

**Ironie in US-amerikanischen Quality TV-Serien am
Beispiel von Ally McBeal, Sex and the City und
Desperate Housewives**

Dissertation
zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereich Sprache, Literatur, Medien I und II
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Verena Homeyer

aus Beirut

Hamburg, im November 2014

Hauptgutachter: Prof Dr. Rodenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bleicher

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der
Universität Hamburg am 15.07.2015

Veröffentlicht mit der Genehmigung der Fakultät für
Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am 08.12.2016

Abbildungsverzeichnis

- 1) http://www.geocities.com/cesare_no/Ally_McBeal/Ally_McBeal.html (abgerufen am 21.11.08)
- 2) http://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_baby (abgerufen am 25.11.08)
- 3) <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/14/14561/1.html> (abgerufen am 25.11.08)
- 4) http://www.heise.de/tp/r4/artikel/14/14565/14565_3.jpg (abgerufen am 08.12.08)
- 5) <http://www.members.lycos.fr/nfsallymcbeal/images/Person-RichardFish.jpg> (abgerufen am 08.12.08)
- 6) <http://www.teatopia.net/archives/000267.html> (abgerufen am 15.12.08)
- 7) <http://www.panoramio.com/photos/6624865> (abgerufen am 13.07.09)
- 8) <http://www.wisteria-lane.com/PLP/PrettyLittlePicture547.jpg> (abgerufen am 14.07.09)
- 9) <http://www.wisteria-lane.com/SundayInThePark/SundayInTheParkWithGeorge1002.jpg> (abgerufen am 27.07.09)
- 10) <http://www.wisteria-lane.com/FifthSeason/YoureGonnaLove/YoureGonnaLoveTomorrow110.jpg> (abgerufen am 30.07.09)
- 11) <http://www.desperatehousewivessite.info/galleries/displayimage.php?album=4&pos=43> (abgerufen am 03.08.09)
- 12) <http://www.desperatehousewivessite.info/galleries/displayimage.php?album=4&pos=48> (abgerufen am 03.08.09)
- 13) http://desperatehousewives.wikia.com/wiki/Putting_It_Together?file=809_01.png (abgerufen am 8.11.14)
- 14) <http://www.toomanyornings.com/?p=1544> (abgerufen am 02.09.09)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	3
Inhaltsverzeichnis.....	4
1. Einleitung.....	7
1.1 Problemstellung.....	7
1.2 Zielsetzung.....	8
1.3 Gang der Untersuchung.....	8
2. Ironie.....	10
2.1 Begriffsbestimmung.....	10
2.2 Historische Entwicklung.....	11
2.3 Arten von Ironie.....	14
2.3.1 Wortironie.....	14
2.3.2 Charakterironie.....	16
2.3.3 Weltironie und Schicksalsironie.....	16
2.3.4 Hohn und Spott.....	17
2.3.5 Sarkasmus.....	18
2.4 Ironische Darstellungstechniken.....	20
2.4.1 Karikatur.....	20
2.4.2 Parodie.....	21
2.4.3 Satire.....	22
2.5 Funktion und Wirkung von Ironie.....	23
2.6 Ironie und Humor.....	24
2.7 Kulturelle und soziale Dimension von Humor	26
2.8 Witz, Komik und Humor bei Freud.....	30
2.9 Ironie in Quality TV.....	35
3. Quality TV.....	38
3.1 Fernsehprogramm und Innovationen.....	38
3.2 Network vs. Cable.....	40
3.3 „It’s not TV, it’s HBO“ – Die Rolle von Home Box Office.....	42
3.4 Von ordinary TV zu „Quality TV“	44
3.5 Quality TV– Eine Begriffsdefinition.....	57
4. Ironie in den Quality TV-Serien Ally McBeal, Sex and the City und Desperate Housewives.....	65

4.1 Ally McBeal.....	66
4.1.1 Inhaltliche Analyse.....	66
4.1.1.1 Themen und Genres.....	66
4.1.1.2 „Am Anfang war das Feuer“ oder wohin die Reise geht ...	68
4.1.1.3 Die Konstruktion der Hauptcharaktere.....	70
4.1.2 Ally – ein wandelnder Widerspruch im Minirock.....	70
4.1.3 Weiblich, neurotisch, jung sucht	84
4.1.4 Cage & Fish – Musterbeispiel für das „starke Geschlecht“?.....	88
4.1.5 Arten von Ironie.....	97
4.1.5.1 Charakterironie.....	97
4.1.5.2 Weltironie/Schicksalsironie.....	98
4.1.5.3 Selbstironie.....	98
4.1.6 Darstellungsironie.....	99
4.1.7 Ironische Darstellungstechniken.....	99
4.2 Sex and the City.....	100
4.2.1 Inhaltliche Analyse.....	100
4.2.1.1 Themen und Genres.....	100
4.2.1.2 Auf der Suche nach Liebe ... auf 12 Zentimeter-Absätzen.....	103
4.2.1.3 Die Konstruktion der Hauptcharaktere.....	106
4.2.2 Carrie Bradshaw – die Neurotische.....	106
4.2.3 Miranda Hobbes – die Skeptikerin.....	115
4.2.4 Charlotte York – die Romantikerin.....	122
4.2.5 Samantha Jones – die Nymphomanin.....	129
4.2.6 Sex and another City.....	133
4.2.7 Ironie in Sex and the City	136
4.2.8 Arten von Ironie.....	139
4.2.8.1 Selbstironie.....	139
4.2.8.2 Weltironie/Schicksalsironie.....	139
4.2.8.3 Ironische Darstellungstechniken, Zynismus.....	143
4.2.8.4 Satire.....	144
4.3 Desperate Housewives.....	144
4.3.1 Inhaltliche Analyse.....	145
4.3.1.1 Themen und Genres.....	147
4.3.1.2 Charakteristik der Hauptcharaktere.....	149
4.3.1.3 Susanne Mayer – der Tollpatsch.....	150
4.3.1.4 Lynette Scavo – die Starke.....	156
4.3.1.5 Gabrielle Solis – die Anspruchsvolle	162
4.3.1.6 Edie Britt – die Freizügige.....	167
4.3.1.7 Bree Van de Kamp: Campy Control freak oder Stepford Wife?.....	171

4.3.2 Was liegt hinter dem weißen Gartenzaun?	183
4.3.3 Desperate Husbands.....	186
4.3.4 Ironie in Desperate Housewives.....	189
4.3.4.1 Charakterironie.....	193
4.3.4.2 Weltironie/Schicksalsironie.....	194
4.3.4.3 Wortironie.....	195
5.Fazit (Ironie in Quality TV Serien).....	196
6.Literatur und Medien.....	202
Eidesstattliche Versicherung.....	209

1. Einleitung

1.1 Problemstellung

Mit der vorliegenden Dissertation wurde im Jahr 2007 begonnen, als die Forschung zu Quality TV noch weitestgehend am Anfang stand. Seither hat sich viel auf diesem Gebiet getan und es sind zahlreiche Publikationen zu dem Thema erschienen. Aufgrund des relativ langen Entstehungszeitraums (von 2007 bis 2015) vermag dieses Werk keinen aktuellen Beitrag zur derzeitigen Forschungslage zu leisten, sondern liefert vielmehr einen Ansatz zum Einsatz und der Funktion einer anspruchsvollen Erzähltechnik in Form von Ironie in Quality TV-Serien. Somit erhebt diese Ausarbeitung keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Der Schwerpunkt der bisher erschienenen Arbeiten lag vermehrt auf den Konsequenzen der Veränderung von produktionstechnischen Möglichkeiten und weniger auf der narrativen Entwicklung in anspruchsvollen Fernsehserien. Daher leistet diese Dissertation dennoch einen wichtigen Beitrag zur Forschung. Erstmals soll hier auch Ironie aus dem engen Feld der Linguistik herausgelöst und für audiovisuelle Medien erweitert werden. Ironie wird im Folgenden aus sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht betrachtet und in ihrer Wirkungsdimension näher untersucht.

Der Begriff des Quality TV kam erstmals in den frühen 90er Jahren auf, fand damals in der Medienforschung allerdings wenig Beachtung. Die bis 2007 erschienenen Veröffentlichungen legten ihren Schwerpunkt weitestgehend auf die Veränderungen und Innovationen der Fernsehlandschaft. Ein erster Diskurs über die Bezeichnung von Quality TV und dessen Bedeutung ist allerdings bereits auszumachen.

Bis heute besteht kein allgemeiner Konsens darüber, was unter dem Terminus „Quality TV“ verstanden werden kann. Jane Feuer¹ vertritt die Ansicht: „Quality TV has taken so many different meanings that not two users of the term seem to agree even on the basics“. Für die einen bezeichnet der Begriff einfach nicht-kommerzielles

¹ Feuer, Jane. Quality Drama in the US: The New Golden Age?, in: Hilmes, Michele (Hrsg.). The Television History Book. bfi Publishing London, 2003, S. 98 ff.

Fernsehen, für die anderen hingegen eine Art von hochwertigen Programmen, die überwiegend ein gebildetes Publikum ansprechen.

Eher indirekt wird die Entstehung von Quality TV in *MTM 'Quality Television'*, herausgegeben von Jane Feuer, Paul Kerr und Tise Vahimagi, geklärt. MTM ist die Produktionsfirma von Sitcom-Darstellerin Mary Tyler Moore und ihrem Mann Ed Tinker und zu einem Synonym für qualitativ hochwertige Fernsehserien der 1970er und 1980er Jahre geworden. Die Firma war für die Produktion der Serie *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) zuständig und brachte damit eine neue Art von Fernsehserien, insbesondere der Polizeisendung, hervor. MTM war eine der ersten Produktionsfirmen, die von neuen Technologien und Produktionstechniken profitieren konnte und deren Produktionen darüber hinaus Neuerungen, wie etwa ein großes Ensemble und multiple narrative Handlungsstränge beinhalteten.

Bis 2007 haben nur wenige Wissenschaftler versucht, sich dem Phänomen des Quality TV zu nähern. Einer der ersten, der sich damit eingehender befasst hat, ist Robert J. Thompson. Thompsons Arbeit fokussiert überwiegend auf die historische Herleitung und endet in der Mitte der 1990er Jahre. Psychologische Analysen, wie und auf welcher Ebene Quality TV funktioniert, und seine Wirkung auf die Zuschauer sind jedoch kein Bestandteil seiner Untersuchung.

Popular Quality Television, herausgegeben von Marc Jancovich und James Lyons (2003), nähert sich der Essenz von Quality TV ebenfalls nur an der Oberfläche. Ähnlich wie bei Thompson wird ein Überblick darüber gegeben, wie der amerikanische Fernsehmarkt sich in den 1980er Jahren durch die Einführung von Kabelkanälen und Satellitenfernsehen verändert hat.

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch Jennifer Holt, die die Auswirkungen der wirtschaftlichen Deregulierung auf das Fernsehen in den 1980er und 1990er Jahren und den zunehmenden Einfluss von Großkonzernen auf das Fernsehprogramm darstellte, oder Nancy San Martin, Kim Akass, Janet McCabe und Sarah Cardwell, um nur einige zu nennen. Auf deren Arbeiten und Resultate wird im Laufe der Ausarbeitung noch weiter eingegangen.

Ab 2007 ist ein enormer Anstieg von Forschungsbeiträgen zu Quality TV zu verzeichnen. Tina Grawe will Ansätze von Quality TV bereits in Soap Operas der 80er Jahre wie etwa *Dynasty* erkennen. Sie attestiert den Serien von damals schon

eine gewisse narrative Komplexität: „Das Innovative liegt in der Präsentation eines allgemeinen Themas anhand komplex-konzipierter Figuren“², die dazu dienen sollen, ein universelles und abstraktes Thema darzustellen.

In dem 2013 erschienenen Werk „Komplexe Welten“ beschäftigt sich die Medienwissenschaftlerin Kathrin Rothmund mit den narrativen Strategien in neueren US-amerikanischen Serien sowie dem Spannungsaufbau, der Vielfalt und den Verbindungen von Figuren in den Serien *Dexter* (Showtime, 2006-13), *Lost* (ABC, 2004-10) und *Heroes* (NBC; 2006-10), die allesamt dazu dienen, eine narrative Dichte und inhaltliche Komplexität entstehen zu lassen.

Jonas Nesselhauf und Markus Schleich liefern 2014 einen allgemeinen Überblick über das Phänomen des Quality TV und erklären, wo dessen Ursprünge liegen und wie es sich von regulärem Fernsehen unterscheidet. Sie führen darüber hinaus mögliche zukünftige Entwicklungsszenarien auf. Spezielle narrative Techniken oder andere Qualitätskriterien werden nicht weiter untersucht.

Auch Christoph Dreher liefert 2014 einen allgemeine Überblick über Quality TV, erwähnt aber erstmals auch den Zuschauer als einen wichtiger Faktor des Gelingens dieser Art von Serien. Dieser muss in der Lage sein, die subtilen Botschaften zu erkennen und zu entschlüsseln. Abgesehen davon liegt der Fokus auf den veränderten Sehgewohnheiten, ausgelöst durch Streaming-Dienste wie Netflix, sowie auf dem Einfluss dieses neuen Rezeptionsverhaltens auf die Konzeption von neuen Serien.

1.2 Zielsetzung

Diese Arbeit befasst sich näher mit dem Begriff Quality TV als Genre und analysiert insbesondere, welche Arten der Ironie in den verschiedenen Comedy-Serien aufzufinden sind und welche Wirkung sie bei den Zielgruppen hervorrufen.

²Grawe, Tina. Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien: Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV. AVM Verlag, München, 2010.

1.3 Gang der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit stellt dem Analyseteil einen theoretischen Überblick über die verschiedenen Arten von Ironie und deren Darstellungstechniken voran. Um eine adäquate Analyse zu ermöglichen, muss im ersten Schritt der Begriff der Ironie allgemein verständlich definiert werden. Im Zuge dessen erfolgt zunächst eine Herleitung in Form eines historischen Überblicks, der den Ursprung klären soll. Es wird näher auf dessen Entstehung im historischen Kontext eingegangen, verschiedene Arten von Ironie werden aufgezeigt und die verschiedenen Erscheinungsformen untersucht. Da zwischen den Kategorien Ironie und Humor eine enge, wechselseitige Beziehung besteht, wird in einem weiteren Abschnitt herausgearbeitet, ob und inwieweit Ironie als ein Stilmittel zur Erheiterung und als Teil von Humor angesehen werden kann. Um die ironische Wirkungsweise besser zu verstehen, soll die Definition von Witz und Humor von Sigmund Freud, der dieses Phänomen aus psychologischer Sicht betrachtet und dessen Effekt auf den Rezipienten klärt, in einem zusätzlichen Kapitel Erwähnung finden.

Im weiteren Verlauf folgt ein grober Abriss über den amerikanischen Fernsehmarkt und die Klärung des Zusammenhangs zwischen der Veränderung des Fernsehprogramms und der Entstehung von Quality TV-Serien.

Als Grundlage für den Untersuchungsteil erfolgt vorab eine Definition von Quality TV vor dem Hintergrund der Umbrüche des amerikanischen Fernsehmarktes und der veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer. Da der kostenpflichtige Kabelsender HBO an der Entstehung und am Erfolg von Quality TV-Serien maßgeblich beteiligt ist, wird in einem weiteren Kapitel dessen Stellenwert herausgearbeitet. Unterschiedliche Serien-Beispiele während des Zeitraums von 1980 bis 2000 werden die Quality TV-Definition zusätzlich illustrieren und durch einen kurzen geschichtlichen Abriss zusätzlich ergänzen. Dabei wird besonders auf Thompsons Arbeit *The Golden Age of Television* zurückgegriffen werden.

Im zentralen Hauptteil der Arbeit wird anhand der drei Quality TV-Serien mit Comedy-Schwerpunkt *Ally McBeal*, *Sex and the City* und *Desperate Housewives* aufgezeigt, welche Arten von Ironie dort zu finden sind und welche Funktionen diese erfüllen. Es ist davon auszugehen, dass sich die Ironie in Form einer Überzeichnung

der Charaktere, dem Spiel mit Stereotypen und der Erwartungshaltung der Zuschauer äußert und dadurch Heiterkeit bei den Konsumenten erzeugt wird. Aus diesem Grund werden die Figuren analysiert und kategorisiert, während eine besondere Betonung auf ihr Wesen – Persönlichkeit, Interaktion mit anderen Figuren und ihr äußeres Erscheinungsbild – gelegt wird. Schließlich eignet sich die Konstruktion der Charaktere insbesondere auch als Mittel, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen und diese zur Diskussion zu stellen.

Den Abschluss der Arbeit bildet das Fazit, in dem die wesentlichen Ergebnisse der Untersuchung noch einmal zusammengefasst werden.

2. Ironie

Um eine adäquate Analyse zu ermöglichen, bedarf es einer wissenschaftlich tragfähigen Definition des Begriffs der Ironie. Im Zuge dessen erfolgt zunächst eine Herleitung in Form eines historischen Überblicks, der den Ursprung klären soll.

2.1 Begriffsbestimmung

Ironie ist ein komplexer Begriff und diese Komplexität erklärt das bisherige Fehlen einer einheitlichen oder allgemeingültigen Begriffsdefinition in der Literatur. Vor etwa zwanzig Jahren äußerte Uwe Japp diesbezüglich:

„Wenn die verschiedenen Theorien über den Begriff der Ironie sich in irgend etwas einig sind, dann darin, dass es kein einheitlicher Begriff ist, von dem sie reden.“³

Für Japp gab es genau drei Wege, um dieses Dilemma zu umgehen: Als Erstes nennt er die Reduzierung der Ironie auf „Widerspruch in einer Einheit“; allerdings besteht hier das Problem, dass diese Definition zu allgemein ist und so theoretisch jedes bizarre Missverständnis betreffen kann. Der zweite Punkt betrifft die Gestalt der Ironie, denn sie kann in zahlreichen verschiedenen Erscheinungsformen auftreten. Auf eine zu allgemeine Definition wird dabei allerdings verzichtet. In diesem Punkt stimmt Japp mit Vladimir Jankélévitch überein, der Ironie zwar für

³ Japp, Uwe. Theorie der Ironie. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt/Main, 1988, S. 32.

undefinierbar, aber nicht unaussprechbar hält, und der anmerkt, dass man zwar ihre Struktur nicht analysieren, aber ohne Zweifel ihre Art beschreiben könne.⁴ Der dritte Punkt besteht in dem Versuch einer historischen Herleitung. Auch wenn wir nicht genau sagen können, was Ironie ist, so können wir doch zumindest klären, durch welche Abstufungen sie das geworden ist, was wir heute überwiegend darunter verstehen.

Weiterhin erklärt Japp, dass Ironie eine Art eigene fremde Sprache sei, deren Grammatik uns zunächst unbekannt sei. Wie alle Sprachen frage sie nach der Bedeutung und fordere gleichzeitig eine Übersetzung in eine direkte Sprache.⁵ Es gebe verschiedene Ansätze, sich dem Begriff der Ironie zu nähern. Somit komme es bei einer Definition immer auch darauf an, von welchem Ansatz zuvor Gebrauch gemacht worden sei. Ein Philosoph würde Ironie sicherlich anders erläutern, als dies ein Sprachwissenschaftler (Linguist) tun würde.

Um das Phänomen der Ironie näher zu erfassen, bedarf es daher zunächst der Einordnung in den historischen Kontext. Dies soll die Entwicklung der Ironie näher beschreiben. Anschließend sollen die verschiedenen Arten und Merkmale von Ironie aufgezeigt werden, bevor der Versuch einer adäquaten Definition unternommen wird.

2.2 Historische Entwicklung

Etymologisch ist das Wort Ironie nicht eindeutig abzuleiten. Es herrscht aber Konsens darüber, dass Eironeia als Erstes in der Antike in den Komödien des Aristophanes um ca. 420 v. Chr. auftaucht.⁶ Jedoch verstand man ursprünglich unter dem Begriff Eironeia eine Art Verstellung. So wurde er als eine Methode des Niedrigstellens oder „Kleiner machens“ verwendet, wann immer sich der Eiron einer bestimmten Aufgabe zu entziehen versuchte. Aus diesem Grund hatte das Wort lange Zeit eine negative Konnotation und wurde sogar „als abfälliges Schimpfwort für ein moralisch verwerfliches Verhalten genutzt“⁷.

⁴Vgl. Jankélévitch, Vladimir. L'ironie, Flammarion, 1979, S. 42.

⁵ Vgl. Japp, 1988, S. 9.

⁶ Wolken 443, Wespen 174, Vögel 1211, vgl. Lapp, Edgar. Die Linguistik der Ironie, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, S. 18

⁷ Hartung, Martin. Ironie in der Alltagssprache, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998, S. 13.

Auch bei Platon fand Eironeia Verwendung, wobei sich an der Bedeutung zunächst nicht viel änderte. Es wurde immer der Vorwurf vorgebracht, wenn der Verdacht bestand, dass sich ein Konversationspartner absichtlich unwissender (kleiner) gab, als er wirklich war. Der Ausdruck Eironeia wurde von Sokrates oft als Stilmittel angewandt, um seinen Dialogpartner zu verspotten. Dies brachte ihm schnell den Ruf eines Wortklaubers ein. „Es ist [übrigens] eine große Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet Sokrates uns als der anerkannte Meister der Ironie überliefert wurde, obwohl dieser die Bezeichnung [ursprünglich] als Beschimpfung empfunden hatte.“⁸

Es bleibt festzuhalten, dass unter Eironeia eine verkleinernde Verstellung verstanden wurde, die ausschließlich dem Eigennutz dienen sollte.

Aristoteles hingegen sah in der Ironie das Abweichen von der Wahrheit, welches sich in zweierlei Formen äußern konnte: in der Übertreibung (alazoneia) und, wie zuvor bereits erwähnt, in der Untertreibung (eironeia), wobei Letzteres als aufrichtiger galt.

Bis in die Antike ist eine Veränderung und Weiterentwicklung des Ironiebegriffs zu verzeichnen, die unserem heutigen Verständnis bereits sehr nahe kommt. Der beleidigende und negative Unterton rückte vermehrt in den Hintergrund und bereits in der Antike wurde Ironie als Wort gebraucht, dessen richtige Anwendung nicht zwangsläufig etwas mit der Äußerung von Kritik zu tun haben musste.⁹

Des Weiteren avancierte Ironie von einem Wort zu einem rhetorischen Stilmittel, welches insbesondere Aristoteles in seinen Reden (z.B. bei *Rhetorik für Alexander*) als Taktik einsetzte, um eine bestimmte Reaktion bei den Zuhörern hervorzurufen. Dabei konnten zwei Formen der ironischen Redeweise unterschieden werden. Auf der einen Seite sagt man mit Eironeia etwas, „wenn man vorgibt es *nicht* zu sagen oder wenn man es gegenteilig ausdrückt“¹⁰. Auf der anderen Seite gibt es die Wortironie, die einer rhetorischen Figur ähnelt und in Reden angewandt wird, jedoch keineswegs eine Geisteshaltung oder philosophische Einstellung meint. Von dieser Art der Ironie hat auch Cicero in seinen Werken Gebrauch gemacht. Quintilians Ironie-Analyse ist hingegen noch präziser, denn er unterscheidet zwischen einer Stilfigur, die in einem Text erscheint (Trope), einer in sich geschlossenen Rede,

⁸ Ebd. S. 14.

⁹ Vgl. Knox, Norman. Die Bedeutung von Ironie: Einführung und Zusammenfassung, in: Hass, Hans-Egon /Mohrlüder, Gustav-Adolf (Hrsg.). Ironie als literarisches Phänomen, Köln, 1973, S. 21-30

¹⁰ Hartung, 1998, S. 18.

deren Stil und Ton dem tatsächlichen Sachverhalt widerspricht (Schema), und der gesamten Lebenseinstellung (philosophische Ironie).¹¹ Uwe Japp liegt demnach mit seiner Vermutung durchaus richtig, wenn er sagt, dass die Ironie gelegentlich als eine Art Grenzgänger zwischen Literatur und Philosophie auftreten kann.¹²

Im 16. Jahrhundert benutzten schließlich auch die Engländer den Begriff Ironie.¹³ Er wurde aus dem Lateinischen in die englische Sprache überliefert, war jedoch kaum verbreitet und fand höchstens in gehobenen und feinen Kreisen Verwendung, da der Gebrauch als besonders elegant galt. Erst später, „als die deutlich erkennbare Ironie Dafoes und Swifts und die unaufhörliche, aufdringliche Ironie der polemischen Schriften und Wochenblättern das Ihre getan hatten, wurde „irony“ in die allgemeine Schrift- und Umgangssprache aufgenommen“¹⁴. Da zu dieser Zeit kaum ein Austausch zwischen Dichtern in Form von öffentlichen Diskussionen und Reden stattfand, wurde Ironie weiterhin als rhetorisches Stilmittel gebraucht und es gab keine wirkliche Weiterentwicklung.¹⁵

Es lässt sich zusammenfassen, dass sich bis zum 18. Jahrhundert grob vier Bedeutungen von Ironie entwickelten: Erstens, das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint (inversio). Zweitens, etwas anderes zu sagen, als man meint (was allerdings weniger üblich war). Drittens, tadeln durch falsches Lob und loben durch vorgeblichen Tadel, was schon bei Aristoteles und Quintilian Anwendung fand. Viertens konnte unter Ironie allgemein auch eine Täuschung bzw. Verstellung (dissimulatio) einer Person verstanden werden.¹⁶

Ironie ist zudem lange Zeit als ein rein literarisches Phänomen betrachtet worden. Dies zeigt sich an der Fülle der Literatur, die zu diesem Thema erhältlich ist. Der historische Kontext sowie die geschichtliche Entwicklung sind dabei jedoch meist außer Acht gelassen worden, was dazu führte, dass es faktisch lediglich eine einzige Art von Ironie gab: die rhetorische Ironie, auch die Ironie des Redners genannt. Doch der Begriff muss insofern erweitert werden, da er auch als Denk- und

¹¹ Vgl. Knox, 1973, S. 21.

¹² Vgl. Japp, 1988, S. 23.

