „bestraft“ werden.

6. Dawson Leery und die Präsentation von Männlichkeit

Die Figur des Dawson Leery ist nicht nur Namensgeber der Serie selbst sondern auch derjenige um den sich alles dreht. Der Mittelpunkt der Serie an dem alle Handlungsfäden immer wieder zusammen laufen, dies ist auch örtlich zu betrachten. Das Haus der Familie Leery wird immer wieder Mittelpunkt emotionaler Auseinandersetzungen aller Figuren. Nicht nur die Freundschaft zwischen Joey und Dawson findet hier immer wieder neue Richtungen, so streiten sich die Beiden beispielsweise die meiste Zeit in Dawsons Zimmer, sondern auch der erste Kuss der beiden findet dort statt.

In Folge 5 der ersten Staffel „Katastrophenstimmung“ zum Beispiel suchen sowohl Joey, ihrer schwangere Schwester und deren Freund, sowie Jen und ihre Großmutter, Unterschlupf vor dem Hurrican im immer gastfreundlichen Haus der Familie Leery. Als Jen in Staffel 2 von ihrer Großmutter vor die Türe gesetzt wird, zieht sie ebenfalls für einige Wochen bei den Leerys ein. Grundsätzlich sind hier stets alle Willkommen und die Türe wird niemals abgeschlossen. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass die Figur des Dawson, sowie seine häusliche und familiäre Umgebung den Mittelpunkt der Serie bilden.

Dawson ist der einzige Sohn einer amerikanischen Mittelschichtfamilie.

Er trägt meist T- Shirts in gedeckten Farben, lockere Hosen und karierte Hemden. Außerdem trägt er eine lederne Kette um den Hals und besitzt eine E.T. Stoffpuppe, die er vehement damit verteidigt, dass sie ein echtes Sammlerstück sei. Er ist ein sensibler junger Mann, ein Träumer, der einmal Filmemacher werden möchte und dessen größtes Vorbild Steven Spielberg ist. Dies wird in folgendem Dialog mit seiner neuen Nachbarin Jen bekräftigt:

Jen: „Warum Film, was fasziniert sich daran?“

Dawson: „Ich lehne die Realität ab.“²⁰⁰

Im weiteren Verlauf der Pilotfolge zeigt Dawson Jen stolz sein Zimmer, seinen „Spielberg. Schrein“ dass er auch sein „Studio“ nennt:

Dawson: „Ich glaube nämlich, dass man alle Geheimnisse der Welt, alle Antworten auf die Fragen des Lebens in Spielbergfilmen findet.“²⁰¹

²⁰⁰ Siehe: 1.1. TC: 12:00- 12:05.

²⁰¹ Siehe: 1.1. TC: 12:56- 13:01.

Dawsons bester Freund Pacey spielt Dawsons Gegenpart. Während Dawson nicht alleine an Mädchen interessiert ist, sondern zuerst für seine Filmkunst engagiert ist, stellt Pacey den typischen „Draufgänger“ dar. Nachdem die beiden Jungen die hübsche Nachbarin Jen zum ersten Mal gesehen haben, kommt es zu folgendem Dialog zwischen den Beiden:

Pacey: „Meinst du, dass sie noch Jungfrau ist. Willst du sie flachlegen?“

Dawson: „Wir haben uns gerade erst kennen gelernt.“

Pacey: „So eine Zeitverschwendung, Männer von Format würden sie jetzt schon flachlegen, weißt du was ich meine“

Dawson: „Takt. Schlag mal nach.“²⁰²

Die beiden arbeiten am Nachmittag in der Videothek der Kleinstadt und als eine hübsche Dame den Laden betritt und bei Pacey wieder einen Hormonschub auslöst, meint Dawson: „Reiß dich gefälligst zusammen, die Frau ist bestimmt Mutter!“²⁰³

Der Eindruck, dass Dawson ein vernünftiger, sensibler junger Mann ist wird auch durch das Set unterstrichen. In seinem Jugendzimmer, welches wir in der Pilotfolge sehen und was im weiteren Verlauf der Serie immer wieder Ort zahlreicher gefühlsbetonter Auseinandersetzungen mit Joey ist, finden sich neben den zahlreichen Filmpostern, auch die Materialien, die er als Filmemacher so braucht. Die Umgebung des Zimmers ist in gedeckten Farben.

Nicht nur durch sein Zimmer selbst wird deutlich was für ein junger Mann Dawson Leery ist. Eine weitere große Charakterisierung erfährt seine Figur auch durch seine Umgebung. Gemeint sind damit, das Set seines Elternhauses und seine Eltern selbst. Das Haus in dem Dawson wohnt, ist ein großes Einfamilienhaus, liegt genau am See, es ist weiß mit grünen Fensterläden und rundherum von einem riesigen Grundstück umgeben, außerdem hat es einen eigenen Steg mit Zugang zum See. Kurz: der amerikanische Traum.

Dawsons Eltern sind glücklich verheiratet, seine Mutter ist Nachrichtensprecherin beim Fernsehen. In der ersten Szene in der wir Dawsons Eltern sehen, kommen Dawson und Pacey gerade ins Wohnzimmer, während die Eltern gerade auf dem Couchtisch rummachen. Vorerst

²⁰² Siehe: 1.1. TC: 06:29-06:38.

²⁰³ Siehe: 1.1. TC: 09:34- 09:36.

scheint es so, als hätte Dawson alles, was man sich für ein erfülltes Leben wünschen kann. Doch die Vorstellungen der perfekten Kleinfamilie beginnen für Dawson bereits am Ende der Pilotfolge zu bröckeln. Joey beobachtet wie Dawsons Mutter von einem Arbeitskollegen zu Hause abgesetzt wird und ihn dann küsst. Zu seinem Vater Mitch, der zur Zeit arbeitslos ist, da er in den Vorbereitungen ist bald sein eigenes Meeresrestaurant zu eröffnen, hat er ein sehr gutes Verhältnis, er kann mit ihm auch über Sex reden. Als Dawson ausgehen will gibt ihm sein Vater noch schnell einen Rat mit auf den Weg:

Mitch: „Amüsier dich gut, aber save!“

Dawson: „Über Kondome zu reden ist verfrüht!“

Mitch: „Das ist nie früh genug.“

Dawson: „Was ist das nur mit Sex? Offenbar denkt niemand mehr an was anderes als Sex, Sex, Sex. Was ist dabei so furchtbar wichtig?“