¹³ Vgl. Papiór, 1989, S. 11.

¹⁴ Knox, 1973, S. 24.

¹⁵ Vgl. Japp, 1988, S. 27.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 25.

Verhaltensweise aufgefasst und verstanden werden kann. Er ist in diesem Fall dann auch mit philosophischer Ironie gleichzusetzen. Dies macht auch Jan Papiór deutlich:

Die scholastische Ironie ist nicht nur eine fest umrissene Form des Redners oder des schriftstellerischen Ausdrucks, also letztlich eine rhetorische Ironie; sie ist zugleich auch eine Verhaltensweise, also eine Form der philosophischen Konstituierung des menschlichen Daseins, die die Möglichkeit der inneren Reflexion voraussetzt.¹⁷

Ironie ist somit zwar ein Instrument der Rhetorik (bei der Wahrheit durch eine Schein-Wahrheit und Positives durch Negatives ausgedrückt wird), doch es ist oftmals auch von einer Denk- und Verhaltensweise die Rede, einer philosophischen Ironie, insbesondere dann, „wenn sich das Verhalten des Ironikers in einer einheitlichen, zeitlich verhältnismäßigen langen Situation (unter dem Einfluss des Tragischen und Existenziellen) vermerken lässt“¹⁸.

Beiden Ansätzen ist jedoch die Kategorie der Indirektheit gemein, d. h., dass mit der Anwendung der Ironie aus diversen Gründen ein Sachverhalt nicht direkt ausgedrückt bzw. eine Tatsache verschleiert wird. Dabei handelt es sich nicht automatisch um die Äußerung von Kritik oder etwas Negativem. Ironie kann auch angewendet werden, um sich von einer Meinung zu distanzieren.

2.3 Arten von Ironie

Da es, wie bereits ausgeführt, keine allgemein verbindliche Bedeutung von Ironie gibt, soll im Rahmen dieser Arbeit auf einzelne Theorien zu diesem Thema bzw. unterschiedliche Denkschulen verwiesen werden. So existieren diverse Kategorien des Begriffs, die sich je nach Gebrauch und Kontext voneinander unterscheiden. Es kommt außerdem immer auf die Interagierenden an, sowohl den Eiron als auch den Gesprächspartner und ihre Beziehung zueinander, denn verschiedene Menschen vertreten unterschiedliche Ansichten darüber, was Ironie für sie bedeutet. „[D]er Löwenanteil an der Disambiguierung einer ironischen Äußerung [wird] durch den Kontext (Ko-Text, Sequenzposition, gemeinsame Wissensbestände) geleistet.

¹⁷ Papiór, Jan. Ironie: Diachronische Begriffsentwicklung, Adam Mickiewicz University, Posen, 1989, S. 8.

¹⁸ Ebd.

Eigenschaften der Äußerung haben dem gegenüber nur eine marginale Bedeutung.“¹⁹.

Insgesamt kann man Ironie grob in fünf Unterarten einteilen: Wortironie, auch verbale Ironie genannt, Charakterironie (psychologisch), Weltironie (philosophisch), Hohn/Spott sowie Sarkasmus.

2.3.1 Wortironie

Wortironie oder auch verbale Ironie ist die geläufigste Form. Sie ist weit verbreitet und wird oft in alltäglichen Situationen oder Gesprächen angewandt, weswegen sie auch als Alltagsironie bezeichnet werden kann. Diese Art von Ironie meint häufig das Gegenteil vom Gesagten, manchmal jedoch auch einfach etwas anderes. Als Voraussetzung für das Verstehen solch einer ironischen Äußerung müssen verschiedene Kriterien erfüllt werden. So muss das Anwenden dieser Ironieform eine bestimmte Intention erfüllen, die vom Konversationspartner verstanden werden kann. Dies wiederum ist vom Verhältnis der Gesprächspartner zueinander abhängig. Es werden weitestgehend dieselben kontextuellen Bedingungen vorausgesetzt. So ist es beispielsweise umso wahrscheinlicher, dass Ironie verstanden wird, je näher sich die Interagierenden stehen und je ähnlicher sie sich sind. Die Personen sollten daher aus demselben Kulturkreis stammen und dieselbe Sprache sprechen, denn es bestehen kulturelle Unterschiede bei der Erfassung von Ironie.²⁰ Gleichzeitig muss die ironische Äußerung nicht nur sprachlich, sondern auch akustisch verstanden werden können, was wiederum von der Umgebung abhängig ist, in der sich die Dialogpartner befinden. Außerdem muss das Gesagte für den Hörer von Interesse sein, denn das Verstehen von Ironie setzt ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit voraus. Der Hörer muss also im Vorfeld auf das Erzählte vorbereitet sein bzw. werden, indem der Erzähler die nötigen kontextuellen Rahmenbedingungen dafür schafft. Dies kann in Form einer Einführung oder Einleitung erfolgen. Diese Wortironie ist immer an die Rhetorik gebunden. Sie tritt dort auf, wo etwas

¹⁹ Hartung, 1998, S. 31.

²⁰ Vgl. Le Goff, Jacques. Lachen im Mittelalter, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999,, S. 41.

vorgetragen oder erzählt wird, weshalb sie oft als Bestandteil der rhetorischen Ironie angesehen wird.

Weiterhin lässt sich festhalten, dass verbale Ironie temporär und punktuell ist. Sie wird sparsam verwendet und tritt an bestimmten Stellen hervor. Diese Stellen können Textstellen in der Schriftsprache sein oder aber bestimmte Passagen in Alltagsgesprächen.²¹

Wortironie hat sich zu einem beliebten Stilmittel entwickelt und wird von vielen Rednern taktisch gezielt eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf einen bestimmten Sachverhalt zu lenken oder aber einfach, um dessen Bedeutung zu unterstreichen. Daher ist Ironie häufig in politischen oder polemischen Reden zu finden. Sie eignet sich schließlich dazu, sich von einer Äußerung zu distanzieren, ohne sie zu bewerten. Der Erfolg der Wortironie ist allerdings nur im Dialog mit mindestens einer anderen Person gegeben und setzt, wie bereits erwähnt, voraus, dass sich die Gesprächspartner auf Augenhöhe befinden.

Als Unterart der Wortironie kann die literarische Ironie verstanden werden. Allerdings kommt sie ausschließlich in geschriebenen Texten vor. Dort führt sie beispielsweise zu einem Stilwechsel, sodass ein Absatz in einer anderen Art verfasst ist, als es Text und Kontext erwarten lassen. „Ironie fungiert [in diesem Fall] allenfalls als ein decorum der Rede, keinesfalls aber ist sie am Zustandekommen des Sinns beteiligt“²².

2.3.2 Charakterironie

Die Charakterironie kann als eine Art Geisteshaltung oder (geistige) Einstellung zur Welt aufgefasst werden.²³ Diese Haltung zeigt sich bei Menschen dann in einem übermäßigen Gebrauch von ironischen Äußerungen. Charakterironie ist eng verbunden mit der philosophischen Ironie. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich über einen längeren unbestimmten Zeitraum im Verhalten des Ironikers zeigt, allerdings aus verschiedenen Gründen immer indirekt und im Verborgenen erscheint.

²¹ Vgl. Japp, 1988, S. 39.

²² Ebd., S. 46.

²³ Ebd., S. 51.

Charakterironie steht im Gegensatz zur verbalen Ironie, die, wie bereits erwähnt, nur punktuell und temporär auftritt, niemals aber von langer Dauer ist.

Der späteren Analyse des Quality TV liegt die psychologische Ironie zugrunde, da sie verschleiert ist und nicht deutlich heraussticht. Der Zuschauer nimmt sie zunächst unbewusst wahr und muss sich ihrer bewusst werden. Das heißt, er muss sie auf der Metaebene erkennen und aus einer anderen Perspektive betrachten. Der Zweck der Ironie tritt damit in den Vordergrund.

2.3.3 Weltironie und Schicksalsironie

Unter Weltironie wird die Ironie der Welt verstanden und nicht Ironie *in* der Welt. Bei der Weltironie tritt ein Ereignis an die Stelle des ironischen Erzählers der Wortironie.²⁴ Allgemein kann aufgeführt werden, dass sowohl Untergänge von Idealen als auch von Staaten und Epochen (Ironie der Geschichte) dazugehören. Selbstverständlich kann diese Form von Ironie nur subjektiv sein, weil es einer Person bedarf, die in diese Geschehnisse nachträglich Dinge hineinliest bzw. -interpretiert. Da eine andere Person in diesen Tatsachen möglicherweise etwas anderes sieht, ist die Ironie sowohl an den Ironiker mit seinen persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen gebunden als auch an das Subjekt, von dem die Ironie hervorgerufen wird. Hierbei entsteht ein Widerspruch zwischen Erwartung und Ereignis, während die „Ironie [...] dabei nicht in der Natur, sondern nur im Subjekt und seiner Betrachtung zu finden [ist]“²⁵.

Bei Naturkatastrophen oder tragischen Unfällen kann die Ironie der Welt auch zur Schicksalsironie werden. Oft geht sie mit Desillusionen des Protagonisten einher, da er auf eine oftmals grausame und unverständliche Weise vom Gegenteil seiner Auffassung belehrt oder seine Weltanschauung auf den Kopf gestellt wird.

Nicht selten enden diese Unfälle tragisch. Beispielhaft hierfür wäre, wenn gerade ein Feuerwehrmann, dessen Anstrengungen darauf ausgerichtet sind, andere Menschen aus Bränden zu retten, selber den Flammentod stirbt, oder wenn ein Polizist, der aus

²⁴ Vgl. Japp, 1988, S. 55.

²⁵ Japp, 1988, S. 56.

beruflichen Gründen Straftaten verhindern soll, selbst bei einem Überfall zum Opfer wird.

2.3.4 Hohn und Spott

Ursprünglich bedeutet Spott das „Ausspucken vor Abscheu“ und wurde im 18. Jahrhundert als Ausdruck für Vögel verwendet, die den Gesang anderer Vögel nachahmten²⁶. Im Gegensatz zu den zuvor aufgeführten Ironieformen deuten Hohn bzw. Spott auf eine ablehnende Haltung des Ironikers hin.²⁷ Dafür bedarf es allerdings immer eines Opfers, das verhöhnt werden kann; es wird auf eine boshafte Weise erniedrigt oder öffentlich lächerlich gemacht. Der Schwerpunkt liegt dabei stets auf der Intention, absichtlich abzuwerten oder zu verletzen. Der Höhnende befindet sich in der überlegenen Position und „kontrastiert zwei Situationen (Illusionssituation und Tatsachensituation)“²⁸, während er die Person quält, zum Beispiel mit Aussagen wie: „Ich habe dir ja schon immer gesagt, dass du ein toller Künstler bist“, wenn er zuvor immer der Meinung Ausdruck verlieh, dass der Verhöhnnte kein künstlerisches Talent besitzt.²⁹ Dieser Satz impliziert, dass der Höhnende es von Anfang an besser wusste und den Verhöhnnten noch gewarnt hat, dieser aber nicht auf ihn hören wollte und deshalb in Schwierigkeiten geraten ist. Spott wird häufig zur Steigerung des eigenen Selbstwertgefühls eingesetzt. Durch die Degradierung einer Person fühlt sich die andere dann stärker und selbstbewusster. Eng mit Hohn verwandt ist deshalb auch die Schadenfreude. Sie meint „nicht Freude am Schaden Anderer als solchem, sondern Freude an der Aufhebung eines auf der eigenen Persönlichkeit liegenden Drucks, Freude an der Befreiung und damit Steigerung des Selbstbewusstseins“³⁰. Somit funktioniert sie als eine Art „tension release“, Nachlassen des eigenen Drucks.

²⁶ Duden: Das Herkunftswörterbuch. Lemma spotten, Mannheim, 2007.

²⁷ Vgl. Jancke, Rudolf. Das Wesen der Ironie. Barth, Leipzig, 1929, S. 34.

²⁸ Ebd., S. 35.

²⁹ Vgl. Jancke, 1929, S. 34-35.

³⁰ Lipps, Theodor. Komik und Humor. Verlag, Hamburg, 1898, S. 256.

2.3.5 Sarkasmus

Sarkasmus unterscheidet sich von Spott in der Tendenz zur positiven Gesinnung. Er „ist also letzten Endes fundiert in einer wohlmeinenden Tendenz. Der Sarkast möchte etwas besser haben, als es in seinen Augen ist, kann aber keine Besserung bewirken, da das Objekt schon seinen Händen entglitten ist“³¹, oder er aber von Beginn an keinen Einfluss darauf hatte. Der Sarkast möchte nicht bewusst verletzen. Vielmehr ist durch schlechte Erfahrungen und Enttäuschungen ein Stück Verzweiflung in seiner Seele verborgen. Er trägt also einen Schmerz in sich, der sich in Form von Bitterkeit äußern kann. Wenn der Sarkasmus extrem übersteigert und spottend zu Tage tritt, dann geht er bereits in *Zynismus* über.³² Im Zynismus ergibt sich der Mensch widerstandslos seinem Schicksal in der Welt, das prädestiniert und somit unveränderbar ist. Um diese Tatsache zu ertragen, passt er sich an die vorherrschende (Macht)situation an und macht sich gleichzeitig über diejenigen lustig, die sich ihr widersetzen bzw. mit Humor entgegensetzen. Etymologisch meinte Zynismus die Einstellung des Diogenes von Sinope (ca. 399-323 v. Chr), der seine Abkehr von der zerfallenen Polis als Selbstbehauptung in der schamlosen Existenz des nackten Einzelnen lebte. Diogenes vegetierte „wie ein Hund“, eben „kynisch“, was ein Leben in Armut und die Verachtung durch seine Mitbürger bedeutete.³³

Die Abgrenzung der Ironie von anderen Gattungen oder verwandten Worten wie Satire, Sarkasmus oder Parodie ist schwierig. Unterscheidungen sind daher meist nur im Zusammenhang eines gewählten „Systems“ gültig. Wird aber das „System“ gewechselt oder verändert, können sich die Abgrenzungen auflösen. Auch Wayne C. Booth hebt in *A Rhetoric of Irony* nochmals hervor, dass der Begriff Ironie, ähnlich wie der des Erhabenen, im Grunde schwer zu definieren sei und in verschiedenen Gestalten in der Literatur auftauche, aber seltener in der Alltagssprache verwendet würde:

„Irony, like the sublime, can be „used“ or achieved in every conceivable kind of literature: tragedy, comedy, satire, epic, lyric, poetry, allegory, congressional speeches – to say nothing of everybody speech. Like the sublime, it is a term that can stand for a

³¹ Jancke, 1929, S. 30.

³² Vgl. Jancke, 1929, S. 31.

³³Vgl. Döring, Klaus. Diogenes aus Sinope, in: Flashar, Hellmuth (Hrsg.). Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike - Band 2/1. Schwabe, Basel, 1998, S. 280-295.

quality or gift in the speaker or writer, for something in the work, and for something that happens to the reader or auditor”³⁴.

Doch trotz einer schwierigen Abgrenzung sind sich viele Wissenschaftler einig, dass Ironie nie direkt hervorgehoben werde, sondern immer Auslegungssache und damit vom Betrachter/Hörer abhängig ist. Es liegt also am Betrachter, festzulegen, welches System er für sich auswählt und welches er ablehnt, oder ob er sich gar ein eigenes schafft, indem er verschiedene widersprüchliche Elemente miteinander kombiniert.³⁵ So kann die Ironie sowohl im Tragischen als auch im Komischen beheimatet sein. Dies hebt auch Northrop Frye hervor, wenn er feststellt: „Irony, then, as it moves away from tragedy, begins to merge into comedy“³⁶. Da es sich bei den zu untersuchenden Serien um Komödien handelt, soll im Folgenden die Ironie als ein Teil von Komik begriffen werden, der beim Betrachter Humor hervorrufen soll.

2.4 Ironische Darstellungstechniken

In der Literatur und zunehmend auch in modernen Unterhaltungsmedien wie Film und Fernsehen werden bestimmte Repräsentationsformen von Ironie verwendet, mit dem Ziel, einen humoristischen Effekt beim Leser oder Zuschauer zu erzeugen. Dabei wird die Geisteshaltung des Autors zu einem bestimmten Sachverhalt verhüllt und indirekt wiedergegeben. Oft handelt es sich dabei um Äußerungen von Kritik an Individuen oder gesellschaftlichen Zuständen. Um die eigentliche Aussage entschlüsseln zu können, muss der Rezipient sich der Intertextualität des Scripts bewusst sein. „This can be characterized initially as the interrelatedness of writing, the fact that all written utterances – texts – situate themselves in relation to texts that precede them, and are in turn alluded to or repudiated by texts that follow“³⁷. Das heißt, der Text oder das Dargestellte muss erst auf eine andere Ebene, einen sogenannten Hypertext, übertragen werden.

Im Folgenden soll kurz ein Überblick über die wichtigsten ironischen Erzähltechniken gegeben werden, damit geprüft werden kann, ob diese Techniken in den Serien Verwendung finden und welche Funktion sie erfüllen. Auch wenn Parodie und Satire

³⁴ Booth, Wayne C., A Rhetoric of Irony. University of Chicago Press, Chicago, 1974, S. XIV.

³⁵ Vgl. Japp, 1988, S. 73 f.

³⁶ Frye, Northrop. Analyse der Literaturkritik. Kohlhammer, Stuttgart, 1964, S. 285.

³⁷ Dentith, Simon. Parody. Routledge, London, New York, 2000, S. 5.

nicht zu den ironischen Darstellungstechniken zählen, sondern sich nur der Ironie bedienen, sollen sie hier der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

2.4.1 Karikatur

Die Karikatur, von Lateinisch ‚caricare‘ für ‚überladen‘ abgeleitet, gibt ein verzerrtes oder spöttisches Bild menschlicher Eigenschaften oder Handlungen wieder und will durch bildliche Zurschaustellung Kritik äußern.³⁸ Es kann also gesagt werden, dass sie eine bildliche Form der Satire darstellt, die zudem oft politisch ausgerichtet ist. Die Karikatur ist ebenfalls ein Mittel, um gesellschaftliche Zustände, Persönlichkeiten oder Ereignisse zu tadeln. Im Mittelalter richtete sie sich zunächst allgemein gegen Mönche, Richter, Ärzte und Gelehrte, später auch gegen Institutionen wie Kirche und Staat. Größere Aufmerksamkeit erhielt die Karikatur im 19. Jahrhundert durch die Einführung von satirischen Zeitschriften, in denen Karikaturen regelmäßig erschienen.

In Form der überspitzten Zeichnung einer Person werden deren Fehler und Schwächen herausgearbeitet und öffentlich zur Schau gestellt. Die Person wird dadurch mehr oder weniger lächerlich gemacht. Diese und alle anderen ironischen Darstellungsformen zielen auf einen komischen Effekt beim Betrachter ab, der dadurch zum Nachdenken angeregt werden soll.

2.4.2 Parodie

Die Parodie geht auf den griechischen Begriff *parodia* zurück, der erstmals bei Aristoteles in Bezug auf die früheren Schriften von Hegemon Verwendung fand³⁹. Später können in den euripideischen Tragödien von Aristophanes spezielle Fälle von parodistischen Zitaten gefunden werden⁴⁰. Simon Dentith definiert *parodia* als

³⁸ Oesterle, Günter und Ingrid. Karikatur, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Historisches Wörterbuch der Philosophie - Bd. 4. Basel/Darmstadt, 1980, S. 696-701.

³⁹ Rose, Margaret A. Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge University Press, New York, 1995, S.7

⁴⁰ Schmid, Wilhelm und Stählin, Otto. Geschichte der Griechischen Literatur, Erster Teil: Die klassische Periode der griechischen Literatur - Bd 4. C.H. Beck, 1980, S. 421 ff.

„narrative poem, of moderate length, in the metre and vocabulary of epic poems but treating a light, satirical, or mock-heroic subject“⁴¹, wie sie in Homers Ilias und Odyssee anzutreffen sind. Die Parodie ist eine unter vielen Möglichkeiten (wenn auch anspruchsvoller), auf eine wertende Art und Weise auf eine Konfrontation zu reagieren. Sie tritt in Gestalt einer übertriebenen Nachahmung und Umformulierung bzw. -gestaltung der Worte einer anderen Person auf. Es muss allerdings nicht immer eine Person Gegenstand des Kritisierens sein, sondern es kann zum Beispiel auch ein ganzes Genre parodiert werden.

Darüber hinaus tritt dieses Stilmittel als Tabubruch in Erscheinung. Auf diese Weise können gesellschaftliche Konventionen angeprangert und Missstände aufgedeckt werden, ohne offen Kritik üben zu müssen. Besonders deutlich wird die Parodie in linguistischer Hinsicht, wo mit verbalen Formeln wie Slang, Jargon und Echos gespielt werden kann. Um einen Sachverhalt zu betonen, werden diese Formeln meist mehrmals wiederholt und münden somit in einer leichten Ironie. Dentith unterscheidet zusätzlich zwischen ‚specific‘ und ‚general‘ Parodie, wobei Erstgenannte sich auf einen bestimmten Teil eines Textes und Letztere sich auf einen gesamten Text bzw. einen kompletten Diskurs beziehen.⁴² So kann die Parodie auch als Teil-Parodie bzw. als Stellen-Parodie auftreten, um bestimmte Inhalte hervorzuheben und ins Komische zu ziehen. Sie bezieht sich dann auf einen anderen Text bzw. Sachverhalt und attackiert dessen Inhalt auf eine satirische oder spielerische Art und Weise.

2.4.3 Satire

Der Begriff Satire leitet sich vom Lateinischen ‚satura lanx‘ ab und bedeutet wörtlich übersetzt ‚bunte Schüssel‘.⁴³ Die Satire ist somit römisch-lateinischen Ursprungs und kann als Erstes bei Lucilius im 2. Jahrhundert v. Chr. entdeckt werden. Im Laufe der Zeit konnte sich die angriffslustige Satire in Form eines Hexameters mit mäßigem Umfang und umgangssprachlichem Ausdruck durchsetzen. Im Mittelalter wurde die Literatur-Satire als Waffe im Kampf gegen bestimmte Autoren oder deren Werke

⁴¹ Ebd., S. 10.

⁴² Vgl. ebd., S. 7.

⁴³ Gutknecht, Christoph. Lauter böhmische Dörfer. Wie die Wörter zu ihrer Bedeutung kamen. Beck, München, 1995, S. 177.

(beispielsweise gegen den Minnesang) angewandt. Ein Vertreter dieser Literatur-Satire ist Neidhardt von Reuenthal.⁴⁴

Im Allgemeinen wird unter dem Begriff eine Literaturgattung verstanden, die Personen oder Ereignisse durch spöttische Übertreibung kritisiert oder verhöhnt. Eine Satire kann sowohl in literarischer Form wie in Gedichten oder Romanen auftreten als auch in anderen medialen Formen wie Film oder Fernsehen. Im Gegensatz zur Parodie zielt die Satire vermehrt auf das Anprangern von gesellschaftlichen Missständen oder Tugenden ab, als auf die komische Nachahmung einzelner Personen. Dennoch tut sie dies mit dem Mittel der Komik, um einen humoristischen Effekt hervorzurufen. Die Satire zeichnet sich mehr durch ihre Absicht und nicht so sehr durch ihre Kunstform aus. Bereits Friedrich Schiller bemerkte diesbezüglich: „In der Satire wird der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal zum Gegenstand gemacht, die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als höchster Realität gegenübergestellt.“⁴⁵

2.5 Funktion und Wirkung von Ironie

Da Ironie immer auch einen (be)wertenden Charakter hat, wird sie häufig als negative Kritikäußerung angesehen. Ihre Funktion besteht somit darin, einen bestimmten Effekt hervorzurufen, der nur in dieser Form und nicht anders erzielt werden kann. Doch obwohl sie Kritik äußert, kann Ironie durch ihre Indirektheit ebenfalls dazu dienen, das Konfliktpotenzial, zum Beispiel in einem Streitgespräch, zu reduzieren. Dabei wird die eigentliche Absicht bzw. Aussage verschleiert und gibt sich nicht unmittelbar zu erkennen. Der Vorteil in einem solchen Fall ist wiederum, dass der Ironiker „sich nicht offen in Widerspruch zu sozialen und kommunikativen Konventionen setzen [muss]“⁴⁶. Die Ironie will also nicht primär verspotten, sondern ihre Funktion liegt auch im „Bewahren heiligster psychischer Erlebnisse im Innersten Ich“⁴⁷. Der Ironiker kommt seinem Gesprächspartner zuvor, indem er dessen Meinung selber äußert, als ob es seine eigene wäre. Dies geschieht oft mehr oder

⁴⁴Vgl. Korzeniewski, Dietmar (Hrsg.). Die römische Satire. Wege der Forschung - Bd. 238. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970.

⁴⁵ Brockhaus, F.A. Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden. Wiesbaden, 1973, S. 483.

⁴⁶ Hartung, 1998, S. 164.

⁴⁷ Jancke, 1929, S. 11.

weniger bewusst auf eine komische Art und Weise. Zudem ist es einfacher, Kritik in einen Witz einzubauen, um so Emotionen abzukühlen und Konflikte beizulegen. Für Martin Hartung findet sich darin eine weitere wichtige Funktion in der Anwendung von Ironie, nämlich in der Befriedigung von Aggressionen.

So verbindet eine kritische ironische Äußerung gleichsam „den sozialen Vorteil der Abschwächung mit dem individuellen Vorteil der Befriedigung von Aggressionen ohne gravierende soziale Folgen“⁴⁸, sodass sich niemand bewusst angegriffen oder verletzt fühlt. Wie sich nachfolgend zeigen wird, sah Sigmund Freud im Lustgewinn das höchste Ziel von Komik und Humor.

Die Wirkung der Ironie besteht in der Komik; jede Form der Ironie enthält also immer ein komisches Element. Rudolf Jancke geht sogar soweit zu behaupten, dass Ironie als Teil von Satire angesehen werden kann, denn sie „greift also immer letzten Endes das innerpsychische Selbst einer Person an, soweit dieses durch seine eindeutige Ausdrucksweise der Außenwelt sich offenbart“⁴⁹, und so „steckt doch in der Ironie immer ein Stück Tendenz oder, noch mehr, Satire“⁵⁰. Weiterhin stellt Jancke heraus, dass sich Ironie stets durch ihre komische Wirkung zu erkennen gibt.⁵¹ Denn wenn wir unter einer ironischen Aussage lediglich das Gegenteil des eigentlich Gesagten verstehen würden, könnte auch die Lüge als eine Art von Ironie angesehen werden. Doch im Gegensatz zum Ironiker, der Freude am Spiel mit Aussage und Wirkung hat und so den eigentlichen Sinn umkehrt, beabsichtigt der Lügner lediglich, möglichst glimpflich aus einer Situation herauszukommen und die eventuellen Konsequenzen zu minimieren. Der Ironiker ist in seinem Inneren frei und unabhängig und steht außerdem über der Situation. Er „lügt, wenn wir einmal so sagen dürfen, ganz frei und ungezwungen [...]“⁵². Der Unterschied zum Lügner besteht allerdings darin, dass der Ironiker die Ironie bewusst auswählt, um einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Der Lügner hingegen hat keine Wahl; es bleibt ihm nur, etwas anderes als die Wahrheit zu äußern, damit er einer weiteren Argumentation entgehen oder einer Konfrontation ausweichen kann.

⁴⁸ Hartung, 1998, S. 166.

⁴⁹ Jancke, 1929, S. 17.

⁵⁰ Ebd., S. 17

⁵¹ Vgl. Jancke, 1929, S. 24.

⁵² Jancke, 1929, S. 24.

2.6 Ironie und Humor

Es existieren bis heute unterschiedliche Ansichten darüber, ob Ironie als ein Teil von Humor betrachtet werden kann oder nicht. Hier scheint es daher sinnvoll, zunächst sowohl auf die geschichtliche Entwicklung von Humor als auch seine Bedeutung näher einzugehen.⁵³

Jan Bremmer und Herman Roodenburg definieren Humor „als jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragene Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen“⁵⁴. Humor ist demzufolge ein (Stil)mittel, welches zum gezielten Hervorrufen von Heiterkeit angewendet wird.

In der griechischen Antike wurde Humor bewusst im öffentlichen Leben, besonders im Theater und auf Festen, eingesetzt. Dabei haben meist Bürger der niedrigeren Schichten die Einflussreicheren ihrer Stadt verhöhnt. Witze in Form von Beleidigungen und Spott waren in der Kultur fest verankert. In der Folgezeit kann eine Verdrängung des groben Humors durch feinere Witze und kultivierte Ironie beobachtet werden. Besonders die großen Philosophen wie Platon und Aristoteles machten vermehrt davon Gebrauch. Sie wandten sich gegen groben und anstößigen Humor und betonten die Notwendigkeit des kontrollierten, fein dosierten Lachens. In Platons Gelehrtenschule soll Lachen allgemein verboten gewesen sein.⁵⁵

Im Römischen Reich war öffentliches Lächerlichmachen, besonders, wenn es einen Adligen betraf, streng verboten. Aus diesem Grund mussten öffentliche Redner auf ihre Wortwahl achten, Witze immer wieder auf ihre Angemessenheit überprüfen und Humor lediglich in gemäßigter Dosierung anwenden. Der Humor wurde schließlich im Mittelalter immer mehr aus der höfischen Kultur verbannt. Vorher war die Rede vom „rex facetus“, dem spaßhaften König, dessen Aufgabe auch das Witzemachen war. Besonders Heinrich II. scheint einen ausgeprägten Humor und Spaß an Witzen gehabt zu haben. So wurde „das Lachen fast zu einem Instrument der Herrschaft

⁵³ Da der Humor im Allgemeinen ein weites Feld ist, innerhalb dieser Arbeit jedoch keinen all zu großen Stellenwert einnimmt, fällt der Überblick relativ knapp aus.

⁵⁴ Jan Bremmer/Hermann Roodenburg. Humor und Geschichte: Eine Einführung, in: Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute. Primus Verlag, Darmstadt, 1999, S. 9.

⁵⁵ Vgl. Bremmer, Jan. Witze, Spaßmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur, in: Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute. Primus Verlag, Darmstadt, 1999, S. 27.

oder zumindest zu einem Bild der Macht“⁵⁶. Doch dieses Bild wurde nach außen hin nicht lange aufrechterhalten. Auch der Hofnarr, der zur Belustigung der königlichen Familie eingestellt wurde, verlor mehr und mehr seine Bedeutung. In Klöstern gab man dem Lachen ebenfalls keinen Raum, da es dazu führen konnte, das Gelübde des Schweigens zu brechen. Das Schweigen galt dort als eine Tugend und das Lachen kam somit deren Verletzung gleich.⁵⁷

Trotz der Verdrängung des Humors aus den höheren Kreisen war er beim einfachen Volk nach wie vor beliebt und gehörte zum kulturellen Leben. Dies lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass es dem gemeinen Volk materiell weniger gut ging und so das Lachen diese Tatsache für einen Augenblick vergessen ließ. Es war demnach ein probates Mittel, um für Erheiterung und gute Stimmung zu sorgen. Doch nicht selten fand es auf Kosten anderer statt, denn die damalige Art von Humor war spöttisch und zielte auf Außenseiter der Gesellschaft ab. Besonders verbreitet war der Schwank. Er diente der Förderung von Harmonie in einer Gruppe, ging allerdings immer zu Lasten eines Opfers, da er nicht selten volkstümliche Klischees bestätigte. In einem Schwank spiegelten sich die Gefühle von ordinären Leuten wider, „welche dominanten politischen oder geistigen Minderheiten, die Außenseiter sind, feindlich gegenüberstehen“⁵⁸.

Erst in der Zeit der Aufklärung wurde Komik als Mittel politischer Auseinandersetzungen akzeptiert, jedoch kurz zuvor noch kritisch betrachtet, da es als ein Affront gegen die Rationalität und das logische Denken verstanden werden konnte. So wurden im Deutschland des 19. Jahrhunderts in Zeitungen zahlreiche Karikaturen und Witze verbreitet – trotz der Zensurbestimmungen der Karlsbader Beschlüsse von 1819.⁵⁹ Humor rückte als ein Mittel im Kampf gegen die Aristokratie in den Vordergrund und wurde somit ein wichtiges Instrument im Kampf für Demokratie. Je mehr die Stimme des Volkes unterdrückt wurde, desto mehr äußerte sich dies in einer Form von Humor, wie beispielsweise der Satire.⁶⁰ „[Humor] stellte

⁵⁶ Le Goff, 1999, S. 48.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 49.

⁵⁸ Brewer, Derek. Schwankbücher in Prosa hauptsächlich aus dem 16. – 18. Jahrhundert in England, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999, S. 89.

⁵⁹ Das Pressegesetz schränkte die in Art. 18 der Bundesakte von 1815 angedeutete Pressefreiheit erheblich ein und kehrte zur Vorzensur zurück (Quelle: Lönneker, Harald. Karlsbader Beschlüsse, in: Lexikon zu Restauration und Vormärz Deutsche Geschichte 1815 -1848, über: www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/8956).

⁶⁰ Vgl. Townsend, Mary Lee. Humor und Öffentlichkeit im Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute. Wissenschaftliche

einfache Unterhaltung zur Verfügung, ermutigte die Deutschen, ihrem Groll Ausdruck zu verleihen, und erlaubte ihnen, die sich verschiebenden Grenzen der ‚Schönen Neuen Welt‘ um sie herum zu erkunden und mit ihnen umzugehen.“⁶¹

2.7 Kulturelle und soziale Dimension von Humor

Die vorherigen Ausführungen lassen die Vermutung aufkommen, als würden Witze und die Anwendung von Humor eher mit dem einfachen Volk in Verbindung gebracht. Das ist jedoch nicht korrekt. So ist heute bekannt, dass der Humor in allen Schichten anzutreffen war und sowohl bei der gelehrten Kultur, den Intellektuellen als auch der Volkskultur Anklang fand. Dem Humor – besonders in Verbindung mit einem Lachen – wurde immer auch eine befreiende Wirkung nachgesagt; mit einem Witz lässt sich beispielsweise eine angespannte Situation auflockern. Wenn es darum geht, durch Ironie einen bestimmten Effekt beim Rezipienten zu bewirken, wie eine Befreiung durch Lachen, dann wird die Ironie zu einem psychologischen Phänomen.

Es gilt allerdings zu beachten, dass Humor immer auch eine kulturelle Dimension besitzt. So stellt Jacques Le Goff fest:

Das Lachen ist ein kulturelles Phänomen. In Abhängigkeit von der Gesellschaft und dem Zeitraum sind die Einstellungen gegenüber dem Lachen, die Formen, in denen es praktiziert wird, seine Objekte und seine Arten nicht konstant, sondern variabel.⁶²

So wird zum Beispiel den Engländern eine besondere Art des Humors nachgesagt, der an schwarzen Humor grenzt, während die Deutschen oft zwar als gründlich, aber auch als humorlos dargestellt werden, wie folgende Notiz von Voltaire verdeutlicht: „si un Allemand peut avoir de l’esprit“⁶³.

Diese besondere komische Art wird von anderen Ethnien oftmals nicht richtig verstanden oder falsch gedeutet, was dazu führen kann, dass ein Volk von anderen

Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999, S. 149.

⁶¹ Ebd., S. 149.

⁶² Le Goff, 1999, S. 41.

⁶³ Vgl. Schütz, Karl-Otto. Witz und Humor, in: Wolfgang Schmidt-Hidding (Hrsg). Humor und Witz. Max Hueber Verlag, München, 1963, S. 240.

als humorlos dargestellt wird. Engländer und Amerikaner bedienen sich zwar derselben Sprache, doch machen sie in der Anwendung von Humor deutliche Unterschiede. So hat der amerikanische Humor beispielsweise ironische, fast schon sarkastische Züge. Die Tatsache der kulturellen Eigenheiten hat der Humor mit der Ironie gemein, deren Verständnis auch jeweils von kulturellen Hintergründen und der Sprache abhängig ist. Neben dem kulturellen Phänomen gibt es laut Le Goff auch noch eine soziale Dimension des Humors:

Das Lachen ist ebenso ein soziales Phänomen. Es benötigt zumindest zwei oder drei – wirkliche oder nur in der Vorstellung bestehende – Personen: Eine, die das Lachen auslöst, eine die lacht und eine über die gelacht wird. [...] Es handelt sich um eine soziale Praxis mit ihren eigenen Codes, Ritualen, Akteuren und Schauplätzen.⁶⁴

In der Feldforschung ist es Ethnologen wie Makedev Apte (1985) gelungen, neue Erkenntnisse über ein Volk allein durch die Untersuchung von dessen Humor zu erhalten. Denn Humor bietet einen Schlüssel zum tieferen Verständnis bestimmter kulturell geformter Denkweisen und Gefühle.⁶⁵

Zwar werden sowohl Witze als auch ironische Äußerungen immer verbal verbreitet, wobei der Schwerpunkt auf den ausgesprochenen Worten und der Rhetorik liegt. Damit aber der Interaktionspartner diese Aussage richtig verstehen und einordnen kann, muss er immer auch auf Tonfall, Körpersprache, Gestik und Mimik des Gesprächspartners achten. Bei Ironie in geschriebenen Texten ist es um einiges schwerer, die ironischen Passagen zu erkennen, da hier lediglich Worte für die Analyse zur Verfügung stehen. Richtig verstandener Humor und gemeinsames Lachen verbinden, da es den Gemeinschaftssinn fördern kann, etwas zu teilen.

Bei der Betrachtung von John Morrealls Theorien zu den verschiedenen Arten des Lachens fällt auf, dass diese ebenso auf die Ironie zutreffen. Es gibt seiner Ansicht nach drei verschiedene Formen von Humor, die wiederum eng mit ihrer Wirkung verknüpft sind:

1) Superiorität: Eine Person dominiert eine andere, indem sie sich über sie lustig macht. Sie ist dieser somit überlegen.

⁶⁴ Le Goff, 1999, S. 41.

⁶⁵ Vgl. Driessen, Henk. Humor, Lachen und die Feldforschung: Betrachtungen aus dem Blickwinkel der Ethnologie, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1999, S. 167.

2) Inkongruenz: Hierbei wird etwas Besonderes wahrgenommen, das sich außerhalb der Reichweite der Werte und Normen einer Gesellschaft und der normalen Ordnung der Natur befindet.

3) Entlastung: Das Verhalten einer Person fällt weniger deutlich (gravierend) aus.⁶⁶ Besonders im letzten Punkt kommt die Ähnlichkeit zur Ironie zum Ausdruck, die, wie bereits erwähnt, eine konfliktschlichtende Wirkung haben kann. Um zu beweisen, dass es viele verwandte Wörter aus dem Bereich des Humors gibt, hat Karl-Otto Schütz ein sogenanntes synchronisches Wortfeld des Komischen in der englischen Sprache angelegt. Er nimmt dabei die vier Wörter *wit*, *humour*, *fun*, *mock/ridicule* (Witz – Humor – Spaß – Spott) zur Orientierung, die sich durch ihre Häufigkeit im Sprachgebrauch anbieten. Diese Wörter ordnet er jeweils an den Spitzen eines rautenförmigen Gebildes an. Um sie herum – sowohl innen als auch außen – platziert er weitere wortverwandte Ausdrücke und stellt sie in Beziehung zu den Hauptwörtern. Auffällig ist an dieser Stelle, dass *irony* ziemlich in der Mitte der Raute angeordnet ist und sich besonders in der Nähe von *mock/ridicule* als auch *humour* befindet. Insofern billigt Schütz Ironie zu, als eine Art von Spott auftreten und gleichfalls ein Teil von Humor sein zu können. Es gibt demnach auch „witzige, humorvolle, spaßige und spöttische Ironie“⁶⁷.

Wenn man die beiden Wörter *wit* und *humor* näher betrachtet, stellt man fest, dass sie ursprünglich aus dem Bereich der Sinne stammen und zunächst keinen Bezug zur Komik aufweisen. Obwohl beide Wörter oft gemeinsam verwendet wurden, unterscheiden sie sich darin, dass *wit* eher auf die Klugheit und den Verstand anspielte, während *humour* aus der Säftelehre, der Humoral-Pathologie, abgeleitet wurde. *Humour* hatte, von der Physiologie der guten und schlechten Säftemischung zur Psychologie fortschreitend, seit dem 15. Jahrhundert als Zeichen für labile Gemütsdisposition (Stimmung, Laune) gedient. „Die seelische Disposition war gut oder schlecht, der Mensch war ‚good-humoured‘ oder ‚bad-humoured‘.“⁶⁸ Der Ironiker wendet diese indirekte Form an, um sein Innerstes zu verbergen und sein Seelenleben vor äußeren Einflüssen zu schützen. Er entzieht sich so dem Kontakt anderer Menschen und verharrt in seiner Überlegenheit, die er um jeden Preis aufrechterhalten will. Harald Höfding erkannte in der Ironie ebenfalls einen Weg des Sich-Entziehens, „um das Heiligtum des Gemüts von dem Eindringen der Umwelt frei

⁶⁶ Vgl. Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. State University of New York Press, Albany, NY, 1983, S. 55.

⁶⁷ Schmidt-Hidding, Wolfgang. *Humor und Witz*. Max Hueber Verlag, München, 1963, S. 47.

⁶⁸ Schütz, 1963, S. 158.

zu halten“⁶⁹. Da es dem Ironiker vor allem auch darum geht, seine Überlegenheit zu bewahren, wendet er entweder die Form des Scherzes (Humorist) oder der Ironie (Ironiker) an. In beiden Fällen ist es möglich, sich selbst gegen äußere Umstände zu behaupten.

Auch wenn es in der Wissenschaft keinen Konsens darüber gibt, ob Ironie eine Unterart oder Form von Humor ist, so können doch ihre Ähnlichkeit zueinander und die Wechselwirkung nicht geleugnet werden. Der Ironiebegriff als Gegenteil einer Äußerung ist hier nicht ausreichend und muss insofern erweitert werden, als dass er ein zusätzliches Stilmittel darstellt, um Erheiterung, in manchen Fällen sogar Lachen, hervorzurufen. Die Ironie arbeitet wie der Humor mit Scherz und Witz und bietet eine Möglichkeit zum Abbau von angestauten Aggressionen sowie ein Ventil zur friedlichen Beilegung von Konflikten.

Schon in der Antike wurde ein Rhetoriker laut Hartung nur für gut befunden, wenn er in der Lage war, seine Zuhörer zu amüsieren und ihnen bewusst ein Lachen zu entlocken.⁷⁰ Er musste *conciliare/delectare* (unterhalten) und *movere* (bewegen). Um dieses Ziel zu erreichen, wurde oftmals von der Ironie Gebrauch gemacht. Aristoteles führte z.B. die Ironie ein, um das Gemüt zu erfreuen, und Cicero handelt dieses Thema in seinem Exkurs zu Lachen und Humor ab. Bei Quintilian taucht die Ironie dann zwar gesondert unter Tropen und Figuren auf, aber ebenfalls in dem Kapitel zu Lachen und Humor.⁷¹ Wie im Abschnitt zur historischen Entwicklung von Ironie beschrieben wurde, besaß diese in der Antike neben der Funktion der Verstellung eben auch noch die der Erheiterung. „Aus diesem Grund ist der antike Begriff der ironischen Redeweise mindestens ebenso eng mit der Auslösung von Heiterkeit wie mit dem Merkmal der durchschaubaren Verstellung verbunden.“⁷² Sowohl Cicero als auch Quintilian experimentierten mit der Funktion und Wirkung des Witzes, der sich durch seine Indirektheit auszeichnet und so ein bestimmtes Überraschungsmoment schafft. Diese Indirektheit ist auch bei der Ironie zu finden, die in Form eines Witzes und mit Hilfe der Übertreibung Kritik übt.

⁶⁹ Höfding, Harald. Humor als Lebensgefühl. Teubner, Leipzig 1918; Nachdruck der 2. Aufl. Müller, Saarbrücken 2007, S. 70.

⁷⁰ Vgl. Hartung, 1998, S. 19.

⁷¹ Vgl. Hartung, 1998, S. 19.

⁷² Ebd., S. 20.

Sigmund Freud hat sich ebenfalls näher mit der psychologischen Wirkung von Witz und Humor sowie deren Arten und Funktionen auseinandergesetzt. Da der Witz als ein Instrument von Ironie und Humor gesehen werden kann und auf eine ähnliche Art operiert, soll im Folgenden auf Freuds wissenschaftliche Analyse detaillierter eingegangen werden.

2.8 Witz, Komik und Humor bei Freud

Sigmund Freud hat die Tendenz und Wirkung von Witz und Humor näher betrachtet. Seine Untersuchungen erörtern den Gegenstand aus einer psychologischen Perspektive und sollen als Grundlage für die Analyse der einzelnen Serien im Hauptteil der vorliegenden Arbeit dienen.

Freud vertritt folgende Ansicht: „Der Witz ist das eine Mal Selbstzweck und dient keiner besonderen Absicht, das andere Mal stellt er sich einer solchen Absicht; er wird tendenziös.“⁷³ Wenn der Witz keine besondere Absicht verfolgt, also nicht tendenziös ist, ist er meistens harmlos. Wenn er das jedoch nicht ist, dann kommen lediglich noch zwei andere Absichten des Witzes in Betracht. „[E]r ist entweder feindseliger Witz (der zur Aggression, Satire, Abwehr dient) oder obszöner Witz (welcher der Entblößung dient).“⁷⁴ Werden sexuelle Tatsachen besonders hervorgehoben, handelt es sich um eine Zote. Diese Art von Witz wird dann zu Hilfe genommen, wenn der anstößige Inhalt beim Hörer in der normalen Form niemals akzeptiert worden wäre. So kann der eigentliche Sachverhalt in Form eines Witzes verschleiert oder verborgen werden. Besonders der tendenziöse Witz vermag Autoritäten zu kritisieren, ohne diesen Zweck jedoch zu offenbaren. Die eigentliche Tendenz wird somit versteckt, wie es auch bei der Ironie der Fall ist. Natürlich ist ein Witz immer subjektiv und somit gleichsam an Erzähler und Hörer gebunden. Nur weil eine Person etwas für komisch erachtet, muss dies vom Interaktionspartner nicht ebenso empfunden werden. Ein Scherz ist also nur ein Scherz, wenn man diesen als solchen anerkennt. Jene Witze, die aggressiver Natur sind und zum Angriff einladen, gelten als zynisch. Wenn dies aber in der Form der Darstellung durchs Gegenteil

⁷³ Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Fischer Bücherei KG, Frankfurt/Main, Hamburg, 1940, S. 72.

⁷⁴ Ebd., S. 78.

geschieht, handelt es sich nicht mehr um einen Witz, sondern bereits um Ironie. „Wenn der ‚Simplizissimus‘ eine Sammlung unerhörter Brutalitäten und Zynismen als Äußerungen von ‚Gemütsmenschen‘ überschreibt, so ist das auch eine Darstellung durchs Gegenteil. Diese heißt dann aber Ironie, nicht mehr Witz.“⁷⁵

Für Freud scheint die Ironie offenbar nicht viel anders zu sein als eine Art Zynismus, die in der Darstellung durchs Gegenteil ihren Ausdruck findet. Etwas, was nicht direkt ausgedrückt werden kann, weil es Folgen nach sich ziehen könnte, wird nur angedeutet. Aufgrund dessen ist die Anspielung das gebräuchlichste, einfachste Mittel des Witzes.⁷⁶ Wichtig ist zu beachten, dass laut Freud auch das Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem beim Erzählen eines Witzes oder bei der Äußerung einer witzigen Anspielung von Bedeutung ist.⁷⁷ So kann das Über-Ich eine Person daran hindern, eine Anspielung zu äußern, da es basierend auf gesellschaftlichen Normen Bedenken bezüglich der Situation hat. Greift das Über-Ich ein, ist die daraus entstehende Anspielung „niemals witzig“⁷⁸. Einen wirklichen Witz kann man demnach nur hervorbringen, wenn man „bei der Witzbildung einen Gedankengang für einen Moment fallen lässt, der dann plötzlich als Witz aus dem Unbewußten auftaucht“⁷⁹.

Freud betont zudem immer wieder, dass das höchste Ziel eines Witzes der Lustgewinn, gepaart mit gespartem Hemmungs- bzw. Unterdrückungsaufwand, ist. Dies geschieht auf zweierlei Arten; zum einen durch seine Technik, z.B. das Spiel mit Worten, und zum anderen durch die Tendenz, welche die Aussage/Absicht hervorbringt. Unsere Seele ist laut Freud darauf ausgerichtet, Lust zu erwerben und Unlust zu vermeiden. Dies wird automatisch durch das Lustprinzip reguliert.⁸⁰ Dem Witz kommt durch die Tatsache des Lustgewinns eine große Macht zu. Dieser Vorgang wird folgendermaßen beschrieben: Er nutzt seine Tendenz, „um vermittels der Witzeslust als Vorlust durch die Aufhebung von Unterdrückungen und Veränderungen neue Lust zu erzeugen“⁸¹.

⁷⁵ Ebd., S. 59.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 64.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 191.

⁷⁸ Ebd., S. 191.

⁷⁹ Ebd., S. 192.

⁸⁰ Vgl. Freud, Sigmund. Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Kiepenhauer, Berlin, 1933, S. 397.

⁸¹ Ebd., S. 111.

Doch nicht alle Personen sind in der Lage, einen Witz auf eine lustige Art und Weise zu erzählen. Dies ist unter anderem auch auf das Maß der versteckten Exhibitionsneigung des Urhebers zurückzuführen. Gerade bei aggressiveren Witzen scheint es von Vorteil, wenn der Erzähler weniger gehemmt ist und mehr oder weniger ausgeprägte sadistische Wesenszüge hat.⁸² Außerdem schadet es nicht, wenn ein gewisses Mitteilungsbedürfnis besteht sowie der Drang, sich zu offenbaren.

Laut Freud wird der Witz als Unterart und somit auch als Ausdrucksmittel („Fassade“) des Komischen betrachtet, während das Naive, ebenfalls als Gattung des Komischen, dem Witz am nächsten stehe. Auch, wenn Naivität in der Allgemeinheit gefunden werden kann und immer gegenwärtig ist, im Gegensatz zum Witz, der erst konstruiert bzw. produziert werden muss. Doch bei beiden Arten entstehe die Lust durch Aufhebung innerer Zwänge und Hemmungen. Als weitere Mittel der Komik gelten bei Freud u. a.: die Versetzung in komische Situationen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie.⁸³ Auch wenn in dieser Aufzählung nicht explizit aufgeführt, so wird die Ironie indirekt von Freud genannt. Karl-Otto Schütz hat eine Tabelle zu verschiedenen Ausdrucksformen von Humor und Komik angelegt. Darin sind sowohl die Karikatur als auch die Parodie sprachliche Eigenarten der Satire. Diese ist wiederum eine Figur der Ironie, da sie ebenfalls Schwächen aufspüren will, oftmals in einer aggressiven Art und Weise in Erscheinung tritt und indirekt Kritik übt, was eine negative Konnotation mit sich bringt.⁸⁴ Wie zuvor erwähnt, arbeitet die Ironie mit dem Mittel der Degradierung des Konversationspartners. „Karikatur, Parodie und Travestie, sowie deren praktisches Gegenstück, die Entlarvung, richten sich [demnach] gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen und in irgendeinem Sinne erhaben sind. Es sind Verfahren zur Herabsetzung [...]“.⁸⁵ Die Karikatur beispielsweise betont einen bestimmten Charakterzug einer Person und hebt diesen auf eine besondere Art und Weise hervor, indem sie ihn lächerlich macht. Bei der Parodie hingegen wird der einheitliche Gesamteindruck einer Person zerstört (inklusive deren Reden und Handlungen) und durch einen anderen, in der Regel niedrigeren, ersetzt.

⁸² Vgl. Ebd., S. 115.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 154.

⁸⁴ Vgl. Schütz, 1963, S. 50/51.

⁸⁵ Freud, 1940, S. 163.