Mitch: „Sex ist ein ganz wesentlicher Bestandteil unseres Menschseins.“

Dawson: „Und deshalb muss man es auf dem Couchtisch treiben? Wenn Sex so wichtig ist wie kommt es dann, dass Spielberg nie eine Sexszene in einem seiner Filme hatte? Hm? Weil er im Film vernünftige Prioritäten setzt und das sollten wir auch im Leben tun!“²⁰⁴

Hier wirkt es fast so als wäre Dawson der Erwachsene und seine Eltern die Teenager. Dies kommt in folgender Szene besonders deutlich hervor. Hier hat Mitch die Stelle als Sportlehrer in Dawsons Schule angenommen. Dawson macht eine Reportage über das erste Football Spiel in der Trainersaison seines Vaters, was diesem gar nicht recht ist. Dawson wirft ihm vor nicht mehr mit ihm zu sprechen:

Dawson: „Nicht so, wie mit den Leuten aus dem Team.“

Mitch: „Und weißt du, woran das liegt? Die respektieren mich.“

Dawson: „Ich respektiere dich auch. Nur hättest du lieber einen Sohn, der so ist, wie die sind.“

²⁰⁴ Siehe: 1.1. TC: 28:25- 28: 52.

Mitch: „Das ist nicht wahr! Dawson, ich summe die Titelmelodie von „unheimliche Begegnung“ im Schlaf. Ich bin ja auch immer für dich da. Und wenn wir verschiedener Meinung sind lass ich dir deinen Freiraum.“

Dawson: „Und wenn ich ihn beanspruche, bist du auf mich wütend.“

Mitch: „Nein, ich bemühe mich nur, dich aus deiner egozentrischen, selbst gerechten Phantasiewelt zu holen, um auch mal auf andere Menschen acht zu geben.“

Dawson: „Seit wann bin ich dafür verantwortlich, auf dich acht zu geben.“

Mitch: „Was soll das heißen?“

Dawson: „Dass ich mir vorkomme, wie dein Vater. Ich verhindere, dass du Sex hast. Ich gebe dir Ratschläge, aber hier bin ich das Kind, und manchmal möchte ich vielleicht auch so handeln.“²⁰⁵

Im weiteren Verlauf der Serie gibt es immer wieder intime und offene Gespräche zwischen Vater und Sohn, unter anderem fragt Dawson seinen Vater um Rat, als er vor hat, seine Freundin Jen das erste Mal zu küssen.

Dawson wird hier als der hübsche Traum eines jeden jungen Mädchens dargestellt. Ein junger Mann, der nicht nur Sex im Kopf hat.

Das Thema Sex ist natürlich das Interessanteste für ein junges Publikum. Wie weiter oben bereits festgestellt wurde tragen Medien zur Konstruktion von Identitäten bei. Welche Rolle kommt dabei dem jungen Dawson zu, der nicht begreifen kann, warum alle Welt sich ständig mit Sex beschäftigt? Dawson bietet meiner Meinung nach wenig Identifikationspotential für junge Männer. Er ist eher der moralische Anker der Serie. Für jede der weiblichen Figuren gibt es eine Szene in welcher Dawson als moralischer Held auftritt.

6.1. Dawson als moralischer Held

Als Beispiele hierfür können folgende Szenen genannt werden: In Staffel eins kommt Dawson dahinter, dass seine Mutter eine Affäre mit ihrem Arbeitskollegen hat, stellt sie zur Rede und nachdem sie keine Anstalten macht es seinem Vater zu erzählen, möchte er dies übernehmen.

²⁰⁵ Siehe: 3.4. TC: 21:32- 22:11.

Schließlich überwindet sie sich doch und gesteht ihrem Ehemann alles. In Staffel zwei findet die hübsche Nachbarin Jen wieder in ihren ausschweifenden Lebensstil zurück, nimmt Drogen und Alkohol und stürzt auf zahlreichen Partys ab. Auch hier ist es wieder Dawson, der sie aus dem Schlamassel rausholt, als sie sich vollkommen betrunken von zwei jungen Männern auf einer Party zu einem Dreier überreden lässt, stürmt Dawson ins Zimmer und trägt sie hinaus:

Jen: „Dawson lass mich sofort runter!“

Dawson: „Nein, auf keinen Fall!“

Jen: „Das ist ja nicht zu fassen!“

Dawson: „Jen sie dich doch mal an. Du bist betrunken und da wirfst du dich zwei Typen an den Hals....Wo willst du denn hin?“

Jen: „Ich geh nach Hause.“

Dawson: „Das ist aber die falsche Richtung! ... Jen, warte!“ (Dawson läuft Jen nach)

Jen: „Warum denn? Damit du mir das erklären kannst? Damit wir das ausdiskutieren können und damit du mir erklären kannst warum du jedesmal dazwischen funken musst, wenn man sich mal amüsieren will!“

Dawson: „Das hat wirklich nichts mehr mit amüsieren zu tun!“

Jen: „Vielleicht nicht für dich...“ (Dawson unterbricht Jen)

Dawson: „Für niemanden Jen, das ist eine reine Flucht. Du willst nicht zugeben, dass du unglücklich bist und offen gesagt ist das ekelhaft.“

Jen: „Weil du ja so viel Ahnung davon hast! Ich meine, sieh dich doch mal an: du trinkst nicht, du machst nicht rum mit nichts und niemandem und trotzdem bist du der unglücklichste Mensch, den ich überhaupt kenne!“

Dawson: „Du hast absolut recht. Und ich ziehe meine Melancholie jederzeit so was vor, denn sie ist wenigstens echt. Ich rede mir nicht krampfhaft ein, dass ich mich amüsiere.“

Jen: „Ich red mir überhaupt nichts ein, denn ich habe wirklich Spaß gehabt...“ (Jen übergibt sich über einen weißen Gartenzaun)²⁰⁶

Im Zusammenhang mit Joey ist für die Frage des Helden das Ende der zweiten Staffel besonders interessant. Joeys Vater wird im Laufe der zweiten Staffel aus dem Gefängnis entlassen und versucht sich mit seiner Familie wieder ein normales Leben aufzubauen. Dies gelingt ihm leider nur bedingt und er beginnt wieder mit Drogen zu dealen. Ausgerechnet Dawson kommt zufällig dahinter und konfrontiert Joey damit. Diese möchte die Sache auf

²⁰⁶ Siehe: 2.8. TC: 31:20- 32:28.