Komik lebt immer auch ein Stück weit vom Spiel mit den Erwartungen, die dann nicht erfüllt werden. Daher ist sie ein beliebtes Stilmittel in Fernsehserien und Filmen. Die Situationskomik entsteht aus der Lächerlichkeit einer einzigen Situation, mit der die Zuschauer so nicht gerechnet hätten. Ein Fernsehcharakter befindet sich auf einmal in einer misslichen Lage, während sich dies vorher nicht abgezeichnet hatte. „Der Humor [allerdings] ist nun ein Mittel, um die Lust trotz der sie störenden peinlichen Affekte zu gewinnen; er tritt für diese Affektentwicklung ein, setzt sich an die Stelle derselben.“⁸⁶

Der Humor sei die einfachste unter den Arten des Komischen, da er sich bereits in einer Person vollende (z.B. Galgenhumor), während für einen Witz immer mindestens zwei Personen benötigt würden. Der Unterschied zum Witz liege auch darin, dass der Humor nicht zwangsläufig danach strebe, etwas mitzuteilen, und sich quasi selbst genug sei. So könne die Person die im Humor entstandene Lust allein genießen. Die Quelle des Humors sei nicht selten mehr oder weniger ein negatives Gefühl wie Mitleid, Ärger, Schmerz oder Rührung.

Was seine Erscheinungsform angehe, so könne Humor mit dem Witz oder jeder anderen Art des Komischen gepaart auftauchen. Insgesamt könne man sagen, dass der Humor dem Komischen näher stehe als dem Witz.

Zusammenfassend kann zu den Unterschieden dieser Arten des Komischen folgende Aussage gemacht werden: „Die Lust des Witzes schien uns aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungsaufwand, und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand.“⁸⁷ Wenn auch Freud zur Ironie als Teil der Komik nicht viel mehr zu sagen hat, als dass in ihr das Gegenteil vom Gemeinten ausgedrückt werde, so merkt er doch an, dass sie ein effizientes Stilmittel sei, damit ein Witz gut gelinge.

Wer den Mechanismus der Witzarbeit bei sich möglichst absichtlich in Tätigkeit zu bringen sucht, der habituelle Witzling, pflegt bald herauszufinden, dass man auf eine Behauptung am leichtesten mit einem Witz erwidert, wenn man deren Gegenteil festhält und es dem Einfall überlässt, den gegen dies Gegenteil zu befürchtenden Einspruch durch eine Umdeutung zu berechtigen.⁸⁸

⁸⁶ Ebd., S. 186.

⁸⁷ Ebd., S. 192 f.

⁸⁸ Ebd., S. 141.

Weiterhin erklärt Freud, dass die Ironie sich aus diesem Grund sehr dem Witz annähere und so zu den Unterarten der Komik gezählt werden könne. Ihr Wesen bestehe darin, das Gegenteil von dem auszusagen, was man dem anderen mitzuteilen beabsichtige. Dem anderen erspare man aber den Widerspruch, indem man im Tonfall, in den begleitenden Gesten, in kleinen stilistischen Anzeichen, wenn es sich um schriftliche Darstellung handele, zu verstehen gebe, man meine selbst das Gegenteil seiner Aussage. Aus diesem Grund ist es wichtig, dass Ironiker und Hörer/Empfänger auf der gleichen Ebene stehen, damit die Ironie überhaupt verstanden werden kann. Wenn dies der Fall ist, dann lassen sich Konflikte mittels Ironie einfacher umgehen, da niemand direkt mit der Wahrheit konfrontiert wird. „[B]ei dem Hörer erzeugt sie außerdem komische Lust, wahrscheinlich, indem sie ihm zu einem Widerspruchsaufwand bewegt, der sofort als überflüssig erkannt wird.“⁸⁹

2.9 Ironie in Quality TV

Aus sprachwissenschaftlicher Sicht wird Ironie oft als das Gegenteil der eigentlich intendierten Aussage aufgefasst. In den zu untersuchenden Quality TV-Serien greift dieses Ironie-Verständnis nicht weit genug und muss erweitert werden. Ironie wird hier als ein Stilmittel aufgefasst, das Humor erzeugt und somit als ein essentieller Bestandteil von Quality TV angesehen werden muss. Dabei steht jedoch nicht das Auslösen von Heiterkeit und Lachen im Vordergrund, als vielmehr die verschleierte Intention der Drehbuch-Autoren (und Produzenten). Ironie dient in diesem Fall als eine stilistische Möglichkeit für den Verfasser des Drehbuchs, auf eine subtile Art und Weise auf gesellschaftliche Gegebenheiten zu reagieren und diese zu kommentieren, ohne sie explizit zu kritisieren. Normen und Werte können auf diese Weise indirekt angeprangert und gesellschaftliche Missstände aufgedeckt werden, ohne sie offen zu tadeln.

Ähnlich wie bei der rhetorischen Ironie müssen für das Gelingen von Ironie bestimmte Voraussetzungen beim Ironiker (Autor) und Rezipient (Zuschauer) erfüllt werden. Dazu zählen ein ähnlicher kultureller Hintergrund und Bildungsstand. Ebenso verhält es sich mit Quality TV und seiner Zielgruppe. Die Konsumenten dieser Formate sind „an elite, intellectual niche audience with high expectations“⁹⁰,

⁸⁹ Ebd., S. 142.

⁹⁰ Akass, Kim / McCabe, Janet. It's not TV, it's HBO original programming: Producing Quality TV, in: Marc Leverette, Brian L.Ott, Cara Louise Buckley (Hrsg.). It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era.

die eine Art von Fernsehprogramm wünschen, das nicht nur „distinctive, high-quality [and] edgy“⁹¹ ist, sondern gleichzeitig auch etwas Anspruchsvolles und Innovatives, das sich bewusst von anderen Formaten abhebt. Erst dann ist diese Zuschauergruppe bereit, eine höhere Summe für den Empfang von kostenpflichtigen Kabelkanälen auszugeben. Die Zielgruppe von Quality TV ist in der Lage, die sensible Ironie, die den Serien zugrunde liegt, zu erkennen und zu deuten. Sie weiß um deren Komplexität und Mehrdeutigkeit.

Besonders geeignet für das Kommentieren der Absurdität moderner Lebensentwürfe und Geschlechterrollen in Quality TV-Serien sind die komplexen Figuren, die sich im Gegensatz zu Sitcom- oder Soap Opera-Charakteren verändern, weiterentwickeln und teilweise unberechenbar sind. „Stories and their characters are a way of rehearsing prominent cultural themes and concerns.“⁹² Damit hat der Autor ein adäquates Mittel, um mit Hilfe von Ironie bestimmte Zustände zu entlarven und kritisch zu betrachten. Dies äußert sich folgendermaßen: Es gibt in der Regel mindestens einen (oft auch mehrere) stark überzeichneten oder widersprüchlichen Protagonisten. Es wird außerdem bewusst mit Stereotypen gearbeitet und gespielt, indem die Protagonisten ad absurdum geführt und bis zur Lächerlichkeit verzerrt dargestellt werden. Im Zuge der Handlung widerfährt den Figuren kontinuierlich eine Art von Ironie, indem genau das Gegenteil von ihren Absichten, Zielen und Wünschen eintritt. Diese Ironie heißt dann Schicksalsironie.

2.10 Zusammenfassung

Wie in diesem Kapitel deutlich wurde, wird der Begriff der Ironie in der Wissenschaft nicht einheitlich verwendet, was eine befriedigende Definition dessen, was Ironie ausmacht, erschwert. Allgemein ist festzustellen, dass Ironie bereits in der Antike auftrat, jedoch mit unserem heutigen Ironie-Verständnis nur noch wenig gemein hat. Die großen Philosophen wie Aristoteles und Plato wandten Ironie als Stilmittel in einer Rede an, wenn sie etwas zu verbergen hatten und machten sich dadurch

Routledge. New York, London, 2008, S. 91.

⁹¹ Ebd.

⁹² Buckley, Cara Louise /Brian L. Ott. Fashion(able/ing) selves: Consumption, identity, and Sex and the City, in: Miller, Toby/Leverette, Marc/Ott, Brian L./Buckley, Cara Louise (Hrsg.). It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era, 2008, S. 210.

„kleiner“, denn Eironeia bedeutet wörtlich übersetzt auch „sich selber niedriger zu machen“. Da es bei der Anwendung von Ironie hauptsächlich um eine undurchsichtige Täuschung zum Schaden eines anderen ging, wurde dieses Verhalten als anstößig empfunden und als unmoralisch und verwerflich geächtet. Darauf basierend hing der Ironie lange Zeit eine negative Konnotation an. Bei Sokrates galt Ironiker („Eiron“) sogar als Schimpfwort, da dieser bewusst Leute verhöhnte. Dennoch griff der Philosoph in seinen Redeweisen überwiegend auf Ironie zurück, um seine Hörer zu unterhalten und zu erheitern. Aus diesem Grund galt Ironie zu diesem Zeitpunkt eher als ein rhetorisches Stilmittel denn als eine Geisteshaltung.

Natürlich wird durch Ironie ebenfalls etwas Gegenteiliges von dem, was eigentlich gemeint wird, zur Äußerung gebracht. Auf diese Art kann der Ironiker seinen Gemütszustand verbergen und schützen. Gleichzeitig kann die Ironie dann dazu dienen, Konflikte zu vermeiden und zu schlichten, da die Wahrheit und somit die Kritik nicht offen dargelegt werden. Dabei ist zu beachten, dass das Verstehen von Ironie von verschiedenen Faktoren abhängig ist, beispielsweise einem ähnlichen Wissensstand der Interagierenden, einem ähnlichen kulturellen Hintergrund und der Verständigung durch dieselbe Sprache. Verschiedene Kulturen fassen Ironie immer auf unterschiedliche Art und Weise auf. Die gesprochene Ironie (verbale Ironie) ist einfacher zu verstehen, wenn der Ironiker auf sie durch eine besondere Betonung von Wörtern oder durch Gestik und Mimik aufmerksam macht. Schwerer ist es, ironische Passagen in einem geschriebenen Text in der Literatur zu erkennen, da dort diese Signale fehlen.

Wird Ironie lediglich als das Gegenteil vom Gemeinten begriffen, dann ist dies unzureichend – bedeutet sie doch einiges mehr. Ihre wesentliche Wirkung liegt im Erzeugen von Heiterkeit und Lachen, was sich eventuell in Form eines Witzes äußern kann. Daher ist Ironie untrennbar mit der Komik verbunden und nimmt einen Teil des Humors ein. Sigmund Freud sah die Befriedigung der eigenen Lust immer als höchstes Ziel der Komik an.

In der folgenden Analyse der Quality TV-Programme liegt deshalb der Fokus auf der Frage, welche Faktoren der Komik/Ironie zugrunde liegen und mit welchen Mitteln und auf welche Art und Weise bei den Zuschauern Erheiterung ausgelöst wird. In dieser Arbeit wird Ironie also nicht als rein (alltags-)sprachliches oder verbales

Phänomen, sondern vielmehr als ein Stilmittel aufgefasst, um bei der spezifischen Zielgruppe⁹³ auf eine unbewusste Weise Heiterkeit als Befriedigung des Lustempfindens zu erzeugen. Die Ironie wird als ein psychologisches Phänomen betrachtet, welches auf einer Metaebene Kritik an bestimmten gesellschaftlichen Konventionen übt und dadurch unbewusst für Erheiterung sorgt. Dabei erreichen diese Art von Humor und die mit ihr verbundene Ironie eine neue Qualität, welche wiederum ein essentielles Merkmal von Quality TV-Serien darstellt. Es kann somit festgehalten werden, dass nicht primär Heiterkeit, sondern die spezielle Form, in der sie in Erscheinung tritt, das Wesen von Quality TV ausmacht.

Da es verschiedene Formen ironischer Darstellungstechniken gibt, gilt es in der Gegenstandsanalyse diese verschiedenen Arten ausfindig zu machen, zu benennen und voneinander abzugrenzen. Dabei ist davon auszugehen, dass höchstens die Wortironie, als möglicher Bestandteil eines Dialogs, sich offen äußert. Durch die Intermedialität des Untersuchungsgegenstandes ist davon auszugehen, dass andere Ironie-Arten im Verborgenen vorhanden sind, die es aufzudecken und zu interpretieren gilt.

3. Quality TV

Das heutige Fernsehprogramm – insbesondere von Privatsendern – sowohl in Deutschland als auch in den USA kann zuweilen den Eindruck erwecken, dass es sich überwiegend durch zahlreiche günstig produzierte Doku-Soaps und Talkshows auszeichnet. Jedoch sind auch immer wieder erstaunlich sorgfältig produzierte Fernsehfilme oder Dokumentationen zu finden. Zuweilen mag rückblickend der Eindruck entstehen, dass das Fernsehprogramm in den 50er Jahren in den USA mit Sitcoms wie „I love Lucy“ qualitativ hochwertiger war als heute. Doch das mag daran liegen, dass zu dieser Zeit das Fernsehen als neues Medium einen weitaus exklusiveren Charakter hatte als heute und ihm somit auch größere und zuweilen auch unkritischere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Einzelne Fernsehshows erhielten eine Art Kultstatus, was nicht unbedingt auf ihre Qualität zurückzuführen ist, sondern auf ein gemeinsames Fernseherlebnis, das die Zuschauer miteinander verbunden

⁹³ Im Folgenden soll näher auf diese Zuschauer eingegangen werden. Es handelt sich dabei überwiegend um weiße, besser gebildete und wohlhabende Amerikaner, die einen höheren Anspruch an das Fernsehprogramm stellen.

hat. Für die Qualität einiger US-Shows spricht jedoch, dass sie heute noch auf einigen TV-Kanälen wiederholt werden und für gute Quoten sorgen.

3.1 Fernsehprogramm und Innovationen

In den 50er Jahren entstanden in den USA Comedy-Serien wie „I Love Lucy“, die nicht nur die Sitcom als Genre etablierten, sondern auch heute, mehr als fünfzig Jahre später, noch im Fernsehen gezeigt werden und auch auf das Interesse jüngerer Zuschauer treffen.

Die Tatsache, dass diese und andere Serien zu Vorbildern für darauffolgende Formate wurden, lässt zunächst vermuten, dass das heutige Fernsehprogramm im Hinblick auf Innovationen bei Weitem nicht mit den Standards von damals mithalten kann. Dabei wird oft nicht in Betracht gezogen, dass seit den 1980er Jahren und besonders zu Beginn des neuen Millenniums eine Art von Fernsehprogrammen entstanden ist, welche als „better, more sophisticated and more artistic than the usual network fare“⁹⁴ angesehen werden kann. Diese Formate wurden Vorläufer dessen, was heute im Allgemeinen als Quality TV bezeichnet wird. Dabei ist an dieser Stelle anzumerken, dass Quality TV noch nicht sehr lange Forschungsgegenstand ist und bisher unter Medienwissenschaftlern kaum Konsens darüber herrscht, was diese Art von Fernsehen wirklich ausmacht.

Robert J. Thompson glaubt, dass man Quality TV erkenne, wenn man es auf dem Bildschirm sehe, aber nicht richtig beschreiben könne, was Fernsehsendungen eigentlich zu Quality TV mache. Sarah Cardwell erklärt, dass mit der Bezeichnung „Quality“ nicht automatisch eine ästhetische Aussage über dessen Inhalt gemacht werden könne, wobei es sich nicht verleugnen lasse, dass Quality TV-Serien meistens auch inhaltlich zu überzeugen wissen. Es handele sich also vielmehr um eine generische als eine ästhetische Einordnung.⁹⁵

Im Folgenden soll es nun darum gehen, die verschiedenen Kriterien und Gesichtspunkte, unter denen man diese Art von Fernsehserien zusammenfassen kann, herauszuarbeiten, bevor eine adäquate Definition zu diesem Begriff erfolgen

⁹⁴ Thompson, Robert J. 1996, S. 12.

⁹⁵ Ebd,

kann. Dabei erscheint es sinnvoll, vorab einen Überblick über den amerikanischen Fernsehmarkt inklusive der verschiedenen Sendeanstalten zu geben, welche die Entwicklung von Quality TV maßgeblich beeinflusst und vorangetrieben haben. Dabei wird unter anderem auch auf den Stellenwert von Kabelkanälen im Allgemeinen und des Senders HBO im Besonderen eingegangen. Anschließend werden die ästhetischen Merkmale, unter denen Quality TV-Serien zusammenzufassen sind, näher betrachtet und erläutert.

3.2 Network vs. Cable

Die Geschichte des Broadcasting in den USA lässt sich grob bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Seither bekamen die etablierten TV-Kanäle immer wieder Konkurrenz von unabhängigen Sendern, konnten sich aber letztlich auf dem US-Markt gegen diese behaupten. Es handelt sich dabei um die drei größten und einflussreichsten Fernsehnetzwerke (Networks) ABC, CBS und NBC. Ein Network bezeichnet in diesem Fall eine Gruppe von mehreren zusammenhängenden Sendern, die mehr oder weniger dieselben Programme ausstrahlen. Diese drei „major networks“ sind den anderen Sendern übergeordnet und besitzen somit mehr Einfluss, da sie über eine größere Reichweite verfügen und attraktiver für Investoren bzw. Werbe-Sponsoren sind.

Die Hauptaufgabe dieser Networks besteht darin, Programme zu entwickeln, die hohe Einschaltquoten erzielen, also eine große Zahl von Zuschauern haben. Außerdem besitzen sie ebenfalls die Kontrolle über den Produktionsprozess bestimmter Serien und Shows, indem sie unter anderem die Entwicklung neuer Konzepte, Drehbücher und Pilotfilme fördern und vor allem finanzieren. Durch ihre Vormachtstellung steht es den Networks frei, über die Ausstrahlung von Programmen zu entscheiden und gleichzeitig deren Zeitpunkt festzulegen. Oftmals ist es die spezifische Tageszeit der Ausstrahlung, die über Erfolg oder Misserfolg eines Formates entscheidet. Die sogenannte Prime Time (Hauptsendezeit) liegt an der amerikanischen Ostküste zwischen 20 und 23 Uhr (in der mittleren Zeitzone aufgrund der Zeitverschiebung zwischen 19 und 22 Uhr). Während dieser Zeit wird die größte Zahl von Zuschauern verzeichnet, weswegen die Werbeeinnahmen in diesem Zeitraum um ein Vielfaches höher liegen als zu anderen Zeiten. Dies ist für

einen Sender sehr profitabel, da die Werbeeinnahmen immer an die Anzahl der Zuschauer gekoppelt sind.

Über die Ausstrahlung weiterer Episoden eines Programms können die Verantwortlichen der Netzwerke selbstständig entscheiden. Wenn eine Serie beispielsweise hinter den Erwartungen zurückbleibt und nicht genügend Zuschauer hat, wird sie in den meisten Fällen abgesetzt, um nicht noch mehr Geld zu verlieren. Unter dem Begriff der Selbstregulierung (self-regulation) legen Networks selbstständig fest, wie viel Zeit den Formaten jeweils im Programmablauf zur Verfügung steht und ob diese eventuell ausgedehnt bzw. eingeschränkt werden muss.

Nachdem eine Sendung ein paar Wochen am Stück ausgestrahlt wurde und sich abzeichnet, dass sich die Zuschauer dafür interessieren und regelmäßig einschalten, wird vom Vorstand eine Entscheidung darüber gefällt, ob mehr Skripte bestellt werden. Aus diesem Grund wird eine neue Serie zunächst relativ behutsam eingeführt, da damit immer auch das Risiko verbunden ist, dass sie bei der Masse der Zuschauer keinen Gefallen findet. Ein großer Network-Sender produziert somit zunächst einen Pilotfilm und maximal die erste Staffel. Bei Erfolg folgen weitere Staffeln.

Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in den USA die Tradition der „Syndication“ von Serien, was bedeutet, dass nach der erfolgreichen Erstaussstrahlung eines Programms auf einem Network-Sender diese Sendung an unabhängige Sender und Kabelkanäle verkauft wird, wo sie dann erneut ausgestrahlt wird. Damit die Chancen eines erfolgreichen Verkaufs steigen, muss zuvor eine bestimmte Zahl an Folgen produziert worden sein. Wenig erfolgreiche Shows erhalten somit selten die Möglichkeit, in „Syndication“ zu gehen. Je erfolgreicher das Programm, desto länger wird es gesendet und der Verkaufswert steigt proportional zu den Produktionskosten; damit einhergehend wird das Gehalt der Darsteller erhöht, um sich deren Beteiligung an weiteren Folgen zu sichern.

Nicht-öffentliche Kabelkanäle, die nicht den großen drei Networks angehören, finanzieren sich sowohl durch die Abonnement-Kosten als auch durch Werbeeinnahmen. Die Network-Sender dagegen sind nicht kostenpflichtig und

finanzieren sich durch den Gewinn, den die Werbespots einbringen und eventuell durch die Unterstützung einiger spezieller Sponsoren.

Ob eine Serie über einen längeren Zeitraum erfolgreich auf einem dieser Kanäle, Kabel oder Network laufen wird, ist vor der Ausstrahlung der ersten Episoden quasi nicht vorhersehbar. Auch wenn sie inhaltlich innovativ ist und erfahrene Autoren aufweisen kann, besteht ein gewisses Risiko, dass die Einschaltquoten hinter den Erwartungen zurückbleiben könnten.

Durch die Veränderung des amerikanischen Fernsehmarktes in den letzten Jahren ist die Entwicklung von normalen Serien hin zu Quality TV maßgeblich beeinflusst worden. Dabei scheint es den großen Networks vornehmlich mehr um Profit als um Qualität zu gehen. Daher produzieren sie hauptsächlich kommerzielle Serien, gehen insgesamt weniger Risiken ein und vermeiden Experimente. Aus diesem Grund sind besonders zu Beginn des 21. Jahrhunderts Kabelkanäle in den Vordergrund gerückt. Sie sind unabhängig (gehören keinem Network an) und unterliegen so auch nicht der Kontrolle des FCC⁹⁶. Sie haben also freie Hand, was die Auswahl und Produktion von Programmen angeht und können so auch Grenzen überschreiten, die kein Network überschreiten würde. Die Tatsache, dass Abonnenten für den Empfang von Kabelkanälen bezahlen, zeigt ebenfalls, dass ein größeres Budget für die Produktion von Sendungen zur Verfügung steht, welche dann wiederum aufwendiger gestaltet werden können. Der Vorteil der Kabelkanäle besteht darin, dass sie sehr modern sind und somit auf eventuelle kulturelle Strömungen und Gruppen besser eingehen können. So sind es die Kabelkanäle, die Nischen- oder Spartensender hervorbringen, die nur eine sehr spezielle Zielgruppe ansprechen und nicht die ganze amerikanische Durchschnittsfamilie, wie die meisten Network betriebenen Sender.

3.3 „It’s not TV, it’s HBO“ – Die Rolle von Home Box Office

Die Abkürzung HBO steht für Home Box Office in Anlehnung an die Kassenschalter (Box Offices)⁹⁷, die in Kinos zu finden sind. Sie bezeichnet einen der einflussreichsten und innovativsten amerikanischen Pay TV-Kabelsender, dessen

⁹⁶ Federal Communications Commission ist eine durch den US-Kongress geschaffene Behörde zur Regulierung der Kommunikationswege Rundfunk, Satellit und Kabel, unter: www.fcc.gov

Fokus auf relativ hochwertigen Fernsehsendungen liegt, die im Gegensatz zu anderen Network-Sendern keinerlei Zensur durch das FCC unterliegen. HBO wird nicht unverschlüsselt ausgestrahlt, sondern erhebt für die Freischaltung eine monatliche Gebühr von seinen Abonnenten und muss daher nicht auf ein besonders familienfreundliches Programm achten. Bei seiner Gründung 1972 gehörte der Kanal noch zu Time, Inc. Nach der Fusion mit Warner Communications wurde er zu einem integralen Bestandteil von Time Warner und ist es auch heute noch. „Furthermore, the fact that HBO is owned by the media conglomerate Time Warner places it among a group of media properties in print publishing as well as television.“⁹⁸

Jonathan Bignell beschreibt in „Introduction to Television Studies“, dass durch die Verknüpfung von Print und Fernsehen bei Time Warner der Einfluss von Lifestyle- und Frauenmagazinen besonders bei HBO-Serien wie *Sex and the City* deutlich zum Ausdruck komme. Denn die Serie „is an example of ‚synergy‘, meaning that the interests of one part of the Time Warner conglomerate benefit the interest of another of its component companies“⁹⁹. Die weibliche Zielgruppe von *Sex and the City* gehört also auch gleichzeitig zu den Konsumenten von Zeitschriften, in denen Konsumgüter beworben werden, die auch in der Serie eine Rolle spielen. Das wohl beste Beispiel dafür sind Luxusgüter wie Schuhe der Designer Manolo Blahnik oder Jimmy Choo.

Die frühen Anfänge von HBO haben nicht viel mit der heutigen cineastischen Anmutung gemeinsam, und auch die erfolgreichen Serien folgten erst viel später. Das Fernsehsignal wurde zunächst mit Mikrowellen übertragen, bevor es über Satellit gesendet werden konnte. Im Vordergrund stehen dabei Sportwettkämpfe und Live-Übertragungen von Sportarten wie Boxen oder Eishockey, die auch heute noch einen nicht geringen Teil vom Home Box Office-Programm ausmachen. Der andere Teil besteht aus originalen Serien und extra für das Fernsehen aufwendig produzierten Filmen. Außerdem kauft HBO Exklusivrechte, um als erster und einziger Fernsehsender Kinofilme direkt nach ihrer Erstaussstrahlung zeigen zu dürfen.

Wie wichtig der Kabelsender HBO für die Entwicklung von Quality TV Shows war, wird besonders daran deutlich, dass er zunächst als einziger für seine Rechte

⁹⁷ Die Erfolge eines Kinofilms werden an den verkauften Karten an den sogenannten Box Offices gemessen (Vgl. Bignell, Jonathan, 2004).

⁹⁸ Bignell, Jonathan. Introduction to Television Studies. Routledge Taylor & Francis Group: London/New York, 2004, S. 219.

⁹⁹ Ebd.

kämpfte, Programme unabhängig von der Kontrolle des FCC produzieren und senden zu dürfen. Zuvor unterlagen alle Sendungen automatisch den Auflagen und Regulierungen dieser Behörde. 1975 erwirkte HBO durch ein gerichtliches Verfahren die Möglichkeit, fortan über einen eigenen unabhängigen Satelliten senden zu dürfen. J. Fred MacDonald erklärt, dass einer der Faktoren im Erfolg von Home Box Office in der Untätigkeit seiner Mitstreiter zu finden sei, die gegen das Urteil weder protestierten noch darauf reagierten, als FCC sie dazu aufforderte¹⁰⁰. Auf diesen Sieg folgten weitere gerichtliche Beschlüsse, die HBO von den Beschränkungen der FCC befreite, sodass der Weg für ein neues, weitaus hochwertigeres Programm geebnet war. Sonst hätte es eine Serie wie *Sex and the City*, die Themen wie Sex(praktiken), Selbstbefriedigung und Homosexualität behandelt und äußerst freizügige Nacktszenen präsentiert, wohl kaum gegeben. Man kann also sagen, „[c]able and electronic TV accessories liberated American viewers from the limitations historically integral to US broadcasting“¹⁰¹.

HBO setzte besonders in den 2000er Jahren neue Standards im Hinblick auf Produktionstechniken und inhaltliche Themen und steht daher heute insgesamt für qualitativ hochwertige Formate. Doch in jüngster Zeit haben auch große Streaming-Dienste TV-unabhängige Quality TV-Formate für ihre Internet-User entwickelt, die sehr erfolgreich im Hinblick auf Kritikermeinungen und Auszeichnungen waren. Dazu zählen etwa die Politdrama-Serie *House of Cards* (Netflix, seit 2013) über einen machthungrigen Abgeordneten, seine Frau und deren Netz aus Lügen, Korruption und Intrigen, oder *Orange Is the New Black* (Netflix, seit 2013), eine Serie über ein Frauengefängnis. Die Bedeutung der Streaming-Dienste für die Produktion von Fernsehserien oder die veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer sollen in dieser Arbeit jedoch nicht näher Beachtung finden. Vielmehr soll im Weiteren die Frage beantwortet werden, was das Besondere an Quality TV ist. HBO wirbt mit dem Slogan „it’s not TV, it’s HBO“. Doch um was genau handelt es sich, wenn es nicht TV ist? Dieser Frage wird in dem folgenden Abschnitt über Quality TV näher nachgegangen.

¹⁰⁰ MacDonald, J. Fred. "Broadcasting Versus Cable", in: *One Nation Under Television: The Rise and Decline of Network TV*, Nelson Hall Publishers, Chicago, 1996, S. 240.

¹⁰¹ MacDonald, J. Fred. 1996, S. 253.

3.4 Von ordinary TV zu „Quality TV“

Die 80er und 90er Jahre leiteten eine neue Fernseh-Ära ein, die durch zunehmende Kommerzialisierung, Wettkampf und die Globalisierung des Medienmarktes geprägt war.¹⁰² Das war besonders in den USA zu spüren, wo die großen drei Network-Kanäle ABC, CBS und NBC um die Vormachtstellung rangen, indem sie versuchten, mit möglichst neuen und anspruchsvollen Formaten die Konkurrenten in Sachen Quoten hinter sich zu lassen.

Die Verwendung des Begriffs Quality TV ist relativ neu und erfolgt bis heute nicht einheitlich. So kann im Prinzip im amerikanischen Fernsehprogramm eine Vielzahl von Sendungen, besonders nicht-kommerzieller Natur, als Quality TV angesehen werden. Wie Jane Feuer erklärt, könnten theoretisch auch speziell für Kinder geeignete Serien mit wenig oder gemäßigt sexuellen Inhalt dazu zählen oder Serien, die überwiegend auf ein gebildetes Publikum abzielen.¹⁰³ Hochwertige Fernsehprogramme sind bereits in den 50er Jahren zu finden, als eine völlig neue Form der Sitcom wie „I Love Lucy“ neue inhaltliche und technische Maßstäbe setzte. Diese Sitcom wird in den USA als Vorreiter aller Sitcoms angesehen.

Da Quality TV eine Vielzahl von Sendungen der unterschiedlichsten Formate bezeichnen kann, hat Thompson zusätzlich den Begriff des Quality Drama eingeführt. Dieser lässt sich besser definieren, weil über diesen nicht so viele unterschiedliche Ansichten existieren. Außerdem bezeichnet er genau die Serien, die heute unter anderem auf HBO unter dem Slogan „It’s not TV ...“ ausgestrahlt werden und sich von herkömmlichen Fernsehprogrammen unterscheiden.¹⁰⁴

Laut Tompson hatte Fernsehen immer schon den Ruf eines anspruchslosen Mediums mit trivialen Inhalten, welches mit Kunst nicht zu vereinbaren sei, es sei denn, es gebe vor etwas anderes zu sein, als es tatsächlich sei. Natürlich gab es schon zu Beginn der Geschichte des Fernsehens erfolgreiche Genres wie den Western oder die zuvor genannte Sitcom, die über fünfzig Jahre zurückgehen.

¹⁰² Hilmes, Michele : Programming: New Venues, New Forms, in: Michele Hilmes (Hrsg.). The Television History Book. Bfi Publishing, London: 2003, S. 95.

¹⁰³ Vgl. Feuer, Jane. Quality Drama in the US: The New ‘Golden Age’?, in: Michele Hilmes (Hrsg.). The Television History Book. Bfi Publishing, London: 2003, S. 98.

¹⁰⁴ Vgl. Thompson, Robert J. 1996, S. 16.

Dennoch war der Fernseher in den 1950er Jahren aus Sicht der intellektuellen Elite weniger als Statussymbol als ein Zeichen für schlechten Geschmack zu werten.¹⁰⁵ Wahrscheinlich hat das Medium bei vielen Intellektuellen daher bis heute eine leicht negative Konnotation und scheint mit Qualität unvereinbar.

Hatte man Ende der 50er Jahre noch den Verdacht, dass die Qualität der ausgestrahlten Sendungen eher abnehmen würde, da der Fokus inhaltlich von Kultur und Bildung hin zu reiner Unterhaltung wanderte, so war zu Beginn der 80er Jahre das umgekehrte Phänomen festzustellen. „Though very few critics went so far as to see the 1980s as the start of a new ‘golden age’, many did recognize that a new type of programming was emerging that they thought was better, more sophisticated and more artistic than the usual network fare. They called it ‚quality tv‘“¹⁰⁶. Zu diesem Zeitpunkt wurde der Begriff hauptsächlich dazu benutzt, ungewöhnlich gute und innovative Serien zu bezeichnen; erst später folgten ästhetische Gesichtspunkte, die Quality TV als ein Genre etablierten. Außerdem haben Veränderungen und Umbrüche in der Entertainment- und Fernsehindustrie zu dieser Entwicklung geführt, auf die später noch näher eingegangen wird.¹⁰⁷

Dallas, *Dynasty* (*Denver Clan*), *Hart to Hart* (*Hart aber Herzlich*), *Fantasy Island* und *The Love Boat* wurden allesamt in den 80er Jahren ausgestrahlt und waren beliebte und erfolgreiche Serien, auch wenn sie bereits bekannten Mustern folgten. Es handelte sich entweder um Soap Operas bzw. romantische Serien oder Krimiserien. Mit diesen Formaten konnte das Fernsehprogramm nicht revolutioniert werden. Sie sind aber insofern erwähnenswert, als dass aus dieser Erzählform viele Elemente übernommen und weiterentwickelt wurden, bis so etwas wie Quality Drama entstehen konnte. Die Handlungsstränge wurden vielschichtiger und die Charaktere mehrdimensionaler bzw. komplexer. Es wurde auch mit der Erzählstruktur experimentiert; Merkmale, die später typisch für Quality TV werden sollten. Doch ohne die Abnahme des Einflusses der Network-Sender und das gleichzeitige Emporkommen neuer Kabelkanäle hätte es innovative Serien wie *Desperate Housewives*, *Lost* oder *The Sopranos* möglicherweise nicht gegeben.

Ebenso hatten technische Neuerungen Einfluss auf diese Entwicklung: Die Anzahl von Videorecordern änderte das Fernsehverhalten ebenso wie die Fernbedienung,

¹⁰⁵ Spigel, Lynn. Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America. 1992, S. 49 f.

¹⁰⁶ Thompson, Robert J. 1996, S. 12.

¹⁰⁷ Thompson, Robert J. 1996, S. 36-46.

mit deren Hilfe man zwischen den Kanälen hin und her zappen konnte und nicht mehr nur ein Programm von Anfang bis Ende anschauen musste. Dies und die Tatsache, dass die großen Network-Sender keine Risiken eingingen, was die Ausstrahlung von Sendungen betraf, und eher auf altbewährte Formate zurückgriffen, zeigte sich in dem allgemeinen Rückgang der Zuschauerzahlen. Die Sender reagierten, indem sie nicht mehr primär für die breite Masse produzierten, sondern stattdessen spezielle Zielgruppen ansprachen. Schließlich war dies das überwiegend junge, wohlhabende und gebildete Publikum, welches sich Pay-TV Sendern, also Kabelkanälen, zugewandt hatte und verstärkt den Videorecorder in Anspruch nahm. Eben diese Zielgruppe war „much more likely to be caught by the high-budget, cinematic look and sound of HBO and Showtime“¹⁰⁸, zwei der wichtigsten Lieferanten von Quality TV-Serien.

Das Interesse der breiten Masse der Zuschauer an Network TV-Programmen nahm auch ab, weil gewinnbringende Formate wiederholt wurden, aber wenig Neues entstand. Gerade in den 80er Jahren gab es ein Überangebot an Soap Operas, die sich vom Prinzip her ähnelten, wie *Dynasty*, *Dallas*, das Dallas Spin-Off *Knots Landing (Unter der Sonne Kaliforniens)*, die *Colbys* und *Falcon Crest*. Im Mittelpunkt standen meistens zwei rivalisierende reiche Familien, die um Macht, Ruhm und Liebe rangen und dabei Intrigen spinnen. Sitcoms gab es zwar auch, doch diese waren ebenfalls wenig innovativ und griffen auf altbewährte Inhalte zurück. Das Publikum forderte etwas Außergewöhnliches und Frisches, also etwas „less TV“¹⁰⁹.

Das und die schwindenden Zuschauerzahlen brachten dann letztendlich die großen drei Network-Sender ABC, CBS und NBC dazu, ihre Formate und Sendekonzepte zu überdenken, was in einem Wettstreit um die Gunst der Zuschauer resultierte. Dabei hatten die Sender, die bei den Einschaltquoten an dritter Stelle lagen, immer gute Chancen, sich durch die Einführung von neuen Serien besser zu positionieren, im Gegensatz zu dem führenden Network, das sich eher an bereits erfolgreiche Konzepte hielt. Die weniger erfolgreichen Networks waren zu diesem Zeitpunkt eher bereit, mit neuen Shows zu experimentieren, da sie nichts zu verlieren hatten. Auf der Suche nach alternativen Programmen (er)finden die Networks als eher zufällig das kontemporäre „Quality Drama“¹¹⁰.

¹⁰⁸ Thompson, Robert J. 1996, S. 38.

¹⁰⁹ Thompson, Robert J. 1996, S. 43.

¹¹⁰ Vgl. Thompson, Robert J. 1996, S. 45.

Um gute Skripte für Fernsehserien zu verfassen, bedarf es immer auch guter Autoren. Viele der heute führenden und erfolgreichen Schriftsteller begannen ihre Karrieren bei der Produktionsfirma MTM. Diese wurde bei den Network-Sendern quasi zum Synonym für Qualität. MTM steht für Mary Tyler Moore, die mit der gleichnamigen Sitcom Ende der 1970er Jahre erfolgreich war und berühmt wurde. Die *Mary Tyler Moore Show* war zwar eine Sitcom und nicht annähernd das, was heute unter dem Begriff „Quality Drama“ verstanden wird, jedoch brachte sie inhaltlich etwas Neues hervor. Die Hauptprotagonistin Mary Richards verlässt ihren langjährigen Verlobten und ihre Heimatstadt, um alleine in Minneapolis noch einmal ganz von vorne anzufangen und ein unabhängiges Leben zu führen. Mit Witz und Charme gelingt es ihr, bei einem lokalen Fernsehsender einen gut bezahlten Job als „Assistent Producer“ zu bekommen. Aus heutiger Sicht wäre dies nichts Besonderes, doch in den 1970er Jahren war es für eine Frau von 30 Jahren durchaus ungewöhnlich, alleine zu wohnen und sich in einer von Männern dominierten Arbeitswelt zu behaupten.

Da diese Serie so beliebt war, gründete Mary Tyler Moore kurzerhand mit ihrem Ehemann und ihrem Manager zusammen die Produktionsform MTM, die z.B. auch das Spin-Off *Rhoda* produzierte. Die Firma versammelte gute Autoren um sich und ließ diese im Wesentlichen eigenverantwortlich arbeiten. Genau dies machte den Erfolg von MTM aus. Zunächst spezialisierten sie sich auf Comedy-Formate, später folgten längere Sozialdramen. Man kann sagen, dass MTM als Vorreiter für viele bis heute bekannte Shows und Formate gilt. Eine Figur wie Mary Richards, Single-Frau in der Großstadt und auf der Suche nach „Mr. Right“, wurde nicht nur in *Ally McBeal*, sondern auch in *Sex and the City* wieder aufgenommen. Und auch die Workplace-Comedy, eine Serie, die hauptsächlich am Arbeitsplatz spielt und sich um die Beziehung der Kollegen zueinander dreht, tauchte kurze Zeit später bereits in *Murphy Brown* auf. Die Tatsache, dass der Arbeitsplatz in der *Mary Tyler Moore Show* ein Fernsehsender ist und dieser überzogen dargestellt und teilweise ins Lächerliche gezogen wird, zeigt schon die Selbstreflexivität (Fernsehen als Thema im Fernsehen), die anschließend in vielen Quality-Dramen zu erkennen ist. So wurde der MTM-Stil zum Markenzeichen für anerkannte TV-Formeln und „[it] provided the blueprint not only for future MTM shows but for quality tv in general“¹¹¹.

¹¹¹ Thompson, Robert J. 1996, S. 49 f.

Thompson vertritt die Ansicht, dass mit der amerikanischen Serie *Hill Street Blues* in den 80er Jahren das Quality Drama erfunden wurde. Für die Entwicklung dieser Cop-Show hatte NBC 1981 MTM Enterprises beauftragt, die wiederum mit Steven Bochco und Michael Kozoll zwei ihrer erfolgreichsten Autoren auf dem Krimi-Gebiet verpflichteten. Ganz im Sinne der MTM-Tradition konnten die beiden die Serie frei nach ihren eigenen Vorstellungen gestalten. Das Resultat war ein Novum auf dem Gebiet der Fernsehunterhaltung. Die Formel war zwar einfach, denn pro Episode wurde jeweils ein Tag auf der chaotischen Polizeistation im Herzen eines Ghettos in einer unbenannten Metropole dargestellt, dennoch gab es zahlreiche inhaltliche und ästhetische Neuerungen:

Hill Street Blues revolutionized the TV "cop show," combining with it elements from the sitcom, soap opera, and cinema verite-style documentary. In the process, it established the paradigm for the hour-long ensemble drama: intense, fast-paced, and hyper-realistic, set in a densely populated urban workplace, and distinctly "Dickensian" in terms of character and plot development.¹¹²

Wie zuvor bereits erwähnt, hatte Fernsehen – insbesondere aus der Sicht der Intellektuellen – den Ruf eines anspruchslosen Mediums und man vermutete, dass die Qualität der ausgestrahlten Sendungen eher abnehmen würde, da sich der Fokus inhaltlich von Kultur und Bildung hin zu reiner Unterhaltung wandelte. Das änderte sich jedoch mit den vielen neuen Serien, die ausgestrahlt wurden.

Man kann sogar so weit gehen zu behaupten, dass sich bestimmte Fernsehserien zu einer Art Kunstform entwickelten.¹¹³ Was die Charaktere, insbesondere in Soaps, angeht, so waren diese anfangs nicht sehr komplex, doch das änderte sich stetig und sie entwickelten sich immer weiter. Dies wiederum ist besonders gut an *Hill Street Blues* zu sehen, wo die Hauptfiguren mit ihren Aufgaben wuchsen und sich veränderten. Auch was das Narrative betrifft, hat die Serie neue Standards gesetzt. Um den hohen Ansprüchen des Publikums dauerhaft gerecht zu werden, bedurfte es eines Programms, das es schaffte, die Zuschauer für längere Zeit an den Fernseher zu binden. Dafür reichten Inhalte mit einfach nur mehreren Handlungssträngen, wie es in Soaps der 70er und 80er Jahre der Fall war, nicht mehr aus. Robin Nelson

¹¹² Schatz, Thomas. *Hill Street Blues: U.S. Police Procedural/Melodrama*, in: *Encyclopedia of Television*, unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/hillstreetb/hillstreetb.htm> (abgerufen am 30.10.08).

¹¹³ Vgl. Thompson, Robert J. 1996, S. 59.

nennt diese herkömmliche Form des Erzählens in Fernsehserien „Multi-Narrative“ und unterscheidet zwischen dieser und einer neuen Art des „Flexi-Narrative“.¹¹⁴

Letztere Technik wurde bereits in einigen von MTM Enterprises produzierten Serien verwendet, und da die Autoren von *Hill Street Blues* aus der MTM-„Kaderschmiede“ stammten, haben sie dieses Konzept auch auf die neue Cop-Show *Hill Street Blues* angewandt. So entstand der unverwechselbare Stil der Serie mit einer speziellen Textur “achieved by juxtaposition of a number of narratives variable in tone, with a range of diverse characters“¹¹⁵.

Diese miteinander verflochtenen narrativen Handlungsstränge, wie es bei Flexi-Narrativität der Fall ist, kamen anschließend in vielen TV-Dramen und -serien zur Anwendung und sind bis heute populär. Im Gegensatz zu Prime Time Soaps wie *Dallas*, haben die Autoren von *Hill Street Blues* auch erstmals thematisch Grenzen überschritten, indem z.B. Sex als Thema in Serien nicht mehr tabuisiert, sondern diskutiert wurde. Die Serie lebte u. a. von sexuellen Anspielungen. Das Männer-WC der Polizeistation wurde zum Schauplatz für die Dramen. Dieses Konzept wurde später in Form einer Unisex-Toilette in *Ally McBeal* wieder aufgegriffen.

Die realistische Darstellungsweise war das Herzstück der Serie und äußerte sich ebenso in kontroversen Sozialthemen, wie auch in Bezug auf die Sprache, was ein Novum in der Fernsehlandschaft war.

Was die technischen Aspekte angeht, so sind Besonderheiten in der Kameraführung und Schnitttechnik zu erkennen: "Quick cuts, a furious pace, a nervous camera made for complexity and congestion, a sense of entanglement and continuous crisis that matched the actual density and convolution of city life."¹¹⁶ Durch diese ausgefeilte und innovative Technik bekam die Serie ein cineastisches Erscheinungsbild und hob sich optisch von gewöhnlichen Soap Operas, Sitcoms und Serien ab – der Anfang von Quality TV.

Nach *Hill Street Blues* folgten weitere erwähnenswerte Serien im Stil von Quality TV. wie z.B. *St. Elsewhere*, das Pendant als Doktorserie, welche anschließend auch oft

¹¹⁴ Robin Nelson. Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City, in: TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change. St. Martin's Press, New York: 1997, S. 30.

¹¹⁵ Robin Nelseon, S. 31.

¹¹⁶ Thomas Schatz. Hill Street Blues: U.S. Police Procedural/Melodrama, in: Encyclopedia of Television, unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/hillstreetb/hillstreetb.htm> (abgerufen am 03.11.08).

in einem Zug mit *Hill Street Blues* genannt wurde. *St. Elsewhere* startete ebenfalls Anfang der 80er Jahre auf dem Network-Sender NBC und brachte sechs Staffeln hervor, die sich mit Fragen rund um Leben und Tod in einem Krankenhaus beschäftigen. An dieser Stelle ist erwähnenswert, dass die ernstesten Themen immer mit dem Einsatz von Humor verbunden waren. Komik war also ein essenzieller Bestandteil der Serie und wurde in spätere Quality TV-Serien wie *Ally McBeal*, *Sex and the City* und *Desperate Housewives* integriert. In den Serien werden erfolgreich Humor oder gar Zynismus mit der Form des Melodramas verbunden und generische Regeln gebrochen.

Zum ersten Mal kommen in der Handlung auch Anspielungen auf andere Serien vor, womit die Selbstreflexivität des Mediums hervorgehoben wird. In einer Folge der Serie *St. Elsewhere* glaubt ein unter Amnesie leidender Patient, dass er Mary Richards aus der *Mary Tyler Moore Show* sei. Das ist insofern interessant, als dass MTM Enterprises die Serie *St. Elsewhere* produziert hat.¹¹⁷ Die eine Serie spielt daher mit den Seitenhieben auf eine andere an. Darüber hinaus wird in den Dialogen eine Vielzahl von Insider-Witzen verwendet, die auf die sogenannten „Ahnen“ der Serie verweisen.¹¹⁸

Bis auf das Thematische gleichen sich die beiden Serien vom Prinzip her, dennoch sind auch Unterschiede erkennbar. Robert J. Thompson erklärt, dass der Unterschied sowohl in der Kameratechnik als auch im Narrativen liege. „[T]hey lyrically flowed from scene to scene, often without a cut, as the action moved through hallways and up and down staircases, from the nurses' station to a patient's room to the hospital cafeteria.“¹¹⁹ Bei der Erzählweise gibt es drei Hauptcharaktere, die jeweils die Handlung aus ihrer Perspektive wiedergeben und dabei ihre Eigenheiten und Persönlichkeit einfließen lassen. Dies war zu dem Zeitpunkt ein Wagnis, da das Publikum mit Multi-Narrativität nicht vertraut war.

Obwohl *Hill Street Blues* und *St. Elsewhere* heute als Vorreiter des anspruchsvollen Fernsehromans angesehen werden, waren sie in den 80er Jahren zwar beliebt, aber im Hinblick auf die Einschaltquoten nicht sehr erfolgreich. Dennoch konnten sie sich lange halten, da sich die großen Network-Sender immer mehr von der Idee eines

¹¹⁷ Thompson, Robert J. *St. Elsewhere*, in: Newcomb, Horace (Hrsg.), *Encyclopedia of Television*, Vol 4, 2004, S. 1987

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Thompson, Robert J. 1996, S. 78.

Massenpublikums und hohen Einschaltquoten verabschiedeten. Besonders der Erfolg des Kabelfernsehens zwang die Betreiber dazu, umzudenken und eine andere Strategie zu (er)finden. So bescherten diese Serien den Sendern zwar keine hohen Quoten, doch behielt man sie weiter im Programm, da sie hauptsächlich das von Sponsoren begehrte junge und gebildete Publikum ansprachen.

Rückblickend ist auffällig, dass einige der erfolgreichsten Serien der Fernsehgeschichte nicht automatisch auch die meisten Zuschauer erreichten. Laut Lyons und Jancovich werden manche Serien in den USA gar nicht mehr mit dem Anspruch produziert, ein Massenpublikum ansprechen zu wollen. Es geht vielmehr um Nischen und die Schaffung einer eigenen Fangemeinde, die der Sendung bis zum Ende (und darüber hinaus im Hinblick auf DVD Verkäufe) die Treue hält.¹²⁰ Die Produzenten erkannten schließlich, dass die Fans eines Programms ein wichtiger Faktor für sein Bestehen sein konnten. Lyons und Jancovich gehen sogar so weit zu behaupten, dass dadurch so etwas wie 'must see TV' entstanden ist. Dies schließt Shows ein „that are not simply part of a habitual flow of television programming but, either through design or audience response, have become 'essential viewing'. These programs have also been referred to as 'date' or 'appointment' television”¹²¹. Mit anderen Worten: die Serien beeinflussen die Zuschauer so, dass sie ihren Zeitplan darauf abstimmen, um keine Folge zu verpassen. Das Resultat war eine enge Serien-Zuschauer-Bindung. Das beste Beispiel hierfür war z.B. die Serie *Twin Peaks*.

In den 90er Jahren waren die Networks und Kabelsender sehr experimentierfreudig geworden und engagierten häufig namhafte Filmproduzenten, die anstelle von Feature-Filmen für die Leinwand nun Serien für den Fernsehbildschirm produzieren sollten. Darunter befanden sich Steven Spielberg, Robert Altman und schließlich auch David Lynch, Produzent von *Twin Peaks*. Lynch hatte bereits Erfolge mit Kinofilmen wie *Eraserhead* (1978), *The Elephant Man* (1980) und dem Art House-Film *Velvet* (1986) und war bereits für seine Unkonventionalität bekannt, weswegen man von ihm auch ein dementsprechendes Serienwerk erwartete.

Mit *Twin Peaks* gelang ihm schließlich eine der ausgeprägtesten Formen von Quality TV, das neue Standards für die nächste Generation von Quality-Dramen setzte. Zum einen spielt die Handlung in einer kleinen provinziellen Stadt, was den

¹²⁰ Vgl. Jancovich, Mark/Lyons, James. *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*. Bfi Publishing. London: 2003, S. 2 f.

¹²¹ Ebd.

beklemmenden Unterton und die Intimität noch hervorhebt. Zum anderen gibt es bizarre Charaktere und Handlungsstränge, und die Handlungsstränge sind von einer prägnanten Symbolik durchzogen.¹²²

Inhaltlich ist die Serie dem Detektivgenre zuzuordnen, denn die Schönheitskönigin der Stadt Laura Palmer wird ermordet aufgefunden und der CIA-Agent Dale Cooper (Kyle McLachlan) damit beauftragt, deren Mörder zu finden. Daraufhin beschäftigten sich die Zuschauer auch nach der Ausstrahlung einer Folge lange mit der Frage, wer Laura Palmer getötet hätte. Je mehr Detektive Cooper in die Ermittlungen eintaucht, desto erschreckender sind seine Erkenntnisse. Es rankt sich ein Netz aus Geheimnissen um Lauras Tod, das darauf schließen lässt, dass sie es mit einem etwas höheren, übernatürlichen Wesen zu tun haben könnten, das in den nahe gelegenen Wäldern beheimatet ist.