sich beruhen lassen und so schaltet Dawson die Polizei ein, welche Joey dazu überredet sich verkabeln zu lassen und ihren Vater so dazu zu bringen ein Geständnis abzulegen, was sich wiederum strafmildernd auf ihn auswirken würde. Obwohl Joey Dawson damit droht ihre Beziehung zu beenden, besteht er auf seiner moralischen Überlegenheit und möchte unbedingt das Richtige tun. Joey willigt ein und liefert ihren Vater aus, trennt sich jedoch gleich danach von Dawson:

Dawson: „Du hast das einzig richtige getan.“

Joey: „Nein, du hast das einzig Richtige getan, was ich getan habe kommt dem Wort richtig nicht einmal nahe.“

Dawson: „Wir haben getan, was wir tun mussten.“

Joey: „Es wird dir nicht gefallen was ich dir zu sagen habe, deshalb sag ich es ganz direkt: Ich hoffe ich kann das alles irgendwann später einmal meinem Vater verzeihen und ich weiß noch nicht ob ich es je schaffen werde mir selbst zu verzeihen...aber ich weiß, dass ich dir niemals verzeihen werde. Wie du siehst Dawson gibt es durchaus äußere Umstände mit denen die Liebe nicht fertig wird. Von jetzt an, möchte ich dich nicht einmal mehr kennen.“ (Joey geht)

Dawson: „Mach's gut, Joey.“²⁰⁷

Zusammengefasst kann hier also festgehalten werden, dass Dawson als sensibler, nachdenklicher und frühreifer Teenager charakterisiert wird. Wie sich diese frühe Reife aber auf seine Identität und die Suche danach auswirkt, soll im Folgenden näher erläutert werden.

6.2. Identitätsarbeit mit der Figur des Dawson

Dawsons Familie scheint traditionell zu sein und zumindest bis zum Ende des Pilotfilms sind wir eingehüllt in eine Nostalgie von traditionellen Familienwerten und einer Nachbarschaft mit weißen Gartenzäunen. Zumindest was die Familie des Protagonisten betrifft. Wie wir über die Figur der Joey lernen ist ihre Familie alles andere als traditionell. Joey wohnt bei ihrer schwangeren Schwester und ihrem afroamerikanischen Freund in einem kleinen Häuschen am anderen Ende des Sees, während ihre Mutter bereits vor ein paar Jahren an Krebs gestorben ist und ihr Vater wegen Drogenhandel im Gefängnis sitzt.

Jens Familie hat sie aus New York nach Capeside zu ihrer Großmutter geschickt, da sie mit ihrer pubertierenden Art und ihrem exzessivem Feiern nicht mehr zu recht kamen. Mit ihrer Großmutter hat Jen zunächst große Probleme, da diese streng gläubig ist und sich von Jen

²⁰⁷ Siehe: 2.22. TC: 40:05- 41:19.

nicht nur züchtiges Verhalten sondern auch Gottesehrfurcht und tadelloses Benehmen. Als sie sich mit Jen nicht mehr zu helfen weiß, setzt sie diese schlussendlich vor die Tür und schließlich zieht sie vorübergehend bei Dawson ein. Jen und ihre Großmutter finden schließlich zusammen und werden zu einer richtigen Familie.

Über die Familie von Pacey lernen wir immer wieder, dass sie abwesend ist und sich scheinbar nicht viel aus dem jüngsten Mitglied der Familie macht. Paceys Vater ist Polizeichef in Capeside und Paceys Bruder Doug arbeitet ebenfalls bei der Polizei. Seine Familie betont immer wieder, dass sie Pacey für einen Versager hält und auch andere Figuren sagen dies immer wieder zu Pacey. Er ist in der Schule faul, hat schlechte Noten und ist seinem Alter entsprechend an Mädchen und Sex interessiert und hat immer einen frechen Spruch parat.

Pacey stellt den Gegenpart zur Figur des Dawson dar, dem braven mustergültigen Schüler, der bevor er mit seinen Freunden einen Tag Schule schwänzt, noch schnell seine Hausaufgaben abgeben möchte. Besonders treffend beschreibt es auch der folgende Dialog, in der dritten Staffel, als Dawson das Haus für sich alleine hat. Dawsons Mutter hat zu diesem Zeitpunkt eine Job in der Stadt angenommen und ist dorthin gezogen weil sie sich von Dawsons Vater getrennt hat. Mitch hingegen muss geschäftlich übers Wochenende verreisen. Dawson und Pacey frühstücken in der Küche der Leerys als Mitch sich verabschiedet:

Pacey: „Ist das alles sie wollen einfach so gehen? Keine väterlichen Warnungen, keine Verbote, keine Androhung des Weltuntergangs falls sich in ihrer Abwesenheit ihr engelsgleicher Sohn daneben benimmt?“

Mitch: „Gute Idee-lass bloß Pacey nicht ins Haus!“²⁰⁸

Dawson, der sensible Filmemacher der stets alles analysiert, schwankt scheinbar nur in seiner moralischen Korrektheit wenn er durch die Frauen in seinem Leben aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Seine erste Krise erlebt er, als Jen ihn verlässt und später als Joey ihn verlässt. Das geht schließlich soweit, dass er an sich selbst zweifelt und an allem was ihn ausmacht. Anfangs scheint es, als hätte er seine Identität bereits gefunden, doch auch er ist nur ein Suchender. Am radikalsten für seine Figur ist es, als er seine große Leidenschaft Film in Frage stellt. Er nimmt alle Filmposter in seinem Zimmer ab, wählt das Wahlfach Film ab und äußert sich über das Problem eine Identität zu finden:

²⁰⁸ Siehe: 3.1. TC: 06:05- 06:20.

Dawson: „Es gibt da so ein Bild, das mir immer wieder vor Augen kommt. Ich bin zehn und meine Eltern sind mit mir in ‚Jurassic Park‘ Ich sitze da in der Mitte der vierten Reihe, Popcorn auf dem Schoß, flankiert von Mum und Dad und zwei Teenager kommen rein. Ein Junge und ein Mädchen, etwa so alt wie wir jetzt. Und sie setzen sich vor uns und knutschen ununterbrochen, den ganzen Film durch, Und ich erinnere mich wie ich dasaß und einfach schockiert war, dass irgendjemand lieber rumknutscht, als dieses wunderbare Märchen zu sehen, dass sich auf der Leinwand entfaltet. Und an einem gewissen Punkt tippte ich tatsächlich dem Typ auf die Schulter und fragte ihn ob sie das nicht freundlicherwise lassen könnten und er sah mich an als wollte er sagen, warte nur eines Tages verstehst du es... Und hier bin ich nun so viele Jahre später und gehe immer noch nicht nur ins Kino um dort rumzuknutschen. Andererseits aber bin ich auch nicht mehr das Kind, das zwischen den Eltern sitzt. Ich bin auch jemand Anderes, der so damit beschäftigt ist, alles zu analysieren, dass ich überhaupt nichts mehr genießen kann. Die beiden vor uns hatten immerhin ihren Spaß, ich habe gar nichts mehr davon. Und deshalb lass ich das mit Film.“²⁰⁹