Das besser gebildete und damit anspruchsvolle Publikum reagierte besonders positiv auf den „künstlerischen“ Stil Lynchs, der besonders im Ton und Narrativen zum Ausdruck kam. Jeffrey Sconce ging sogar so weit zu behaupten, dass *Twin Peaks* eines der wenigen Werke von Kunst im Fernsehen sei.¹²³ Was die Serie zu etwas Besonderem machte, war, dass „Twin Peaks deftly balanced parody, pathos and disturbing expressionism, often mocking the conventions of television melodrama while at the same time defamiliarizing and intensifying them“¹²⁴.

Twin Peaks erschien im Jahr 1990 auf ABC und war eigentlich als Lückenfüller geplant, um die Zeit bis zur neuen Fernsehseason zu überbrücken. Doch mit wachsender Beliebtheit und guten Einschaltquoten entschied sich ABC zu einer zweiten Staffel, woraufhin die erste das Rätsel nicht vollständig auflöste und mit einem Cliffhanger endete, um Neugier für die Fortsetzung zu wecken. Doch je klarer wurde, dass der Fall Laura Palmer nicht auf herkömmliche Weise gelöst werden konnte und je bizarrer die Story schließlich wurde, desto mehr gingen die Einschaltquoten zurück. Auch ABCs Versuche, die Show auf den beliebten Samstagabend-Sendeplatz zu verlegen, konnten sie nicht wirklich retten. Zu weit waren Handlung und Erzählung ins Absurde abgerutscht und so entschloss sich der Sender, die Serie nach lediglich 30 Episoden abzusetzen.¹²⁵

¹²² Thompson, Robert J. 1996, S. 159 f.

¹²³ Sconce, Jeffrey. *Twin Peaks*, in: *Encyclopedia of Television*, Vol 4, 2004, S. 2391

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Sconce, Jeffrey. *Twin Peaks*, in: *Newcomb, Horace (Hrsg.). Encyclopedia of Television*, Vol 4, 2004, S. 2391

Dennoch war *Twin Peaks* sowohl in den USA als auch im Ausland ein großer Erfolg und erfreut sich bei den Fans auch heute noch großer Beliebtheit. Sie ebnete den Weg für weitere Mystery-Serien wie *The X-Files* (FOX, 1993-2002), und so ist ihr Einfluss auf Programme, deren Handlung sich mit übernatürlichen und extraterrestrischen Phänomenen beschäftigt, bis heute sehr groß.

Wie bereits aufgezeigt, waren besonders die 1980er Jahre bedeutend im Hinblick auf Quality-Dramen. Doch auch in den 1990ern und zu Beginn der Jahrhundertwende schafften es Serien, sowohl von Kritikern gefeiert zu werden als auch neue produktionstechnische Maßstäbe zu setzen, und auch nach ihrer Absetzung und Verkauf ins „Syndication“ in Erinnerung zu bleiben. Ein Beispiel ist die Serie *The Sopranos* – die Geschichte über eine Mafia-Familie in New York – die auf dem Kabelsender HBO lief und sich von 1999 bis 2007 hielt.

Trotz ihrer ausgesprochenen Brutalität war diese Serie eine der komplexesten und quotenstärksten. Der offene Umgang mit Sexualität und die vulgäre Sprache tragen dabei zum harten Ton bei, der hier vorherrscht, was aber niemals unpassend wirkt, da es schließlich um Mafiosi geht. Genau genommen geht es um einen von ihnen, Tony Soprano (James Gandolfini), der der Pate von New Jersey ist, doch eigentlich für dieses Amt ungeeignet scheint, da er vom Charakter eher zu weich ist. Doch wie es die Tradition fordert, muss er das Amt seines Vaters übernehmen. Er führt quasi ein Doppelleben als fürsorglicher Vater und Ehemann und als Verbrecher. Einem Nervenzusammenbruch nahe, sucht er Hilfe bei einer Psychotherapeutin, was ein großes Opfer von dem italienischen Macho abverlangt. Doch er merkt schnell, dass Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) ihm gut tut und er sich ihr anvertrauen kann. Zur Familie der Sopranos gehören auch Tonys Neffe Christopher Moltisani, der aggressiv und kalt ist und sich aufgrund seiner Mafiazugehörigkeit für unbesiegbar hält. Auch „la Mama“, Livia Soprano, ist alles andere als eine liebenswerte Mutter, obwohl sie nach außen hin so wirkt. Hinter ihrer Fassade verbirgt sich eine vom Leben enttäuschte Frau, die Tony bis aufs Blut reizen kann und ihn manipuliert sowie kontrolliert. „Unsympathischere Mafiosi hat man im Fernsehen noch nie zu sehen bekommen. Mit viel Witz, Zynismus und Sarkasmus erzählt Regisseur Chase die Geschichte vom Nervenzusammenbruch und porträtiert mit Tony einen an sich

netten Kerl, dem man wünschte, dass er noch einen solideren Job als den eines Mafia-Paten erlernt hätte.“¹²⁶

Mit der Serie *Lost*, die von 2004 bis 2010 auf dem Network-Kanal ABC lief, wurde endgültig eine neue Phase des Fernsehens eingeleitet, die „post-network“ oder „post-television era“.¹²⁷ Man kann von nun an einen sowohl inhaltlichen als auch ästhetischen Unterschied zwischen den neuen Serien und den altbewährten herkömmlichen Serien ausmachen. Der ausführende Produzent der Serie, Jack Bender, ist der Meinung, dass serielles Fernsehen sich dank des Aufstrebens von Kabelfernsehen zum Positiven verändert habe. Es gäbe kein „es ist gerade gut genug fürs TV“ mehr, stattdessen würden Quality TV-Serien produziert, die optisch nach großem Leinwand-Kino aussähen.¹²⁸

Das cineastische Aussehen von *Lost* ist somit nicht zufällig entstanden, sondern genauestens geplant gewesen. Der damalige Chef von ABC Lloyd Braun wollte eine Serie, die Ähnlichkeit mit dem Kinofilm *Cast Away* (2000) hatte und an den utopischen Erfolgsroman *Herr der Fliegen* (William Golding, 1954) angelehnt war – eine Art moderner Robinson Crusoe, allerdings mit einem großen Ensemble der verschiedensten Charaktere, die einen Flugzeugabsturz überleben und auf einer einsamen Insel festsitzen. Von Mystery-Serien wie *Twin Peaks* und *The X-Files* maßgeblich beeinflusst, machte sich der Autor J. J. Abrams (*Alias*, ABC, 2001-2006) an die Arbeit, das Skript für den Pilotfilm zu verfassen, unter der Bedingung, auch übernatürliche Phänomene in die Handlung einfließen zu lassen. Das Resultat des Pilotfilms überstieg das Budget von Fernsehserien um einiges, und so wurde *Lost* zu einer der teuersten Serien.¹²⁹ Allein der Drehort der Serie am Strand einer hawaiianischen Insel und die Actionsequenzen in Form einer Flugzeugexplosion mit anschließender Verfrachtung der einzelnen Flugzeugteile an den Strand, haben einige Millionen Dollar gekostet.

Um sicherzugehen, dass *Lost* sich von der Einförmigkeit des Fernsehprogramms absetzt, wurden bezüglich der Technik die gleichen Methoden verwendet wie bei der Herstellung eines Kinofilms. Besonders auf die Verwendung von hochwertigem

¹²⁶ Unter: <http://www.serienjunkies.de/TheSopranos> (abgerufen am 04.11.08).

¹²⁷ Pearson, Roberta. *Lost in Transition*, in: Akass/McCabe (Hrsg). *Quality TV*, 2007, S. 240.

¹²⁸ Cotta Vaz, Mark. *The Lost Chronicles: The Official Companion*. Hyperion, München, 2005, S. 53.

¹²⁹ Allein die ersten beiden Folgen sollen zwischen 10 und 14 Mio. Dollar gekostet haben. Die Summen werden sonst nur für aufwendig produzierte Spielfilme und Kinofilme ausgegeben (Vgl. Mark Cotta Vaz).

Equipment und Kameras wurde viel Wert gelegt: *Lost* wurde im 35-mm-Filmformat mit Hilfe von Panavision-Kameras gedreht. Das Besondere an der Serie sind aber vor allem die äußerst vielschichtigen und komplexen Charaktere. Je mehr die Handlung voranschreitet, desto mehr lernt der Zuschauer deren wahres Wesen kennen. Die meisten haben ein Geheimnis oder kämpfen noch mit Ereignissen, die vor dem Unfall passiert sind. Nach und nach werden in Form von Rückblenden neue Informationen über die Protagonisten enthüllt. Vom Kampf ums Überleben und von der Hoffnung auf Rettung angetrieben, verbünden sich die Fremden und erkunden die Insel, die nicht so idyllisch ist wie zunächst angenommen, denn sie scheint von einer unheimlichen Macht beherrscht zu werden. Manche Figuren kommen mit der Situation nicht zurecht und verlieren den Verstand, während andere sich von egoistischen Motiven leiten lassen und so die „Abgründe“ der Persönlichkeit zum Vorschein kommen.

Da das Ensemble sehr groß ist, ist auch der Erzählstil der Serie relativ komplex und besteht aus mehreren Handlungssträngen. Je nach Inhalt der Folge rücken eine oder einige ausgewählte Personen in den Mittelpunkt der Handlung, wobei die Geschehnisse immer aus deren Blickwinkel erzählt und frühere Ereignisse aus ihrem Leben in sogenannten Flashback-Sequenzen (Rückblenden) dargestellt werden. Die Serie setzt auf Kontinuität, weshalb die einzelnen Episoden immer auf vorangegangenen Szenen aufbauen oder sich sogar auf die Handlung in früheren Staffeln beziehen.

Die Rückblenden dienen zwar hauptsächlich dazu, den Zuschauern Einblicke in die Vergangenheit der Protagonisten zu gewähren, doch zeigen sie unter anderem auch, wie das Schicksal einzelner Figuren miteinander verbunden ist, ohne dass es diesen bewusst ist. Obwohl sie einander zu Beginn der Serie fremd erscheinen, sind manche von ihnen – mehr oder weniger unbewusst – einander schon einmal begegnet. Im Gegensatz zur kontinuierlichen Haupthandlung der Geschehnisse auf der Insel folgen die Flashback-Ausschnitte keiner linearen Abfolge.

Der Spannungsbogen in den einzelnen Folgen wird immer aufrechterhalten, indem zwar neue Geheimnisse entschlüsselt werden, doch gleichzeitig immer nur ein Teil der Wahrheit und nie der ganze Zusammenhang aufgedeckt wird. So zieht sich die wichtige Frage nach den mysteriösen Vorgängen auf der Insel wie ein roter Faden

durch mehrere Staffeln. Auf diese Weise wird das Publikum an die Serie gebunden sowie die Spannung aufrechterhalten, um das Interesse zu wahren.

Eine Serie des 21. Jahrhunderts soll an dieser Stelle noch erwähnt werden, da sie besonders gut widerspiegelt, was Quality Drama eigentlich ausmacht und von gewöhnlicheren Fernsehserien unterscheidet. Es handelt sich hierbei um die Serie *Nip/Tuck*, die erstmals 2003 auf dem sonst nicht gerade für innovative Serien bekannten Kabelsender F/X Premiere hatte. Diese Show vereint viele der Elemente, die zu Merkmalen von Quality TV wurden, und setzt sich über Tabus und Grenzen hinweg, insbesondere, was Sexualität und Sprache angeht. „*Nip/Tuck* provoziert mit Sex, Drogen, Geldgier, schönen Frauen und Beziehungskrisen und glänzt mit herausragenden Charakteren und Darstellern.“¹³⁰ Inhaltlich geht es um die beiden Schönheitschirurgen Sean McNamara (Dylan Walsh) und Christian Troy (Julian McMahon), die in Miami Beach eine gut laufende Gemeinschaftspraxis betreiben, die ihnen ein luxuriöses Leben ermöglicht. Doch der schöne Schein trügt. Denn obwohl sie beruflich erfolgreich sind, werden die beiden Ärzte häufig mit privaten Problemen konfrontiert. Sean ist verheiratet, doch seine Ehe scheint ziemlich am Ende zu sein. Er hat einen Sohn im Teenager-Alter, der sich gerade in der Phase des sexuellen Erwachens und Experimentierens befindet. So steckt er sich zum Beispiel auf einer Pornomesse mit einer Geschlechtskrankheit an, oder er geht mit zwei lesbischen Mitschülerinnen ins Bett. Der andere Arzt, Christian, ist Single und eher ein Einzelgänger; er kann keiner schönen Frau begegnen, ohne den Wunsch zu haben, mit ihr zu schlafen. Er selbst ist unfähig, Liebe zu geben oder Beziehungen einzugehen, und deshalb behandelt er Frauen häufig lediglich wie sexuelle Lustobjekte.

Die Patienten, die zu den beiden Ärzten in die Praxis kommen, sind oftmals ebenso exzentrisch wie ihre plastischen Chirurgen und haben die abstrusesten Wünsche. So bittet beispielsweise der Mann einer äußerst fettleibigen Frau, die sich seit Jahren nicht mehr aus dem Haus bewegen kann und bereits mit ihrem Sofa verwachsen ist, die beiden, sie von jenem Sofa zu befreien. An dieser Szene wird deutlich, dass die Aufträge, die den Ärzten erteilt werden, sowohl spannend als auch komisch sind; Eigenschaften, die im Prinzip die ganze Serie kennzeichnen. Komische Elemente in Form von Ironie und Zynismus werden gewürzt mit einer Prise Sex und Crime. In der

¹³⁰ Unter: <http://www.serienjunkies.de/NipTuck> (abgerufen am 07.11.08).

vierten Staffel wird der Ton etwas ernster, als ein Psychopath mit Maske seinen Opfern deutliche Schnittwunden im Gesicht zufügt und Christian selbst Opfer des sogenannten „Schlitzers“ wird. Dazu kommen derbe Sexszenen und -spielchen, die nicht selten in sadomasochistischen Praktiken gipfeln. Nebenbei balancieren die Hauptcharaktere Affären und Beziehungskrisen und versuchen, Schicksalsschläge zu bewältigen, während sie sich um die skurrilen Wünsche ihrer Patienten kümmern.

Im Hinblick auf die für Quality TV typischen Tabubrüche geht *Breaking Bad* (AMC, 2008-13) sogar noch einen Schritt weiter. Bereits die Handlung spielt mit den Gegensätzen zwischen gut und schlecht oder Moral und Unmoral, indem ein Lehrer aus finanzieller Not quasi vom rechten Weg abkommt und eine Laufbahn als Krimineller einschlägt. Walter White ist Chemielehrer, Familienvater und eigentlich eher ein konservativer Typ. Er lebt mit seiner Frau und seinem Sohn in einer Vorstadt in Albuquerque im Bundesstaat New Mexico. Als er eines Tages an Lungenkrebs erkrankt und die Kosten für die teure Behandlung nicht alleine aufbringen kann, nutzt er eine illegale aber lukrative Möglichkeit, um an Geld zu gelangen: Walter wird zum Drogenproduzenten und stellt die Modedroge Crystal Meth her, die sein ehemaliger Schüler Jesse Pinkman dann für ihn verkaufen soll.

Die Drama-Serie zeichnet sich vor allem durch seinen schwarzen Humor aus. Thematisch geht es hauptsächlich um den Kampf gegen Drogen, darüber hinaus wird aber auch Kritik an der amerikanischen Gesundheits- und Einwanderungspolitik geübt.

Die Ironie in dieser Serie ist in der Wandlung des guten Bürgers zum Straftäter zu sehen. Anfangs ist Walter White zwar Ehemann und Vater und übt einen soliden Beruf aus, doch erweckt er eher den Eindruck eines konformen Bürgers, der seine Wünsche und Ziele bewusst zurückgestellt hat, um seinen Lebensunterhalt für sich und seine Familie bestreiten zu können, und weniger als glücklicher und zufriedener Mensch. Nebenbei muss Walter nämlich noch in einer Waschanlage aushelfen. Indem er straffällig wird, erhält er gleichzeitig auch die Möglichkeit, sich zu profilieren und aus seiner finanziellen Notsituation zu befreien. Je mehr er in die Unterwelt eintaucht, desto selbstbewusster und skrupelloser wird er. Sein routiniertes und eher beschauliches Leben wird dadurch durcheinander gewirbelt und gleichzeitig auch aufregender und spannender. „Damit hat sich die zunächst sehr realistisch gezeichnete Figur des frustrierten Durchschnittsamerikaners im Verlauf der

Serienhandlung zu einer Genrefigur gewandelt¹³¹: der eines schillernden und erfolgreichen Drogenbosses, der mit seinem Job seine Existenz und die seiner Familie sichert.

3.5 Quality TV – Eine Begriffsdefinition

Die zuvor aufgeführten Serien unterscheiden sich zwar inhaltlich voneinander, sind aber dennoch alle dem Quality TV-Genre zuzuordnen. Laut Thompson gibt es keine allgemein gültige Definition von Quality TV, aber man könne es zumindest erkennen, wenn man es sehe. Denn „these shows were generic mongrels, often scrambling and recombining traditional TV formulas in unexpected ways; they had literary and cinematic ambitions beyond what we had seen before, and they employed complex and sophisticated serialized narratives and inter-series ‘mythologies’“¹³².

Diese Ausführungen können zwar hilfreich sein, bieten jedoch für eine weiterführende wissenschaftliche Untersuchung keine ausreichende Grundlage. Hier wird zunehmend deutlich, dass es schwierig ist, den Begriff des Quality TV eindeutig zu definieren. Es ist vielmehr wesentlich ergiebiger und im Sinne der Aufgabenstellung dieser Arbeit hilfreicher, die Merkmale des Quality TV zusammenzutragen, zu betrachten und zu benennen, sodass sich die Begrifflichkeit aus den Merkmalen und Abgrenzungsmöglichkeiten zu anderen Genres erschließt, ähnlich einem Puzzle, dessen Teile passend zusammengefügt ein Ganzes ergeben. Mit diesem Ziel sollen am Ende dieses Kapitels möglichst alle stilistischen Merkmale gesammelt sein, die dazu dienen, qualitativ höherwertige Fernsehproduktionen von gewöhnlichen zu unterscheiden und die damit wesentlichen Charakteristika von Quality TV darzustellen.

Zusätzlich unterscheidet Thompson in *Television’s Second Golden Age* drei Phasen der Entwicklung von Quality TV: Die erste wird 1981 mit *Hill Street Blues* eingeleitet und umfasst Serien aus den 80er Jahren wie *Moonlighting* (Das Model und der Schnüffler mit Bruce Willis und Cybil Shepherd) und *China Beach* (1988). „Quality TV back then was best defined by what it was not: Knight Rider, MacGyver and the rest

¹³¹Barg, Werner C. Breaking Bad – das Böse stirbt!?, unter:

http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/68/barg_breakingbad_080_tvd68.pdf, S.81 (abgerufen am 09.11.2015).

¹³² Akass/McCabe. Quality TV, 2007, S. XIX.

of 'regular' TV."¹³³ In den 90er Jahren, in denen sich Serien wie *Emergency Room* unter den Top 10 des Nielsen Rating Systems befanden, weitete sich Quality TV immer mehr aus und wurde so zu einer Art „Super-Genre“.¹³⁴ Schließlich waren Serien im Quality TV-Stil zur Jahrhundertwende allgegenwärtig. So gab es auch zahlreiche (Teen-)Mystery-Serien wie *Buffy* und dessen Spin-Off *Angel* oder *X-Files* und Krimiserien wie *Law & Order*. Dabei waren besonders die Kabelkanäle – allen voran HBO – sehr innovativ, indem sie originelle Serien produzierten, die sich sowohl inhaltlich als auch sprachlich von herkömmlichen Serien absetzten.

In der Medienwissenschaft wurde „Quality Television“ bisher für eine Art Oxymoron gehalten, da angenommen wird, dass Qualität im Fernsehen nicht existiere.¹³⁵ Wenn aber von Quality TV die Rede ist, sollte nicht automatisch angenommen werden, dass es dabei um ein reines Bewertungskriterium geht, welches Aussagen über das Programm trifft. Daher ist der Begriff Quality TV auch kein Synonym für gutes Fernsehen. „Quality is initially spoken of as a set of conventions and stylistic features.“¹³⁶

Da die verschiedenen Sendungen sich inhaltlich in keine gemeinsame Kategorie einordnen lassen, wie z. B. Krimi, Sitcom, Soap Opera, Western, Mystery, da sie oft genug einige dieser Genres miteinander mischen, muss man bei dem Versuch einer Definition eher besondere ästhetische Gesichtspunkte in Betracht ziehen, wie Struktur, Thema, Ton etc.

Allgemein kann man zunächst sagen, dass das, was „Quality TV“ von normalem TV unterscheidet, die Komplexität und psychologische Tiefe der Serieninhalte betrifft.¹³⁷ Quality Drama ist nicht nur insgesamt anspruchsvoller, sondern auch innovativer, was sowohl die Handlung als auch die Produktionstechniken angeht. Diese wurden in den letzten Jahren immer aufwendiger und ausgefeilter, sodass sie mittlerweile visuelle Effekte hervorbringen, die fast vergleichbar mit jenen von Hollywood-Filmen sind.

Sarah Cardwell befasst sich in einem ihrer Aufsätze ausgiebig mit der Frage „Is Quality TV Any Good?“ und kommt zu dem Schluss, dass Quality TV eher eine

¹³³ Thompson, Robert J. 1996, S. XVII.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Jancovitch/Lyons. 2003, S. 45

¹³⁶ Cardwell, Sarah. Is Quality TV any Good?, in: Akass/McCabe (Hrsg). Quality TV, 2007, S. 24.

¹³⁷ Vgl. Feuer, Jane. 1984, S. 56.

Sammlung von Konventionen und stilistischen Stilmitteln umfasst und weniger als Synonym für gute Fernsehbeiträge gebraucht wird.¹³⁸ Sie nimmt dabei Bezug auf einen Essay von Christina Lane, der von der Serie *The West Wing* handelt und aus welchem Kriterien für Quality TV abzulesen sind. Zu diesen Kriterien gehöre zum einen ein relativ großes Ensemble von Darstellern, die dreidimensionale Charaktere verkörpern und besonders differenzierte Dialoge wiedergeben. Zum anderen sei die technische Komponente sehr wichtig, wie mobile Kameras und ein durchdachtes und technisch perfektioniertes Beleuchtungssystem, welches das Bild optisch ansprechend gestaltet. Außerdem werde bei der Handlung Wert darauf gelegt, dass sie vielschichtig sei und dementsprechend würden Schnelligkeit und Art und Weise des Narrativen dramaturgisch aufbereitet. Dadurch entstehe der unverwechselbare Stil von Quality TV.

It can be seen that many of the features of American Quality television outlined above are also features that may be used to define 'good' television [but] good television can only be discovered through the exercise of critical judgment ... [whereas] quality television can be found through a reasonable level of attention to the text – the seeking out of particular textual features.¹³⁹

Diese sogenannten 'textual features' sollen im Folgenden als stilistische Merkmale bezeichnet werden, welche ursprünglich dazu benutzt wurden, qualitativ höherwertige Fernsehproduktionen von herkömmlichen zu unterscheiden. Mittlerweile dienen sie aber mehr dazu, *Quality TV* als Genre zu definieren und zu etablieren, als eine ästhetische Aussage über Fernsehserien im Allgemeinen zu machen. Quality TV-Sendungen können also immer an der Häufung nachfolgender Charakteristika erkannt werden:

- 1) Quality TV ist kein reguläres Fernsehen, sondern etwas Neues. Es unterscheidet sich deutlich von den bisherigen Sitcoms, Soap Operas oder Krimiserien, indem es keinem dieser Genres eindeutig zuzuordnen ist. Es bricht die bisherigen TV-Regeln, indem es jeweils Elemente aus einem oder verschiedenen Genres aufgreift, transformiert und so etwas Innovatives

¹³⁸ Cardwell, Sarah. Is Quality TV any Good?, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Quality TV*, 2007, S. 24.

¹³⁹ Ebd., S. 31.

schaft. „All quality shows integrate comedy and tragedy in a way Aristotle would never have approved.“¹⁴⁰

- 2) Quality TV ist ursprünglich nicht auf eine breite Masse ausgerichtet, sondern spricht in der Regel eine spezielle Zielgruppe an: die weiße, urbane Mittel- und Oberschicht Amerikas. Diese Zuschauer verfügen in der Regel über einen höheren Schulabschluss, sind darüber hinaus gebildet, beruflich erfolgreich und wohlhabend, wodurch ihnen ein höheres Budget für den Empfang von Kabelkanälen zur Verfügung steht. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, eine Vielzahl von speziell auf die Interessen dieser Zuschauer zugeschnittenen Programme zu empfangen. Natürlich können Quality TV-Serien anschließend auch zu einem kommerziell erfolgreichen Massenphänomen werden.

- 3) Quality TV-Shows nehmen immer in serieller Form Gestalt an, da so die einzelnen Folgen aufeinander aufbauen können und gleichzeitig gewährleistet ist, dass mit der Handlung gespielt werden kann, indem auf vorangegangene Ereignisse zurückgegriffen werden kann. Außerdem ist es nur so möglich, die Entwicklung und Veränderung einzelner Charaktere zu zeigen. Im Gegensatz zu Formaten wie Soap Operas wird jedoch mit Rückblenden, Zukunftsaussichten und Traumsequenzen bewusst gespielt, um die Komplexität der Charaktere zu unterstreichen und gleichzeitig dem Zuschauer einen Einblick in deren Inneres zu gestatten. So kommt es nicht selten vor, dass die Folgen nicht chronologisch aufeinander aufbauen, sondern es einen Zeitsprung von mehreren Jahren in die Vergangenheit oder Zukunft geben kann.