Die Krise unseres Protagonisten steigert sich noch weiter und die verführerische Eve tritt in sein Leben. Sie spielt die hübsche „femme fatale“ die den heldengleichen Dawson aus dem Gleichgewicht bringt, er feiert eine wilde Party in der Abwesenheit seiner Eltern, er nimmt gestohlene Prüfungsunterlagen von Eve an und gibt sie an seine Freundin weiter. Und er ruiniert das Boot seines Vaters bei einem kleinen Ausflug über den See mit ihr. Schließlich besinnt sich Dawson, schläft nicht mit der verführerischen Eve und findet zurück zu seinen hohen moralischen Werten.

Es scheint auch so, als wäre er bei seiner Suche nach Identität angekommen. In dieser Situation trifft er auf Joey, welcher diese Veränderung gar nicht passt:

Joey: „Ich hätte nie gedacht, dass ich je so etwas von dir sagen würde, aber du bist so ein Verräter.“

Dawson: „Was?“

Joey: „Ich meine erst führt Eve dich praktisch an der Hundeleine überall in der Stadt herum und jetzt rauscht diese Filmmieze in die Stadt und du schmeißt deine Identität aus dem Fenster!“

²⁰⁹ Siehe: 3.13. TC: 23:28-24:33.

Dawson: „Ich schmeiße überhaupt nicht meine Identität aus dem Fenster, vielmehr bin ich zum ersten mal in meinem Leben kurz davor zu entdecken, was überhaupt meine Identität ist!“²¹⁰

Der vermeintlich gefallene Held Dawson findet wieder zu seinen Idealen, was seine freundschaftliche Beziehung zu Joey aber nicht einfacher macht.

Clare Birchall hat an dieser Stelle festgestellt, dass die Teenager in Dawson's Creek charakterisiert werden über ihre verantwortungsbewussten Reaktionen in den verschiedenen Situationen. Sie haben zwar Sex vor der Ehe und feiern Partys wenn ihre Eltern nicht da sind, aber in ihrer scheinbar rebellischen Art sind sie rationalistisch, weswegen diese Art der Rebellion auch akzeptabel ist. Birchall nennt das eine Form der Konstruktion von „politischer Nostalgie“.²¹¹

Diese Art der Rebellion unterstütze ihrer Meinung nach die ideologische Ordnung nach welcher das Leben in Capeside organisiert ist, mehr, als das sie diese Ordnung zersetzen würde. Diese politisch motivierte Ideologie nennt sie einen Mix aus Utopie und Konservatismus. Während die nostalgischen Verweise auf andere Jugendfilme, unter anderem auch derer von John Hughes, versuchen die Figuren von Dawson's Creek als unerschrockene Individualisten zu zeigen die sich der Mehrheit entgegengesetzt verhalten, so sieht Birchall genau das Gegenteil darin. Auf diese Weise würden die Capeside ProtagonistInnen mehr zum amerikanischen Konservatismus tendieren, als weniger.²¹²

Die Figur des Dawson verkörpert demnach nicht den klassischen Archetypen eines draufgängerischen männlichen Protagonisten, aber dennoch den Heldentypus. Durch die „basale Wahrnehmung“ und auch durch die Charakterisierung, die er durch das Set und die anderen Figuren erfährt ist er nicht für eine Identifikation durch ein männliches Publikum geeignet. Dawson's Creek selbst ist nach all den bisher gewonnenen Erkenntnissen wohl eine Serie die speziell für ein junges weibliches Publikum gemacht wurde. Hier wird die Figur des moralischen Helden Dawson zur Idealvorstellung von jungen Frauen wie ein Mann sein sollte.

Die Figur des Dawson und ihrer Wahrnehmung durch RezipientInnen wird durch Butlers Konzept der performativen Wiederholung geformt und erzeugt, so auch die konservativen

²¹⁰ Siehe: 3.11. TC: 28:51- 29:11.

²¹¹ Siehe: Birchall: 2004. S.9f.

²¹² Vgl. dazu: Birchall: 2004. S.9f.

moralischen Vorstellungen, die sie transportiert. Immer wieder wird Dawson als moralischer Held charakterisiert und präsentiert. Wie mit dem Identitätskonzept von Ang und Hermes festgestellt wurde, ist für eine Geschlechteridentifikation die Wahrnehmung von ZuschauerInnen ausschlaggebend, welche auf der Geschlechterpositionierung basieren. Somit kann hier festgestellt werden, dass die Figur des Dawson gesellschaftliche Vorstellungen einer Zwangsheterosexualität unterstützt und weiter festigt.

7. Familien und Freundschaften in Dawson's Creek

Die wohl bedeutendste Beziehung der Serie ist die zwischen Joey und Dawson. Aus narrativer Sicht scheint die Figur des Dawson hier die Überlegenere zu sein, zumindest den Großteil der Serie. Es gibt immer wieder einzelne Momente, in denen der „Held“ der Geschichte gefallen scheint und vollkommen die Fassung verliert, meist aufgrund der Frauen in seinem Leben.

Ein gutes Beispiel wäre die Überraschungsfeier zu Dawsons 16. Geburtstag. Seine Eltern geben eine Überraschungsfeier mit seinen Freunden anlässlich dieses Tages. Pacey und seine Freundin Andy sollen mit Dawson vorher etwas trinken gehen und dann auf der Party erscheinen. Dies gerät jedoch aus dem Ruder und Paceys Freundin Andy und Dawson betrinken sich und so erscheinen sie total betrunken auf seiner Überraschungsparty. Dort angekommen versucht Joey den betrunkenen Dawson vor seinen Eltern in seinem Zimmer zu verstecken. Doch dabei erwischen sie Jack wie er in Dawsons Zimmer gerade mit Abby rummacht. Jack hatte sich kurz zuvor von Joey getrennt, weil er entdeckt hatte, dass er schwul ist. Da Joey nun mit sich selbst und ihrem Zorn beschäftigt ist, bleibt Dawsons Trunkenheit nicht länger unbemerkt. Vor den versammelten Gästen hält er schließlich eine sehr unangenehme Rede über sein Leben: dabei lässt er nicht unerwähnt, dass seine Eltern sich ständig streiten weil seine Mutter mit ihrem Kollegen geschlafen hat, er sich wünschte Pacey würde sich wieder mehr wie ein Versage benehmen, anstatt wie ein Held mit seiner neuen Freundin, damit er sich besser fühle und erzählt über Jens ausschweifendes Party und Sexleben. Und schließlich meint er Joey, wäre die einzige 16 Jährige der Welt die sich selbst finden müsse und dann stolpert er in seine Geburtstagstorte. In der nächsten Szene sehen wir wie er sich mit vollgeschmiertem Tortengesicht in die Toilette übergibt.