- 4) Quality TV-Serien greifen in der Regel auf ein größeres Ensemble an Schauspielern zurück, um so die Handlung aus der Sicht von möglichst vielen unterschiedlichen Charakteren darzustellen, und auch, um auf mehrere Handlungsstränge zurückgreifen zu können. So wirken der gesamte Plot der Serie sowie die Narration der einzelnen Serienszenen auf die Zuschauer

¹⁴⁰ Thompson, Robert J. 1996, S. 15.

komplexer und in den meisten Fällen auch interessanter. Nicht ausschließlich auf Quality TV beschränkt, doch besonders in diesen Serien anzutreffen, sind die Auftritte von Gast-Stars, die entweder sich selber spielen oder eine ganz neue Rolle verkörpern. Besonders die Häufung von Berühmtheiten aus der Showbranche ist typisch für Quality TV-Serien, denn ihre oftmals hohen Gagen können durch das insgesamt höhere für die Produktion angesetzte Budget problemlos bezahlt werden. Bei *Ally McBeal* beispielsweise ist eine nicht geringe Zahl bekannter Schauspieler und Sänger zu sehen, wie Jon Bon Jovi, Barry White oder Robert Downey Jr.

- 5) Die Erzählstruktur weist meist besondere Merkmale auf. Hier gibt es die Möglichkeit, zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in Form von Flashbacks (Rückblenden) oder Ellipsen zu wechseln. Dadurch entstehen mehrere Ebenen, auf denen die Handlung jeweils einen anderen Stellenwert erhält. Außerdem besteht die Möglichkeit, den Zuschauern die Geschehnisse durch verschiedene Charaktere und deren Standpunkt erzählen zu lassen, indem dann immer ein besonderer Handlungsstrang in den Vordergrund rückt. Oftmals wird dieser Effekt noch verstärkt, wenn z. B. die Geschichte durch asynchrone Narration von einer Hauptfigur kommentiert wird.
- 6) Voraussetzung einer gelungenen Serie bildet immer auch ein qualitativ hochwertiges Drehbuch. So kommt den Autoren, die die einzelnen Folgen verfassen, besondere Bedeutung zu. Bei Quality TV-Shows im Speziellen werden für diese Aufgabe in der Regel keine unerfahrenen Schriftsteller verpflichtet, sondern erfahrene Autoren, die sich mit anderen Erfolgsserien bereits einen Namen gemacht haben oder aus dem Kino- bzw. Spielfilmbereich stammen. Nur so kann gewährleistet werden, dass die Dialoge wohlgedacht und die Witze bei Serien mit Comedy-Elementen komisch sind und von dem Publikum auch so empfunden werden.
- 7) Sprachliche Elaboriertheit ist ebenfalls ein wichtiger Bestandteil von Quality TV-Serien. Je detaillierter und aufwendiger die Dialoge gestaltet sind, umso weniger gewöhnlich wirken die Sendungen. Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass sich bestimmte Programme im Hinblick auf die Skripte den Screwball-Komödien Hollywoods der 1930er Jahre annähern. Die Dialoge

entsprechen eben jenem Prinzip des „angeschnittenen Balls“ beim Baseball. Sie sind wie dieser unberechenbar und überraschen durch eifrige Wortgefechte und flottes Kontern. Dabei wird auf stilistische Eigenheiten wie Wortspiel und Wortwitz Wert gelegt oder es werden bestimmte Anspielungen – z.B. auf die Popkultur – gemacht, und der Zuschauer muss sich konzentrieren, um diesen verbalen Auseinandersetzungen folgen zu können.

8) Was die Themen angeht, so handelt es sich nicht selten um äußerst umstrittene Inhalte oder sogar gesellschaftliche Tabuthemen, die in anderen Formaten, wie etwa der Soap Opera, wenig Beachtung finden. Beispielsweise diskutieren Protagonisten schon mal tagsüber bei einer Tasse Kaffee offen über ihre Sexualpraktiken bzw. Sexualpartner, und Homosexualität scheint nicht nur äußerst normal zu sein, sondern wird manchmal sogar als die bessere Lebensform dargestellt. Zudem werden gesellschaftlich umstrittene Themen wie Rassismus und Religion ebenso behandelt wie Krankheit und Tod. Quality TV hat demnach eine politische Ausrichtung, die sich eher demokratischen Positionen als republikanischen zuwendet.

9) Die Darstellungsform von Quality TV ist meist eine realistische, allerdings werden stellenweise Spezialeffekte oder Animationen eingesetzt, um eventuell eine Situation ad absurdum zu führen oder überspitzt darzustellen. Innerhalb der Serien wird häufig Bezug auf real-politische oder gesellschaftliche Ereignisse genommen. So kann die zeitgenössische Lebensweise am Besten widergespiegelt und ggf. kritisiert werden. „The ‘everyday incidents’ that are the stuff of more straightforward, non-quality soap operas and sitcoms are here transformed by a suggestion that they may be read symbolically, reflexively or obliquely in order that broader truths about life or society might be found.”¹⁴¹

10) An dieser Stelle ist ebenfalls zu erwähnen, dass Quality TV-Serien immer aus einer Mehrzahl von Ebenen bestehen, die es zu analysieren und interpretieren gilt, um die eigentliche Intention näher zu beleuchten. Aus diesem Grund ist in keinem Fernsehformat so viel mit versteckten RätseIn und Symbolen gearbeitet worden wie in Quality TV-Serien. Besonders in Sendungen mit

¹⁴¹ Cardwell, Sarah. In: Akass/McCabe (Hrsg.), Quality TV, 2007, S. 26.

Mystery-Schwerpunkt geben sowohl die Namen der Charaktere als auch bestimmte Handlungsmuster und Geschehnisse häufig Hinweise auf die Lösung des Rätsels. Der Zuschauer kann jede Folge auf diese kleinen „Schlüssel“ absuchen, um so der Bedeutung des Ganzen und der Lösung des Rätsels näher zu kommen.

- 11) Ein wichtiger Aspekt bei der Produktion von Quality TV-Serien fürs Fernsehen ist die cineastische Optik, womit diese sich ebenfalls von gewöhnlichen Serien abgrenzen lassen. Den Regisseuren steht bei ihren Produktionen ein wesentlich höheres Budget zur Verfügung, das sie für den Einsatz von Spezialeffekten und Action-Szenen nutzen können. So ist Quality TV optisch von Kinofilmen kaum noch zu unterscheiden. Ein Grund dafür ist unter anderem auch die Verwendung der gleichen Kamertechnik.

Früher wurde eine Serie oft nur mit einer Kamera gedreht, wodurch der optische Eindruck immer ähnlich war. Heute kommen oft zwei oder mehr Kameras zum Einsatz, wodurch es möglich ist, unterschiedliche Perspektiven dazustellen. Auch sind die einzelnen Szenen insgesamt länger, werden nicht so häufig geschnitten, und verschiedene Handlungsstränge werden durch Parallelmontage miteinander verbunden. Neu ist zudem, dass durch das höhere Budget nicht mehr ausschließlich im Studio, sondern sogar an Original-Schauplätzen (on location) gedreht werden kann. Bei Aufzeichnungen von älteren Sitcoms und Soaps wurde das Studio dagegen so gut wie nie verlassen.

- 12) Selbstreflexivität ist ebenfalls als ein wichtiger Bestandteil von Quality TV-Serien zu nennen. Es werden oft Anspielungen auf die allgemeine Popkultur, aber hauptsächlich auf das Fernsehen selbst gemacht. Die Serien spielen z.B. bewusst mit berühmten Zitaten aus der Film- und Fernsehgeschichte und variieren diese dann zum Teil, um daraus wieder Neues entstehen zu lassen. Auf diese Art und Weise können die Programme sich von dem stigmatisierten Medium distanzieren und gleichzeitig ihre Überlegenheit gegenüber dem typischen „Müll“ auf dem Bildschirm erklären.¹⁴²

¹⁴² Thompson, Robert J. 1996, S. 15.

Ein weiteres wichtiges Anzeichen für Quality TV sieht Thompson darin, dass die Mehrzahl dieser Serien zunächst wenig erfolgreich im Fernsehen lief oder akut von der Einstellung bedroht war. So konnten sie von Kritikern noch so hoch gelobt worden sein, wenn die Zuschauer anderer Ansicht waren, wurden die Programme nicht weiter gesendet bzw. produziert. Einige waren bereits abgesetzt worden, bevor sie überhaupt erfolgreich wurden. In solch einem Fall wurden im Nachhinein sogar weitere Staffeln produziert und die Sendung wieder ins Programm genommen. Heute ist dies weniger ein Kriterium für Quality TV, da aktuelle oder zur Jahrtausendwende produzierte Quality TV-Serien weniger von einem vorzeitigen Absetzen bedroht sind bzw. waren. Die in den meisten Fällen von Kritikern umjubelten Serien sind oder waren auch kommerziell erfolgreich.

Die Tatsache, dass bestimmte Serien nicht nur von Kritikern hoch gelobt werden, sondern auch mehrere Fernsehpreise, wie beispielsweise den Emmy Award, verliehen bekommen, zeigt zwar, dass eine bestimmte Serie auf dem Markt gut positioniert ist und hohe Einschaltquoten erzielt. Jedoch kann keine allgemeingültige Aussage über den Zusammenhang zwischen einer Quality TV-Serie und der Anzahl der erhaltenen Preise getroffen werden. So haben in der Vergangenheit auch Shows Auszeichnungen erhalten, die eher dem Genre der Sitcom zugeordnet werden.

Ein weiteres Merkmal von Quality TV ist auch der Tabubruch. Zwar wurden bereits in früheren Sitcoms der 50er bis 70er Jahre Motive wie vertauschte Geschlechterrollen oder die alleinstehende Karrierefrau aufgegriffen und offen zur Diskussion gestellt, allerdings fand dies eher in einem gemäßigttem Rahmen statt, was Repräsentation und Narration betrifft. Neu bei Quality TV-Serien ist vor allem die Quantität der Tabubrüche und die zum Teil explizite Darstellung von Gewalt wie etwa bei *The Sopranos* oder Sexszenen wie bei *Sex and the City*. „Vor 30 Jahren habe sich der Serienheld noch auf die Familie als letzte Zuflucht verlassen können. Heute treffe er an selber Stelle auf zerrüttete Strukturen und soziale Bindungen jenseits des klassischen Familienbilds.“¹⁴³

¹⁴³ Rodemann, Julian. Wenn Serien Geschichte schreiben: Von Tabubrüchen und Gesellschaftskritik: Susanne Marshall nimmt US-Serien unter die Lupe. Schwäbisches Tagblatt, unter: <http://www.tagblatt.de/Nachrichten/Von-Tabubruechen-und-Gesellschaftskritik-Susanne-Marschall-nimmt-US-Serien-unter-die-Lupe-99034.html> (abgerufen am 28.07.16).

Dabei geht es in den Serien neben inhaltlichen und optischen Tabubrüchen auch um sprachliche. Mit Rücksicht auf ein familienfreundliches Programm verzichteten Autoren von Drehbüchern für Network-Fornate bewusst auf Schimpfwörter oder Kraftausdrücke in Dialogen, was zur Folge hatte, dass es kaum sexuelle Anspielungen gab. Bei den für Kabelsender produzierten Sendungen musste auf eine angemessene Sprachwahl keine Rücksicht mehr genommen werden und deshalb nehmen die Figuren in *Sex and the City* auch kein Blatt vor den Mund und sprechen offen aus, was sie denken und benennen spezielle Sachverhalte konkret beim Namen. Die sprachliche Offenheit geht immer auch einher mit Wortironie und ironischen Redewendungen, wie bei der späteren Analyse deutlich wird.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass Quality TV-Serien anhand folgender übergeordneter Kriterien auszumachen sind: erfolgreiche Autoren und überdurchschnittlich gute Skripte, durchdachte und differenzierte Dialoge, erlesene Schauspieler und ein großes Ensemble an Darstellern, aufwendige Produktionstechniken, die eine cineastische Anmutung erzeugen, ein hohes Budget sowie kontroverse Themen und Inhalte und eine große Anhäufung an Tabubrüchen.

Die vorherigen Ausführungen zeigen deutlich, dass es weniger darum geht, den Begriff des Quality TV eindeutig zu definieren, sondern eher darum, festzustellen, dass es sich dabei um ein komplexes Gebilde eines neuen Genres handelt, welches sich aus einer Vielzahl an unterschiedlichen Merkmalen und Ebenen zusammensetzt. Somit ergibt sich der Begriff weniger aus einer Definition heraus, sondern eher aus der Beschreibung seiner Merkmale.

Diese Merkmale werden den im folgenden Kapitel betrachteten Serien zugrunde gelegt, um diese eindeutig dem Genre Quality TV zuzuordnen. Wie in Punkt 6 und 7 ausführlich dargelegt, besteht ein wesentliches Merkmal dieses Genres darin, dass qualitativ hochwertige Skripte die Grundlage der Serien bilden. Diese zeichnet sich insbesondere durch eine sprachliche Elaboriertheit aus; die Dialoge sind spritzig, doppeldeutig und raffiniert. Nur so kann gesichert werden, dass ironische Bemerkungen und Witze an das Publikum vermittelt werden und schließlich Humor und Erheiterung auslösen. Insbesondere der Ironie als ein wesentliches Merkmal von Quality TV soll nachfolgend große Aufmerksamkeit zukommen.

4. Ironie in den Quality TV-Serien *Ally McBeal*, *Sex and the City* und *Desperate Housewives*

Anhand der oben aufgeführten Kriterien sind die folgenden Serien eindeutig dem Quality TV-Genre zuzuordnen. Aus diesem Grund wird der nächste Teil sich nicht mit der Identifizierung von Quality TV-Hauptmerkmalen in den benannten Serien beschäftigen, sondern es wird untersucht, ob und in welcher Form eine gewisse Art von Ironie zu erkennen ist. Die drei Serien bieten sich als Untersuchungsgegenstand an, da sie Ähnlichkeiten aufweisen und sich somit gut miteinander vergleichen lassen. Sie alle besitzen verschiedene Formen von komischen Elementen, die Humor erzeugen. Außerdem spielen Frauen und deren Schicksale, was Arbeitswelt und Privatleben angeht, eine zentrale Rolle. Aus diesem Grund wird ein besonderer Fokus auf die Hauptfiguren gelegt. Dazu wird das Mittel der Charakterisierung angewendet, indem die Personen im Hinblick auf ihr (Sozial)verhalten, ihre Interaktion mit anderen Figuren, insbesondere mit denen anderen Geschlechts, sowie ihr Aussehen näher untersucht werden. Eine weitere zentrale Rolle wird der Handlung und den Dialogen zukommen und der Frage, ob und inwieweit sie als Stilmittel der Ironie dienen. Dabei werden verschiedene Episoden und bestimmte Konversationen der Charaktere als Beispiele herangezogen, um die Erkenntnisse zu verdeutlichen. Um eine allgemeine Grundlage zu schaffen, von der aus eine adäquate Analyse erfolgen kann, muss zu Beginn zunächst eine kurze Zusammenfassung der Serieninhalte erfolgen und weitere Hintergrundinformationen gegeben werden.

4.1 Ally McBeal

Ally McBeal ist eine Anwaltsserie mit der gleichnamigen Figur als Hauptcharakter. Die Erstaussstrahlung erfolgte in den USA 1997 auf dem vierten Network-Sender FOX. Die Serie lief erfolgreich über fünf Jahre und hat in der Zeit fünf Staffeln mit insgesamt 113 Episoden hervorgebracht, bis sie 2002 endgültig eingestellt wurde. Für die Entwicklung der Folgen wurde der Fernseh- und Filmprozent David E. Kelley verpflichtet. Kelley, der zuvor selbst in Boston Jura studierte, hatte sich bereits einen Namen mit Quality TV-Serien wie *LA Law* oder *Picket Fences* gemacht. Dabei war er

bekannt für seine innovativen Handlungsmotive und vielschichtigen Charaktere, was auch in *Ally McBeal* deutlich zum Ausdruck kommt.

4.1.1 Inhaltliche Analyse

4.1.1.1 Themen und Genres

Ally McBeal (Calista Flockhart) ist eine Endzwanzigerin, die in Harvard Jura studiert hat und sich in Boston als Anwältin in einer Gemeinschaftskanzlei niederlässt. Die Serie handelt überwiegend von Allys Gefühlsleben und ihrer Suche nach einem Partner/Ehemann. Besonders innovativ waren der hohe Stellenwert von Musik und verschiedene Musical-Einlagen. Es gibt eine Bar, in der sich die Charaktere oft am Ende des Tages treffen und manchmal mit einem Lied aufwarten. Parallel dazu spielt die Künstlerin Vonda Shepherd Klavier und singt. Hier ist anzumerken, dass die Songs oft kommentierend zur Handlung eingesetzt werden und so dazu dienen, den Zuschauern einen Einblick in Allys Gedankenwelt zu geben. Neben der Musik machen auch Fantasie-Sequenzen einen wichtigen Bestandteil der Serie aus, die sich in Form von Spezialeffekten äußern. Ähnlich wie die Songs sollen sie die Gefühle und Gedanken bzw. das lebhaftere Vorstellungsvermögen der Hauptfigur widerspiegeln.

In den ersten beiden Staffeln geht es überwiegend um das Verhältnis zwischen Ally und ihrem Jugendfreund Billy (Gil Bellows) sowie dessen Frau Georgia (Courtney Thorne-Smith), die alle in der gleichen Anwaltskanzlei arbeiten. Diese ist Schauplatz für regelmäßige Konfrontationen und Auseinandersetzungen. Später, als Billy in der dritten Staffel einem Hirntumor erliegt, verschiebt sich der Fokus auf Allys Leben als Single sowie ihre weniger erfolgreiche Suche nach ihrem Traummann. Neben Ally gibt es weitere Hauptcharaktere, deren Probleme ebenfalls Bestandteil der Handlung sind. Da wären zum einen Richard Fish (Greg Germann) und John Cage (Peter MacNicol), die beiden Seniorpartner der Kanzlei, die diese zusammen gegründet haben und darüber hinaus auch miteinander befreundet sind.

Wie bereits die erfolgreiche Sitcom *Mary Tyler Moore* aus den 70er-Jahren ist auch *Ally McBeal* eine sogenannte „Workplace“-Serie; Handlungsort ist hauptsächlich der

Arbeitsplatz, also Anwaltskanzlei und Gerichtsgebäude. Die Serie vereint sowohl komödiantische als auch dramatische Momente. Dabei bilden die verschiedenen Charaktere eine Art Co-Familie, weil sie nicht nur als Kollegen viel Zeit miteinander verbringen, sondern auch außerhalb der Kanzlei miteinander befreundet sind.



1) Knappe Outfits, sexy Posen – bereits optisch wird deutlich, dass es sich bei Ally McBeal und ihren Kollegen nicht um konventionelle Anwälte handelt. Auf diesem Bild ähneln die Charaktere fast schon Comicfiguren ¹⁴⁴.

4.1.1.2 „Am Anfang war das Feuer“ oder wohin die Reise geht ...

Bereits die erste Folge von *Ally McBeal* ist ausschlaggebend für die Richtung, in die sich die Serie entwickeln wird, der eine gewisse Schicksalsironie innewohnt. So erklärt Ally, dass sie eigentlich nie Jura studieren wollte, obwohl ihr Vater ein erfolgreicher Anwalt ist. Sie geht nur ihrem Jugendfreund zuliebe nach Harvard und studiert dieses Fach. Es tritt das genaue Gegenteil ihrer Lebensplanung ein. Schließlich arrangiert sie sich mit ihrer Studienwahl und erhält Bestnoten in Revisionsrecht. Billy hingegen fällt durch. Als die beiden sich trennen, zieht die Figur nach Boston, um sich ganz ihrer Karriere zu widmen.

Hatte sie sich anfangs nur der Liebe wegen für Jura entschieden, gibt Ally anschließend vor, genau in diesem Beruf ihre Liebe gefunden zu haben. Im Prinzip kann sie zwischen beiden Dingen auch gar keinen großen Unterschied erkennen: „Love and Law are the same. Romantic in concept but the actual practice can give you a yeast infection“(1:01). Aufgrund ihres guten Abschlusszeugnisses erhält Ally

¹⁴⁴ Unter: http://www.geocities.com/cesare_no/Ally_McBeal/Ally_McBeal.html (abgerufen am 21.11.08).

einen Job in einer großen Bostoner Anwaltskanzlei, wo sie sich wohl fühlt, bis ihr „walrossgleicher“ (wie Ally es ausdrückt) Seniorpartner Jack Billings sie unsittlich berührt. Billings wird zunächst suspendiert, ist aber so geschickt, dass er sich mit der Entschuldigung herauszureden versucht, es handele sich bei dem Berühren um eine Zwangsneurose, unter der er angeblich leide. So kann er aufgrund des Invaliditätsgesetzes nicht entlassen werden. Schließlich ist es Ally, die entlassen wird, mit der Begründung, Billings sei ein guter Anwalt und unabkömmlich für die Kanzlei.

Gerade als sie ihre Akten zusammengepackt und ihre Arbeitsstelle verlassen hat, begegnet sie ihrem ehemaligen Kommilitonen Richard Fish, der, wie sie erfährt, aus relativ egoistischen und materialistischen Motiven eine eigene Kanzlei gegründet hat. Schon an der Uni war dieser recht oberflächlich und hat sich hauptsächlich für Geld und Frauen interessiert. Er engagiert Ally prompt als neue Anwältin, was sie selbst als eine Art Schicksalsironie betrachtet: „I go to law school because I was in love with a guy. He left me for ‘Law Review’. Now I’m hired by somebody who started his own firm for the piles [of money]“ (1:01).

Doch damit endet die erste Folge nicht. Wie Ally zu ihrem Erstaunen feststellen muss, arbeitet ihr Ex-Freund Billy Thomas ebenfalls in der Kanzlei Fish & Cage und soll sie sogar in dem Prozess gegen ihren ehemaligen Seniorpartner vertreten. Dazu lernt Ally Billys Frau Georgia kennen, die er ihr offenbar während des Studiums vorgezogen hat. Ally ist gekränkt und verliert zudem auch ihre erste Verhandlung, die man laut Richard eigentlich gar nicht hätte verlieren können: Der Herausgeber eines Magazins hatte die Beichte einer Nonne veröffentlicht, die darin von ihren sexuellen Eskapaden mit einem Pfarrer berichtet. Obwohl die Sachlage eindeutig erscheint, verliert Ally den Prozess, womit sie nicht gerechnet hätte.

Immerhin gelingt es Richard mit einer List, Jack Billings zu einem Geständnis zu überreden, in dem dieser zugibt, dass er gar nicht unter einer Zwangsneurose leidet. Richard wendet dazu einen Trick an: Er gibt vor, Billings für seine Kanzlei gewinnen zu wollen und erzählt ihm, dass er all das verkörpere, wofür er selber stehe. Billings gesteht unter vier Augen seine Lüge und die Falschaussage vor Gericht. Richard zieht daraufhin triumphierend ein Tonband aus der Schublade, mit dem er das Geständnis aufgezeichnet hat. Es ging ihm nicht nur darum zu gewinnen, sondern das auf eine möglichst fiese Art und Weise, wie er anschließend erklärt.

4.1.1.3 Die Konstruktion der Hauptcharaktere

Die erste Folge deutet bereits darauf hin, dass Ally in den folgenden Episoden mit ihren Gefühlen – besonders für ihren Exfreund – konfrontiert sein wird. Obwohl ihr übergeordnetes Ziel darin besteht, glücklich zu werden, weiß sie insgeheim, dass ihr irgendwie etwas fehlen würde, wenn sie in jeder Hinsicht zufriedengestellt wäre: „The real truth is, I probably don't want to be too happy or content 'cause then what? I actually like the quest, the search. That's the fun. The more lost you are, the more you have to look forward to. What do you know? I'm having a great time and don't even know it” (1.01).

Auch die Fälle, mit denen es die Anwältin in Zukunft zu tun haben wird, sind nicht gewöhnlich, sondern skurril bis fast schon absurd. Insgesamt ist aber zu erwähnen, dass der Fokus auf der Konstruktion der Hauptcharaktere liegt, insbesondere auf dem Gegensatz bzw. der Widersprüchlichkeit der Geschlechter. Die Figuren sind teilweise so überzeichnet und überzogen dargestellt, dass sie fast wie Karikaturen ihrer selbst wirken. Durch das Einsetzen von „Reinszenierung von Geschlecht/sidentität durch hyperbolische Übertreibung, Dissonanz, Vervielfältigung, Geschlechterverwirrung [...]“¹⁴⁵ kann eine neue Bedeutung geschaffen werden. Auf diese Weise wird nicht nur die Absurdität von Geschlechterfragen sowie modernen Lebensmustern und Rollenverteilungen entlarvt, sondern gleichzeitig zur Diskussion gestellt und indirekt kritisiert. Besonders deutlich wird dies in der Widersprüchlichkeit und parodistisch übertriebenen Darstellung der Figur Ally McBeal selbst, die ihrerseits als Parodie auf die heutige Frau gesehen werden kann. Im nächsten Abschnitt soll daher dieser Charakter näher dargestellt und analysiert werden.

¹⁴⁵ Lenzhofer, Karin. Chicks Rule!: Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. transcript Verlag, Bielefeld, 2006, S. 52.

4.1.2 Ally – ein wandelnder Widerspruch im Minirock

Um Allys Persönlichkeit besser verstehen zu können, ist es wichtig zu erwähnen, dass sie maßgeblich durch ihr Elternhaus geprägt wurde. Ihr Vater ist Anwalt und nahm seine Tochter schon als Kind mit in den Gerichtssaal, wo sie erstmals mit dem Recht in Berührung kam. Doch eher untypisch für eine Anwältin, richtet Ally sich nicht unbedingt immer nach den Fakten oder argumentiert rational. Im Gegenteil, sie handelt nicht nur privat emotional, sondern auch auf professioneller Ebene. Dabei sind ihre Gedanken für sie völlig logisch, jedoch weder für die anderen Charaktere noch für den Zuschauer immer ganz nachvollziehbar. Dazu kommt noch, dass Ally sich nicht scheut, ihre Meinung offen zu äußern, ohne über die Konsequenzen nachzudenken.