Bei genauer Beobachtung von Dialogszenen zwischen Dawson und Joey, beziehungsweise Dialoge in Dawson's Creek zwischen männlichen und weiblichen DarstellerInnen ist es grundsätzlich so, dass die Kamer bei der männliche Figur beim sogenannten „over the shoulder shot“ stets auf die Weibliche herabblickt, während diese stets zur männlichen Figur aufblickt. Die soll eine Privilegierung der männlichen Figur gegenüber der Weiblichen ausdrücken. Dies fällt jedoch erst bei genauerer Betrachtung auf. Möglicherweise deshalb weil es von ZuseherInnen bereits als „normal“ wahrgenommen wird. Hier findet eindeutig eine Stabilisierung hegemonialer gesellschaftlicher Verhältnisse mit Hilfe technischer Mittel, statt.

Ein wesentlicher Punkt der Zuschauerbindung in Dawson's Creek stellen familiäre Beziehungen dar. Während in Familienserien die „heile“ Kernfamilie das Herzstück des Begehrens von RezipientInnen ist, so ist es das Fehlen der solchen, welches Dawson's Creek sympathisch und authentisch erscheinen lässt. Wenn man nun die vier Hauptfiguren auf ihre Familienkonstellation hin untersucht fällt auf, dass keiner eine intakte Familie hat: Pacey ist der jüngste von fünf Geschwistern. Seine Familie hält nicht besonders viel von ihm und hält ihn für einen Versager in jeglicher Hinsicht. Pacey wünscht sich nichts mehr als die Anerkennung seines Vaters. Nach einem verpatzten Vater- Sohn Wochenende stützt Pacey seinen betrunkenen Vater. Auf dem Weg nach Hause schläft dieser am Strand ein und währenddessen tut Pacey so, als würde sein Vater sich mit ihm unterhalten, dabei offenbart er seine Gefühle:

„Wahrscheinlich können wir unser Vater- Sohn Gespräch genauso gut jetzt führen.- Und wie läuft's in der Schule Pacey?- Tja es läuft eigentlich ganz gut, ich habe tatsächlich das Ruder herumgeworfen. Es hat sich gezeigt, dass ich nicht dumm bin. Ich könnte sogar aufs College. – Gut Pacey, ich habe schon immer gewusst, dass was aus dir mal was wird. Wie kommst du mit den Mädchen klar?- Also ich habe da eins kennen gelernt.- Ist sie nett?- Nett man, Andy ist wundervoll, sie hat Humor, sie ist klug. Ich sage dir sie ist wirklich etwas Besonderes. Aus irgendeinem Grund scheint sie mich auch für was Besonderes zu halten. Also wieso kannst du das nicht? Warum hältst du nichts von mir, wann hast du mich aufgegeben, als ich 5 war, 10, 12? Ich bin 16 Jahre alt Dad (Pacey beginnt zu weinen) und ich bin da und ich bin natürlich nicht perfekt aber ich geb mir doch solche Mühe für dich Dad.... und Es ist deine Aufgabe, es ist deine Pflicht mich zu lieben und dabei ist es egal wer ich bin oder was aus mir geworden ist Du bist mein Vater. Du bist mein Dad. Verdammt nochmal du müsstest mich doch lieben, ich kann das nicht alleine.“²¹³

Jen wiederum wird von ihren Eltern ganz direkt verstoßen. Sie schieben sie zu ihrer Großmutter nach Capeside ab, da sie zwischen ihren gesellschaftlichen Verpflichtungen und ihren Affären keine Zeit finden sich mit den ausschweifenden pubertären Anwandlungen ihrer Tochter auseinander zu setzen. Anfänglich hat Jen mit ihrer Großmutter große Schwierigkeiten, die Kluft zwischen der hochreligiösen alten Dame und der pubertierenden Jen scheint zu groß. Nachdem Jen wieder in ihre New Yorker Partyzeit zurück fällt und auch in Capeside anfängt Alkohol und Drogen zu nehmen, setzt die Großmutter sie kurzerhand vor

²¹³ Siehe: 2.12. TC: 28:22- 30:00.

die Türe. Später jedoch entschuldigt sie sich bei Jen und erkennt, dass sie eine gebrochene junge Frau ist und bittet sie wieder einzuziehen. Die beiden finden im Verlauf der Serie zu einer ehrlichen Beziehung, während die Großmutter für Jen schließlich zum Mutterersatz wird.

Joeys Mutter starb schon früh an Krebs während ihr Vater wegen Drogenhandel im Gefängnis sitzt, lebt sie bei ihrer schwangeren Schwester und deren Freund. Dort scheint sie nur drittes Rad am Wagen zu sein und wird immer wieder als Putzfrau und Babysitter eingesetzt.

Dawsons Familienleben scheint zunächst perfekt. Diese Illusion wird jedoch schnell zerstört und nachdem die Affäre von Dawsons Mutter mit ihrem Arbeitskollegen ans Tageslicht kommt, trennen sich seine Eltern und lassen sich später scheiden. Nachdem sie einige Folgen lang getrennte Wege gehen, finden sie jedoch wieder zusammen und heiraten erneut. Später bekommen sie dann sogar überraschend noch ein zweites Kind. In der fünften Staffel stirbt Dawsons Vater Mitch bei einem Autounfall.

Hier wird eine Zuschauerbindung hergestellt durch die realistische Darstellung davon, dass Familien nicht perfekt sind und die Helden unserer Serie wenigstens sich selbst und ihre Freundschaft haben. So meint Joey zu Jen: „Sieh mal, Jen, ... für unsere Eltern sind wir alle Fremde...Sie lieben uns zwar, aber eigentlich kennen sie uns nicht.“²¹⁴

Deutlich drückt dies auch Dawson gegenüber Jen aus:

Dawson: „Ich habe wirklich viel von Dir gelernt, Jen.“

Jen: „Ach ja? Zum Beispiel wie man ins Erwachsensein hinab trudelt?“

Dawson: „Nein. Nein, Du bist es, die mir beigebracht hat, dass Liebe nerven kann, dass Gefühle sich ändern, Leidenschaften vergehen, Partner kommen und gehen. Aber dass es bei all dem eins gibt, was heilig bleibt. Und das ist Freundschaft, und es stimmt, denn... Gott, ich meine, ohne Euch alle wäre dieser Sommer nur ein großes schwarzes Loch der Depression für mich gewesen.“²¹⁵

Dawson's Creek bietet demnach nicht nur zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten mit den ProtagonistInnen, es ist eine Hommage an die Freundschaft selbst.

²¹⁴ Siehe: 3.8. TC: 17:17-17:26.

²¹⁵ Siehe: 4.2. TC: 33:45- 34:18.

Dawson: „Aber bevor es so weit kommt, möchte ich nur sagen, dass in einer Welt, in der die Menschen, die einen aufgezogen haben, einen dann im Stich lassen, es eine Ehre und ein Privileg ist, Leute wie euch zu haben.“²¹⁶

²¹⁶ Siehe: 3.8. TC: 40:20- 40:33.

8. Resümee

Die Frage nach Geschlecht in Medien wurde hier anhand der Theorien von Butler, de Lauretis und Hall abgehandelt. Mit Teresa de Lauretis wurde der filmische Apparat als „Technologie des Geschlechts“ entlarvt und somit eine Verinnerlichung von Repräsentationsformen des Geschlechts, besonders durch den filmischen Apparat, dargelegt. Durch Butlers Prinzip der performativen Wiederholung, dass sich auch auf das Prinzip serieller Wiederholungen anwenden lässt, wurde deutlich, dass in der Serie Dawson's Creek die beiden Hauptcharaktere Dawson und Joey durch das Wiederholen der ihnen zugeschriebenen Normen und Wert immer wieder eine Zwangsheterosexualität reproduzieren. Die Figur der Joey jedoch, bietet selbst bei einer „idealen Leseart“ nach Hall Wege einer Identifizierung von „feminine masculinity“ nach Halberstam. Hier gibt es vereinzelt Wege aus zweigeschlechtlichen Zuschreibungen, die nach dem Prinzip der performativen Wiederholung präsentiert werden. Diese Strategie wird jedoch leider nicht die ganze Serie hindurch erhalten, immer wieder ordnet sich die Figur der Joey den Vorstellungen von zweigeschlechtlichem Leben unter, um bei nächster Gelegenheit erneut auszubrechen. Ganz klar muss hier aber gesagt werden, dass diese Figur nicht den Vorstellungen einer traditionellen amerikanischen Frauenrolle entspricht. Joey ist das feministische Potential der Serie. Charakterisiert wird die Figur der Joey nicht nur durch Inszenierung, sondern besonders auch durch die Gegenfigur der Jen.

Die Figur des Dawson scheint zunächst in einer „idealen Leseart“ ebenfalls nicht dem Prinzip einer heterosexuell codierten Gesellschaft zu entsprechen. Auch diese Figur ist widersprüchlich. In vielen Dingen entspricht Dawson nicht dem klassischen, männlichen Archetypen des amerikanischen Fernsehens. Er zeigt seine künstlerische Seite, was gemeinhin eher als „unmännlich“ ausgelegt wird. Charakterisiert wird diese Figur nicht nur durch die Inszenierung selbst, sondern besonders auch durch den narrativen Zusammenhang und nicht zuletzt durch die Gegenfigur des Pacey.

Trotz seines feministischen Potentials, trägt er doch dazu bei gesellschaftliche Wertvorstellungen und Moral weiter aufrechtzuerhalten und zu transportieren. Dies geschieht in besonderer Weise durch seine Inszenierung als moralischer Held der Serie. Egal, was ihm widerfährt, seine hohen moralischen Ansprüche siegen am Ende über alles und somit wird er zum Träger gesellschaftlich-politischer Vorstellungen.

Mit Hilfe der Analyse der nostalgischen Strategien in Dawson's Creek konnte gezeigt werden, wie Zuschauerbindung entsteht. Mit dem Gefühl von Nostalgie soll bei RezipientInnen ein wohlwollendes Gefühl und eine Identifikation mit den Charakteren entstehen.

Die oft hochgestochene und gebildete Sprache der Jugendlichen in Dawson's Creek ist ein Konstruktionsmoment der nostalgischen Strategien die in Dawson's Creek angewendet werden. Auch die Art und Weise ihrer Rebellion unterstütze eine ideologische Ordnung mehr, als das sie diese Ordnung zersetzen würde. Diese politisch motivierte Ideologie, ein Mix aus Utopie und Konservatismus trägt zu einer Stabilisierung und Aufrechterhaltung von westlichem, zweigeschlechtlichem Konservatismus oder auch einer „natürlichen Ordnung der Dinge“, bei.

Durch die große Bedeutung die Medien in der Produktion von gesellschaftlichen Wirklichkeiten zukommt, wird so eine hegemoniale Gesellschaftsform weiter stabilisiert. Für Heranwachsende bieten Medien eine gesellschaftlich anerkannte Aneignung bei der Suche nach Identität.

Dawson's Creek bietet für eine Forschung nach Identitätsbildung bei jungen Menschen ein breites Feld an. In dieser Arbeit wurden lediglich die beiden Hauptcharaktere für eine Analyse herangezogen. Es wäre auch interessant die Figur des Pacey und der Jen zu untersuchen, besonders aber die Figur des Jack. Diese Figur findet in dieser Arbeit kaum Erwähnung, da es den Rahmen bei weitem sprengen würde. Jack ist eine Nebenfigur, die sich im Laufe der Serie als schwul outet. In vorangegangenen wissenschaftlichen Abhandlungen zu Dawson's Creek ist es meist diese Figur, die zu einer Analyse herangezogen wird, enthält sie doch großes queeres Potential und war zum Erscheinungszeitraum der Serie in seiner Präsentation und Ausführung revolutionär. Eine genaue Untersuchung anhand der hier angewendeten Theorien und Kriterien bietet sich mit dieser Arbeit für die Zukunft an.

An dieser Stelle sei demnach festgestellt, dass sich den RezipientInnen selbst bei einer „idealen Leseart“, in Dawson's Creek die Möglichkeit bietet die Konstruktionsmomente von Männlich und Weiblich zu erkennen und die Infragestellung der gesellschaftlichen Verhältnisse von Zweigeschlechtlichkeit nahe legt.

9. Quellenverzeichnis

Literaturliste

Adelmann, Ralf et al. (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2001.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg (u.a.). VSA. 1977.

Ang, Ien/Joke, Hermes: „Gender an/in Media Consumption.“ In: **Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna:** Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller. 1994. S.114-133.

Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna: Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller. 1994.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 10.Aufl. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch. 2009.

Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg. Junius. 2000.

Binder, Sarah (Hg.): How i got lost six feet under your mother. Ein Serienbuch. Wien. Zaglossus. 2013.

Birchall, Clare: „Feels Like Home.“ Dawson’s Creek, Nostalgia and the Young Adult Viewer.

http://www.academia.edu/259231/Feels_Like_Home_Dawsons_Creek_Nostalgia_and_the_Young_Adult_Viewer (Zugriff 14.05.2014). In: **Davis, Glyn (Hg):** Teen TV: Genre, Consumption and Identity. London. BFI Public. 2004.

Braun, Christina von/ Stephan, Inge (Hrsg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien. Böhlau. 2005.

Brooker, Will: Living on Dawson's Creek. Teen viewers, cultural convergence, and television overflow. In: International Journal of Cultural Studies. Vol.4. London. Sage. 2001. S.456-472. (letzter Zugriff 30.07.2014)

Blanchet, Robert (Hrsg.) u.a.: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25.

Blanchet, Robert: „Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien.“ In: **Blanchet, Robert (Hrsg.) u.a.:** Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.37-70.

Bock, Annekatrin: Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.

Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. 2. ergänzte Aufl. Hamburg. Junius. 2005.

Butler, Judith: „Auf kritische Weise queer“. In: **Butler, Judith:** Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übersetzt von Karin Wördemann. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997. S.305-334.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. 1.Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1991.

Butler, Judith: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“. In: **Kraß, Andreas (Hg.):** Queer Denken: gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). 1. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003. S.144-170.

Butler, Judith: Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. 6. Nachdruck. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2009.

Conell, Raewyn/Lenz, Ilse/Meuser, Michael (Hrsg.): Gender. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013. Geschlecht und Gesellschaft. Band 53.

Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. UTB Basiswissen Soziologie. Paderborn. Fink. 2008.

Dorer, Johanna: „Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: **Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.):** Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und

Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.53-78.

Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002.

Dorer, Johanna: „Entwicklung und Profilbildung feministischer Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: **Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.):** Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.22-32.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg. Schüren. 2008.

Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Film, Fernsehen, Medienkultur. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“. Wiesbaden. Springer VS. 2013.

Ernst, Waltraud: „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ In: **Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.):** Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. 2002. S.33-52.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. 10. Aufl. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch. 2007.

Foucault, Michel: Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. 3. 1976-1979. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1986.

Frei, Dana: „Verhandlungen um Queerness. QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren.“ In: **Blanchet, Robert (Hrsg.) u.a.:** Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.299-315.

- Gillan, Jennifer:** Television and New Media. Must Click TV. New York, London. Routledge. 2011.
- Halberstam, Judith:** Female Masculinity. Durham, London. Duke University Press. 1998.
- Hall, Stuart:** „Kodieren/Dekodieren.“ In: **Adelmann, Ralf et al. (Hg.):** Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2001. S.105-124.
- Hall, Stuart:** „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: **Höring, Karl H./Winter, Rainer (Hrsg.):** Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. 3. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1999. S.393-441.
- Heike, Paul (Hg.):** Screening Gender: Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur. Berlin (u.a.). LIT. 2007. Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik. 9.
- Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Aufl. Stuttgart, Weimar. Metzler. 1996.
- Hickethier, Knut:** „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms.“ In: **Giesenfeld, Günther (Hg.):** Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim, Zürich, New York. Olms-Weidmann. 1994. S.55-71.
- Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar/Winter, Rainer:** „Einleitung: Medien- Identität- Identifikationen.“ In: **Mikos, Lothar (Hg.):** Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim, München. Juventa. 2007. S.7-20.
- Kießling, Tina:** Nostalgie und Retro- Trends als Marketingchance. Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten. Markenkommunikation und Beziehungsmarketing. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.
- Kleiner, Marcus S./Wilke, Thomas (Hrsg.):** Performativität und Medialität Populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken. Wiesbaden. Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.

Köhler, Kristina: „You people are not watching enough television!“ Nach-Denken über Serien und serielle Formen. In: **Blanchet, Robert (Hrsg.) u.a.:** Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg. Schüren. 2011. Zürcher Filmstudien. 25. S.11-36.

Kraß, Andreas: „Queer Studies – eine Einführung“. In: **Kraß, Andreas (Hg.):** Queer Denken: gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). 1. Aufl. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2003. S.7- 31.

Lauretis, Teresa de: „Die Technologien des Geschlechts.“ In: **Scheich, Elvira (Hg.):** Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. 1. Aufl. Hamburg. Hamburger Ed. 1996. S.57-93.

Lenzhofer, Karin: Chicks rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld. Transcript. 2006.

Löw, Martina/ Mathes, Bettina (Hrsg.): Schlüsselwerke der Geschlechterforschung. Wiesbaden. Verlag für Sozialwissenschaften. 2005.

Lünenborg, Margreth/Maier, Tanja: Gender Media Studies: Eine Einführung. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2013.

Maier, Tanja: Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft. Studien zur visuellen Kultur. Vol. 3. Bielefeld. Transcript. 2007.

Meyer, Michaela: „It's me. I'm it.“: Defining adolescent sexual identity through relational dialectics in Dawson's creek. In: Communication Quarterly. 2003. Vol. 51(3). p.262-276. [Peer Reviewed Journal] Published online: 21.05.2009. Download: Taylor & Francis Group. Zugriff: 15.05.2014. <http://dx.doi.org/10.1080/01463370309370156>

Mikos, Lothar: Film-und Fernsehanalyse. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft. Konstanz. UVK Verl.-Ges. 2003.

Mikos, Lothar (Hg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. Weinheim, München. Juventa, 2007.

Peters, Kathrin: Media Studies. In: **Braun, Christina von/ Stephan, Inge (Hrsg.):** Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln, Weimar, Wien. Böhlau. 2005. S.325- 344.

Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. 2. Aufl. Paderborn. Fink. 2009.

Seier, Andrea: Remedialisierungen. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Univ. Diss. Bochum. 2005. Medienwelten. Band 6. Berlin. Lit. 2007.

Spigel, Linn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: **Adelmann, Ralf et al. (Hrsg.):** Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz. UVK. 2001. S.214- 253.

Winter, Rainer: „Fernsehserien als Kult“. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie. In: **Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.):** Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Film, Fernsehen, Medienkultur. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“. Wiesbaden. Springer VS. 2013. S.67- 87.

West, Candace/Zimmerman, Don H.: „Doing gender.“ In: **Fenstermaker, Sarah/West, Candace (Hg.):** Doing gender, doing difference: Inequality, power, and institutional change. New York. Routledge. 2002. S.3-14. Erstveröffentlichung. Gender and Society. Band 1. 1987.

Internet

Stentz, Jack: Kevin Williamson turns teen sex into teen shtick in muddy “Dawson’s Creek“ Metro. California. Februar 5-11. 1998.

<http://www.metroactive.com/papers/metro/02.05.98/tv-9805.html> (Zugriff 14.05.2014)

<http://de.eonline.com/news/38366/living-dawson-s-creek>. (Zugriff 30.11.2014)

Mediographie

Dawson`s Creek: The Complete Collection.Season1- 6. USA 1998- 2003. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment. 956 Minuten.

Dawson's Creek, Staffel 1:

1. Dawson's Creek: Alles wird anders. Regie: Steve Miner. USA 1998.
2. Dawson's Creek: Tanz auf dem Vulkan. Regie: Steve Miner. USA 1998.
3. Dawson's Creek: Drehbuch für einen Kuss. Regie: Michael Uno. USA 1998.
4. Dawson's Creek: Schluss, aus, vorbei. Regie: Steve Miner. USA 1998.
5. Dawson's Creek: Katastrophenstimmung. Regie: Steve Lou Antonio. USA 1998.
6. Dawson's Creek: Das Baby. Regie: Steve Miner. USA 1998.
7. Dawson's Creek: Der Frühstücksklub. Regie: Allan Arkush. USA 1998.
8. Dawson's Creek: Besuch vom Ex. Regie: Michael Fields. USA 1998.
9. Dawson's Creek: Männer. Regie: Steve Robman. USA 1998.
10. Dawson's Creek: Freitag der Dreizehnte. Regie: Rodman Flender. USA 1998.
11. Dawson's Creek: Geliebte Feindin. Regie: David Semel. USA 1998.
12. Dawson's Creek: Pretty Woman. Regie: Arvin Brown. USA 1998.
13. Dawson's Creek: Die Entscheidung. Regie: David Semel. USA 1998.

Dawson's Creek, Staffel 2:

Folge 1: Dawson's Creek: Der Kuss. Regie: David Semel. USA 1998.

Folge 8: Dawson's Creek: Helden. Regie: Joe Napolitano. USA 1998.

Folge 12: Dawson's Creek: Ganz unten. Regie: Scott Paulin. USA 1999.

Folge 16: Dawson's Creek: Partys und andere Peinlichkeiten. Regie: David Semel. USA 1999.

Folge 20: Dawson's Creek: Projekt Wiedervereinigung. Regie: Melanie Mayron. USA 1999.

Folge 22: Dawson's Creek: Ein fataler Entschluss. Regie: Gregory Prange. USA 1999.

Dawson's Creek, Staffel 3:

1. Dawson's Creek: Ein Schlag ins Wasser. Regie: Gregory Prange. USA 1999.
4. Dawson's Creek: Das große Spiel. Regie: Nick Marck. USA 1999.
6. Dawson's Creek: Mit allen Mitteln. Regie: Gregory Prange. USA 1999.
8. Dawson's Creek: Rat' mal, wer zum Essen kommt. Regie: Jim Charleston. USA 1999.
10. Dawson's Creek: Tausend kleine Wunder. Regie: Gregory Prange. USA 1999.
11. Dawson's Creek: Barfuß in Capeside. Regie: Jan Eliasberg. USA 2000.

13. Dawson's Creek: Nordlicht. Regie: Jay Tobias. USA 2000.

17. Dawson's Creek: Traum und Wirklichkeit. Regie: Janice Cooke- Leonard. USA 2000.

18. Dawson's Creek: Dicke Luft. Regie: Patrick Norris. USA 2000.

Dawson's Creek, Staffel 4:

1. Dawson's Creek: Wiedersehen in Capeside. Regie: Gregory Prange. USA 2000.

2. Dawson's Creek: Die große Ernüchterung. Regie: Sandy Smolan. USA 2000.

Dawson's Creek, Staffel 5:

Folge 1. Boston. Regie: Gregory Prange. USA 2001.

10. Abstract

Gesellschaftliche Ordnung von Zweigeschlechtlichkeit ist der heutigen Kultur inwohnend. Durch und mit dem Konsum von Medien verständigen sich Menschen über eine binäre Geschlechterkonstruktion, die somit ständig reproduziert wird. Diese Diplomarbeit stellt die natürliche Differenzierung von „Mann“ und „Frau“ infrage. Anhand einer historischen Abhandlung wird versucht in der Gegenwart der Geschlechterforschung anzukommen. Dabei wird die geschichtliche Entwicklung des Feminismus nachgezeichnet. Für eine Auseinandersetzung mit der Frage wie es zu Geschlecht in Medien kommt, ist dafür das Prinzip der performativen Wiederholung von Judith Butler interessant. Desweiteren werden auch Teresa de Lauretis Ausarbeitungen zu Geschlecht als hervorgebrachte Disziplinarmacht dargestellt. Mit Stuart Halls Prinzip des Kodierens und Dekodierens wird die anschließende Analyse eingeleitet. Die Fernsehserie Dawson's Creek stellt hier den Untersuchungsgegenstand dar. Näher beleuchtet werden die nostalgischen Strategien durch welche Zuschauerbindung entsteht, sowie die Frage danach, wie es zu Bildung von Identitäten kommt. Untersucht werden hierbei die beiden Hauptfiguren um die Frage zu beantworten, ob und in welcher Form die Serie zur Aufrechterhaltung von zweigeschlechtlichen heteronormativen Vorstellungen einer medial geprägten Gesellschaft beiträgt.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Sarah Klymkiw

Geburtsdatum: 20.11.1985

Geburtsort: Wien

Familienstand: verheiratet

Ausbildungsdaten:

Oktober 2004 – Februar 2014

Studium der Theater- Film-, und

Medienwissenschaft an der Universität Wien

Schwerpunkt: Regiearbeit am Theater und Gender Studies

September 2000 – September 2004

1100, BORG

Pichelmayergasse Oberstufe,

Abschluss durch Reifeprüfung

September 1996 – September 2000

1100, BORG

Pichelmayergasse Unterstufe

September 1992 – September 1996

1100, Volksschule Carl- Prohaska- Pl.