Die Figur ist eine Idealistin und Optimistin und glaubt uneingeschränkt an die wahre Liebe, obwohl sie als kleines Mädchen erfahren musste, dass ihre Mutter ihrem Vater untreu war und die beiden nur ihrer Tochter zuliebe zusammengeblieben sind. Diese Tatsache hinterließ Spuren und so hat Ally einige psychische Probleme, wenn es um Liebe und Beziehungen geht. Gerade die Erfahrung mit den Streitigkeiten ihrer Eltern hätten dazu führen sollen, eine gesunde Skepsis zu entwickeln. Doch Ally lebt und kämpft regelrecht für die Liebe, sei es für ihre eigene oder die ihrer Freunde. Das wird bereits in der zweiten Folge der ersten Staffel „Compromising Positions“ deutlich. Ally willigt ein, mit einem Klienten, Seniorpartner Richard und dessen Freundin „Whipper“ Cone (einer Richterin, die um einiges älter ist als ihr Freund) essen zu gehen. Dabei ertappt sie Whipper und den Klienten bei einem innigen Kuss. Da Ally einen großen Gerechtigkeitsinn hat, erzählt sie Richard davon, woraufhin der die Konsequenzen zieht und sich trennt. Als Ally merkt, dass sich die beiden aufrichtig lieben, beschließt sie das Paar wieder zusammenzubringen, was ihr schließlich auch gelingt.

In derselben Folge bewahrt sie auch ihren Ex-Freund Billy davor, seiner Frau Georgia zu gestehen, dass er auf seiner Junggesellenparty einen Seitensprung mit einer Prostituierten beging. Ally weiß, dass diese Information Georgia verletzen

würde und die Ehe der beiden eventuell zerstören könnte, und obwohl sie sich insgeheim genau dies wünscht, greift sie im entscheidenden Moment ein und verhindert so, dass die Wahrheit ans Licht kommt.

ALLY: I think I need to believe that it works.

BILLY: What works?

ALLY: Love ... Couplehood ... Partnerships. The idea that people who come together, they stay together.

Die oben angeführten Aussagen unterstreichen Allys betont weibliche und sanfte Seite. Sie hat einen Sinn für Romantik und bewahrt sich stets ihre positive Einstellung bei der Suche nach der Liebe ihres Lebens. Doch die Figur wäre wenig kontradiktorisch und überzogen, wenn sie nicht auch konträr zu ihren Vorstellungen handeln und sogar teilweise männliche Verhaltensweisen kurzfristig adaptieren und imitieren würde.

Ihr Vorgesetzter Richard hatte Ally ursprünglich gebeten, mit dem Klienten essen zu gehen, damit die Firma mit etwas weiblicher Hilfe den Auftrag erhält. Ally findet es moralisch verwerflich, ihre weiblichen Vorzüge allein zu diesem Zweck einzusetzen, obwohl sie genau das in der Vergangenheit bereits getan hat. Anhand dieser Tatsache wird ein weiteres Dilemma deutlich, in dem sich die Hauptfigur befindet: zum einen ist sie sich ihrer Wirkung auf Männer bewusst und weiß dies geschickt als Machtmittel einzusetzen, andererseits verabscheut sie genau das. „Just saying yes to a drink, it made me run home and have a shower. I'm gonna have drinks with a man to get ahead. It doesn't matter that I'm not in a relationship with anybody. Sometimes I'm feeling I'm just being unfaithful to love itself" (1:02).

Auf der anderen Seite kommt es vor, dass die Hauptfigur in bestimmten Situationen versucht, als männlich geltende Verhaltensmuster zu imitieren und so ihre Weiblichkeit kurzzeitig unterdrückt. Das unterstreicht zusätzlich die Widersprüchlichkeit des Charakters. Als in derselben Folge der Klient Ally nach Hause begleitet und sie sogar noch küsst, findet sie dies ganz und gar nicht unangenehm und sieht auch nichts Unanständiges oder Verwerfliches darin. Ihre Mitbewohnerin Renee übt offen Kritik an diesem Verhalten. Schließlich hat derselbe Mann zuvor auch schon Richards Freundin geküsst.

RENEE: You're kissing a guy you don't even like according to you.

ALLY: He looked good. Where does it say that women can't act like men sometimes? I saw a cute piece of meat and I said to myself you only live once. Be a man!

Dieses gewollt männliche Verhalten wirkt unnatürlich, da die Figur es nicht mit aller Konsequenz aufrechterhalten kann oder will. Dadurch kommt die Konstruiertheit von Geschlechterrollen zum Vorschein und es wird Kritik an der Stereotypie des Konzepts von Männlichkeit und Weiblichkeit geübt. Der Charakter der Ally wirkt überzogen und damit wenig authentisch und bisweilen sogar lächerlich.

Es gibt andere Situationen, in denen sich Ally widersprüchlich verhält und entgegen ihrer Einstellung und ihrem Charakter agiert, zugunsten einer männlich wirkenden Fassade. Zum Beispiel lernt sie in „Cro-Magnon“ (1:11) das Aktmodell Glenn kennen, dessen überdurchschnittlich großes Geschlechtsorgan sie bereits im Zeichenkurs sehen konnte. In männlicher Manier prahlt sie anschließend vor ihren Freundinnen damit. Auch hat sie keinerlei ernste Absichten, mit Glenn eine Beziehung aufzubauen. Sie sucht lediglich die körperliche Nähe zu ihm und macht daraus auch kein Geheimnis. Obwohl sie es selbst nicht leiden kann, wenn Männer sie auf ein sexuelles Objekt reduzieren, tut sie genau dasselbe mit dem Mann, ohne Rücksicht auf dessen Gefühle.

In der ersten Folge der dritten Staffel „Car Wash“ hat Ally eine interessante Begegnung in der Autowaschanlage. Eher untypisch für jene Frau, die eigentlich einen Mann erst näher kennenlernen und in ihrem Kopf eine Pro- und Kontraliste erstellen muss, bevor sie sich weiter auf ihn einlässt, wirft sie ihre Konventionen über Bord und hat spontan Sex mit einem attraktiven Angestellten. Die beiden wechseln weder vor noch nach dem Akt ein Wort und bleiben so anonym; sie verständigen sich ausschließlich durch ihre Blicke. Anschließend fährt Ally zur Arbeit, als wäre nichts gewesen. Sie wiegt sich in Sicherheit, da sie davon ausgeht, dass es sich um eine einmalige Sache handelte und sie ihrer Affäre nicht noch einmal begegnen würde. An dieser Stelle wird Gebrauch vom Stilmittel der Schicksalsironie gemacht, welche sich in einem zufälligen und unbeabsichtigten Aufeinandertreffen der beiden Figuren äußert und somit zusätzlich zur Absurdität der Situation beiträgt. Durch diese bewusst konzipierte und daraus resultierende Spannung wird dem Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem Charakter vermittelt, weil er sich selbst nicht in dieser misslichen Lage befindet. Sowohl dieser Wirkmechanismus als auch

das Bewusstwerden der Lächerlichkeit des Geschehnisses tragen zum Entstehen von Humor bei.

Der anonyme Sexualpartner entpuppt sich schließlich als der Verlobte einer Klientin, die den Priester ihrer Kirche verklagt, weil dieser sie aufgrund von Untreue nicht kirchlich trauen will. Ally gewinnt den Prozess und wird als Brautjungfer zur Hochzeit eingeladen. Zu diesem Zeitpunkt weiß sie allerdings nicht, dass es sich bei dem Bräutigam um ihre einmalige Affäre handelt. Sie sieht ihn erst bei der Zeremonie und zieht den Unmut der Gäste auf sich, als sie sich auf die Frage, ob jemand Einwände gegen die Vermählung des Paares habe, lautstark zu Wort meldet. In dieser verfänglichen Situation hätten die meisten angesichts der dadurch gestifteten Verwirrung doch eher geschwiegen und sich nichts anmerken lassen. Ally hingegen führt haarsträubende Argumente an, um die Braut Risa von der Hochzeit mit ihrem Bräutigam Joel abzubringen.

ALLY: You said that Joel was a terrible lover and that he didn't know how to touch a woman.

RISA: I can deal with that, Ally. A marriage is much more than just sex.

ALLY: I completely agree but what I'm saying is that Joel is ... He's an incredible lover. Risa, he's the most incredible lover I've been with. I mean, not that I've been with that many but ... that man ... he knows how to touch a woman.

RISA: Sex is subjective.

ALLY: Yes, but speaking objectively ... that man ... well, if he's not touching you, then there's something wrong. Either, he doesn't have any passion for you or he is not being truthful. I think you have an experienced womanizer marrying you for your money and as your lawyer and bridesmaid I just couldn't sit there and seeing you get hurt.

Am Beispiel dieses Dialogs wird außerdem deutlich, dass Ally ihre Gesprächspartner verbal und argumentativ in die Irre führen und sie so bewusst irritieren will. Aber eben diese wirren Gedankengänge, die für sie vollkommen logisch sind, machen einen Großteil ihrer Persönlichkeit aus.

Dazu kommt noch die Tatsache, dass der Charakter häufig von Visionen heimgesucht bzw. von Halluzinationen geplagt wird. Dies liegt zum einen wohl daran, dass die Anwältin eine sehr sensible empfindsame Person ist, die somit empfänglich

für so etwas ist, zum anderen an der Tatsache, dass sie mehr Fantasie besitzt als die Menschen in ihrem Umfeld. Sie ist eine große Träumerin. Die Visionen treten in Form von animierten Comic-Elementen in Erscheinung und fungieren für die Figur als Mittel, sich der Realität zu entziehen bzw. in ihre Traumwelt zu flüchten, wann immer sie mit der Realität nicht umgehen kann oder möchte. Die Welt ist in ihren Augen zu trist, um sich tagtäglich mit ihr abzugeben, und so flüchtet sie aus dieser, indem sie für sich in ihrer Vorstellung eine bessere Parallelwelt schafft. Die Visionen können mit und ohne musikalische Untermalung auftreten. Ein Vorteil dieses Stilmittels ist, dass dem Zuschauer ein illustrierter Einblick in Allys Gedankenwelt vermittelt wird. „Gerade in ihrer Fantasie träumt sie nicht nur von neo-konservativen Vorstellungen, alles zu haben, sondern leistet ebenso oft auch Widerstand gegenüber diesem Begehren, das ihr von der Gesellschaft einprogrammiert wurde.“¹⁴⁶ Diese Dream-on-Sequenzen und Voice-Over sowie andere Spezialeffekte sind typische Stilelemente von Quality TV und tragen zur Komik bei, indem sie die parodistische Übertreibung des Charakters unterstreichen.

Ihr Kollege John Cage steht Ally mit am nächsten, da er sie versteht und durchschaut. Er erklärt, manche Leute sähen die Dinge so, wie sie tatsächlich seien, und Ally dagegen so, wie sie niemals gewesen seien.

JOHN: You look at a cloud and see cotton candy. Unconsciously you know the only world that won't disappoint you is the one that you make up.

ALLY: That isn't true. I do those things because I'm nuts. I will find somebody some day. I'm just crazy. That's why I see things that aren't there. I love this world, John.

JOHN: Fine. Then perhaps one day you'll choose to live in it with the rest of us.

Wenn beispielsweise die Rede von einem "funny bounce of the ball" ist, dann sieht Ally in ihrer Vorstellung einen blauen Gummiball, der auf und ab hüpft. Und als Billy sie in der ersten Folge, nachdem sich die beiden zum ersten Mal wiedergesehen haben, fragt, ob sie auch einen Kaffee möchte, stellt sie sich vor, wie sie sich in einer überdimensional großen Cappuccinotasse im Milchschaum in den Armen liegen.

Um Allys überzogene Fantasie-Vorstellungen zu untermauern, wird in manchen Szenen ein Spezialeffekt in Form einer Cartoon-Figur eingesetzt. Es handelt sich dabei um ein singendes und tanzendes Baby, welches immer dann erscheint, wenn

¹⁴⁶ Lenzhofer, Karin . Chicks Rule!, 2006, S. 103.

die Hauptfigur ihre biologische Uhr ticken hört. Zunächst kann sie diese Vision nicht einordnen und wundert sich, als sie sich erstmals präsentiert („Not just a baby, Renee. It dances, it wiggles, it struts around ...“). In den meisten Fällen fühlt Ally sich von dem Baby verschaukelt und belästigt und versucht daher, es gewaltsam zu bekämpfen. Das gelingt ihr aber so gut wie nie. Obwohl Ally für die Vision selber verantwortlich ist, scheint sie diese nicht einfach ausschalten oder kontrollieren zu können, was die Überzeichnung des Charakters noch einmal verdeutlicht. Die Grenzen zwischen Realität und Vorstellung scheinen fließend. Dem Zuschauer wird so das Bild einer überdrehten, neurotischen und zuweilen unzurechnungsfähigen Frau vermittelt.



2) Das tanzende Baby in Action.¹⁴⁷



3) Eine Szene, in der Ally mit dem Baby tanzt.¹⁴⁸

In der Folge Love's Illusions's (2.22) hat Ally sogar eine Wahnvorstellung während einer Gerichtsverhandlung, in der der ehemalige Priester und amerikanischen Soul-Sänger Al Green erscheint und ein Gospellied vorträgt. Auch in diesem Fall kann sie nur schwer zwischen Fiktion und Realität unterscheiden („The judge didn't just turn into Al Green and sing, right?“). Aufgrund dessen zweifelt eine Klientin ernsthaft an der geistigen Verfassung ihrer Anwältin und entzieht ihr fast das Mandat. Ally sieht in der Vision allerdings ein Zeichen, auch weiterhin an die wahre Liebe zu glauben, denn davon handelt dieses Lied mit dem Titel „Keep on Pushing Love“, der sie den ganzen Tag über verfolgt. Auch bei Liebeskummer erklingt ein Voice-Over des Al

¹⁴⁷ Unter: http://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_baby (abgerufen am 25.11.08).

¹⁴⁸ Unter: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/14/14561/1.html> (abgerufen am 25.11.08).

Green-Songs „How Can You Mend a Broken Heart“. Diese Lied wird schließlich zu einer Art Hymne für Allys gescheitertes Liebesleben.

So amüsant und erheiternd die Bilder auch scheinen mögen, so sind sie nicht real und Ally erkennt langsam, dass sie unter psychischen Problemen leidet, die sie alleine nicht mehr bewältigen kann. Zunächst will sie sich nicht eingestehen, dass sie professionelle Hilfe braucht, doch dann ermuntert John sie, seine Psychologin aufzusuchen. Dieser hat er seine Lachtherapie zu verdanken, welche er anwendet, wann immer er sich über eine Sache ärgert. Ally ist nicht überzeugt davon, dass ihr überhaupt jemand helfen kann, sucht aber aus Mangel an Alternativen Dr. Tracy Clark in ihrer Praxis auf.¹⁴⁹

Die Figur der Therapeutin wird bewusst überdreht und überzeichnet dargestellt. So muss die neurotische Hauptfigur sich von einer Person beraten lassen, die extrem unkonventionelle Methoden anwendet und sich fast mehr um ihr eigenes Wohlbefinden kümmert als um das ihrer Patienten. Anstatt Trost zu spenden oder aufmunternde Worte zu benutzen, kritisiert sie eigentlich nur das Verhalten ihrer Patientin.

Mit der Konstruktion dieses Charakters soll auch der moderne Lebenswandel kritisiert werden, durch den sich die Menschen in der Gesellschaft zunehmend voneinander entfremden. Die Individuen haben vermehrt Schwierigkeiten, Beruf, Privat- und Liebesleben zu vereinen; eines davon bleibt meist auf der Strecke. Es geht also um den Kontrast zwischen hohen Erwartungen und Anspruch und der Realität, in der diese Erwartungen sowohl an sich selbst als auch an die Mitmenschen nicht erfüllt werden können. Ally möchte Karrierefrau sein, aber gleichzeitig träumt sie von einer Familie mit dem perfekten Partner, der sie bedingungslos liebt und akzeptiert. Diese Diskrepanz ist es schließlich, die aus ihr eine emotional gestörte Frau macht. Der Druck, alles erreichen zu wollen, aber allem auch gerecht werden zu müssen, ist heute so hoch wie nie zuvor.

Dr. Tracy Clark ist daher ebenfalls alles andere als „normal“. Zumindest sind ihre Methoden nicht konventionell und so ist man sich als Zuschauer nicht ganz sicher, wer von beiden eigentlich die Behandlung nötiger hätte – Ally oder Tracy? Als Ally

¹⁴⁹ Dr. Tracy Clark wird gespielt von Tracey Ullman, die eine britische Schauspielerin ist und hauptsächlich mit Komödien bekannt wurde. Später bekam sie ihre eigene Comedy-Fernsehshow in den USA, für die sie sogar einen Preis erhielt, unter: www.imdb.com).

eine, wie Tracy findet, überaus naive Aussage trifft, spielt die Therapeutin ein Tonband mit besonders lautem Gelächter ab, mit der Begründung, ihre eigenen Stimmbänder könnten bei weitem nicht das leisten, was in diesem Fall angebracht wäre. Nicht selten ist sie taktlos und es fehlt ihr an Einfühlungsvermögen; positive Affirmationen kommen ihr nicht über die Lippen. Dennoch hält Tracy es durchaus für sinnvoll, über Probleme zu reden, da ihr dies Geld in die Kasse bringt („Bekloppte wie Sie finanzieren meine Poolheizung!“). Stellenweise scheint sich die Therapeutin sogar über ihre Patienten lustig zu machen und sie nicht wirklich ernst zu nehmen. Allerdings nimmt sie sich selber ebenfalls kaum ernst. Die Art und Weise, mit der sich Tracy fast schon über Allys Probleme amüsiert, soll verdeutlichen, dass diese zwar für die Patientin elementar, realistisch betrachtet jedoch übertrieben sind.

So verrückt und exzentrisch Dr. Tracy Clark auch scheinen mag (vielleicht sogar verrückter als ihre eigenen Patienten), so kann sie dennoch mit ihren speziellen Methoden große Erfolge erzielen. Sie zwingt Ally dazu, der Realität ins Auge zu blicken und gibt ihr folgenden Rat, wenn sie sich wieder von dem tanzenden Baby belästigt fühlen sollte: „Geben Sie ihm einen Tritt in den Arsch!“

Tracy ist nicht die einzige Psychologin, die als inkompetent oder leicht verrückt dargestellt wird. Ihre Urlaubsvertretung Dr. Flott (Betty White) scheint die Lösung für jedes Problem in der Einnahme von Antidepressiva zu sehen. So will sie Ally davon überzeugen, dass ihre Halluzinationen verschwinden, sobald sie das Psychopharmakon Prozac einnimmt. Mit den beiden Parodien auf Psychotherapeuten wird subtil Kritik an einer Gesellschaft geübt, in der „Normalität“ relativ ist und es für jedes Problem ein einfaches Mittel gibt – in diesem Fall in Form von Stimmungsaufhellern, die aber als starke Nebenwirkung die Persönlichkeit verändern.

DR.FLOTT: I'd like to put you on Prozac.

ALLY: No. It's a mind-altering drug.

DR. FLOTT: You won't find happiness through love or by turning to God. It comes in a pill. There can even be joy in the taking. Mine comes in suppository form. Gives me a little wiggle.

DR. FLOTT: I could give you a little tad of Zoloft!

ALLY: No!

DR. FLOTT: Look at me. According to my notes, you slept with a male model once

because you were infatuated by his oversized member. You just had sport sex in a car wash. And you kissed a woman. Out of curiosity? Is there anything I can say to help you believe you're not vulgar? Let's have some Thorazine. Together!

ALLY: I'm leaving!

DR. FLOTT: We could mix it with a little Lithium. Look how tiny these tablets are. [...] I'm gonna write you a description. And you can get it filled at any drugstore. Here you are! Mental health will soon be yours. And the only problem is whether your friends will recognize you.

ALLY: Drugs. My life has come to drugs?

DR. FLOTT: And a better life it will be, honey!

Es entsteht hier fast der Eindruck, als ob es die Psychologin wäre, die eigentlich Hilfe bräuchte. Ally wiederum wirkt im direkten Vergleich mit Dr. Flott, trotz des einen oder anderen Problems, relativ normal. Das Kontrastieren dieser beiden Personen lässt Ally auf den Zuschauer trotz ihrer kleinen Macken und Neurosen liebenswert wirken.

Die Figur der Ally McBeal wurde bewusst so konstruiert, dass ihr Verhalten nicht konstant, sondern äußerst unberechenbar und widersprüchlich ist. Aus diesem überzeichneten Frauenbild, welches eine Parodie auf die moderne Frau darstellen soll, resultiert die Ironie. Besonders gut lässt sich das an ihrer Einstellung zu Geschlechterfragen und Rollenverteilung erkennen.

Ally strebt nach beruflichem Erfolg und betrachtet sich als unabhängige Karrierefrau, die darauf hinarbeitet, eines Tages befördert zu werden. Sie sehnt sich gleichzeitig aber auch ein Leben als Ehefrau und Mutter herbei, in dem sie zu Hause bleiben und sich um ihr Kind kümmern kann, während der Mann primär die Aufgabe des Versorgers übernimmt. In ihrer Fantasie ist es für Ally scheinbar kein Problem, Aufgaben und Wünsche spielend miteinander zu vereinen, ohne auf einem Gebiet zu versagen. Doch wie soll eine erwachsene Frau, die sich zuweilen wie ein Kind benimmt und ihr Privatleben nicht ohne professionelle Hilfe in den Griff bekommt, gleichzeitig Karriere und Familie haben und beidem gleichermaßen gerecht werden?

Optisch ist bereits zu erkennen, dass Ally keine besonders weibliche Frau im traditionellen Sinne ist. Sie verkörpert allenfalls einen modernen Lolita-Typ, eine Art Mädchenfrau mit ihrem Schmollmund und ihren großen Augen. Ihr Körperbau ist sehr schlank, fast schon dünn, mit wenig Kurven und kleiner Oberweite, was eher

androgyn wirkt. Diese Androgynität steht dabei im Kontrast zu ihrem typisch weiblichem Verhalten und ihrer Einstellung. Ally ist hoch emotional, gefühlvoll, einfühlsam, impulsiv und intuitiv. Doch auf der anderen Seite steht eine Anwältin, die für Gerechtigkeit kämpft und durchaus auch austeilen kann. Dann wiederum wird sie schnippisch, launisch und boshaft, fast schon intrigant. Jeder dieser Charakterzüge wird stereotyp mit typisch weiblichem Verhalten assoziiert.

Der Kleidungsstil unterstreicht das Widersprüchliche des Charakters zusätzlich. In einer Folge kleidet Ally sich betont weiblich und trägt sogar während der Arbeit sehr kurze Röcke. Das spiegelt das in der Gesellschaft vorherrschende Vorurteil wider, dass eine Frau nicht gleichzeitig feminin und kompetent sein kann. Besonders deutlich wird dieser Sexismus in der ersten Folge, in der Ally sich darüber empört, dass ihr ehemaliger Seniorpartner sie unsittlich berührt hat. Diesem ist quasi die Hand „ausgerutscht“, als er sie in einem Minirock auf einer Leiter am Buchregal stehen sah. Auch ein Richter findet Allys Arbeitskleidung anstößig und verbietet ihr, im Gerichtssaal so kurze Röcke zu tragen. Sie verstößt damit eklatant gegen den traditionellen Dresscode der konservativen Anwaltsbranche.

JUDGE WALSH: Sit. If you can.

ALLY: Excuse me?

WALSH: My courtroom like every courtroom has an implied dress code. As to what is appropriate, the standard is like the legal definition of obscenity. We know it when we see it. You won't be allowed in with a skirt that short. That's all.

ALLY: Well, you ... you... you can't do that.

WALSH: I just did. You think I'm kidding?

ALLY: I hope you're kidding.

Ally hält sich nicht an die Warnung des Richters und kürzt die Röcke zum Trotz sogar noch, womit das Aufbegehren gegen die etablierten juristischen Normen und einer Frau in einem männlich dominierten Arbeitsumfeld deutlich wird. In dieser Beziehung verhält sich die Figur eher wie ein rebellierender Teenager, der mit Kritik nicht umgehen kann, als eine erwachsene Frau.

Das Protestieren gegen von Männern erschaffene Regeln durch das Abschneiden ihrer Röcke, die für ein Zeichen von Weiblichkeit stehen, macht Ally jedoch noch lange nicht zur „BH verbrennenden Feministin“. Im Gegenteil – Ally verkörpert mit

ihrem Wunsch nach einem Mann und einer Familie die traditionelle Frau, die ihren Lebensinhalt im Hausfrauendasein sieht und damit für alles steht, wogegen Feministinnen seit jeher kämpfen. Aus diesem Grund existieren Handlungsstränge, in denen Ally mit starken Frauen konfrontiert wird und sogar davon träumt, ihnen auf eine körperliche Art und Weise näher zu kommen. In Folge 2:23 tritt sie auf Camaro - eine stereotype, maskulin wirkende Lesbe. Sie möchte die Anwältin engagieren, um sie in ihrem Fall zu vertreten, durch künstliche Befruchtung ein Kind bekommen zu dürfen. Ally fühlt sich in Camaros Gegenwart immer unwohl, weil sie insgeheim befürchtet, dass diese Frau sich auf eine Art für sie interessieren könnte, die Ally niemals erwidern würde. Auf der anderen Seite macht sie sich das Mittel der Homosexualität immer dann zu nutze, wenn sie einen unliebsamen Verehrer loswerden will und nicht genau weiß, wie sie dies anstellen soll, ohne dessen Gefühle zu verletzen. Dafür muss sogar ihre Sekretärin Elaine zu Demonstrationszwecken zur Verfügung stehen und sich von Ally küssen lassen. Doch in „Burried Pleasures“ (3:02) wird Ally nervös, als ihre Kollegin Ling sie fragt, ob sie schon einmal davon geträumt habe, eine Frau zu küssen, und plötzlich mit ihr Essen gehen will, obwohl die beiden eigentlich nicht miteinander befreundet sind. An diesen Beispielen kommen Widersprüchlichkeit und Unberechenbarkeit des Charakters deutlich zum Ausdruck. Es wird einerseits eine moderne aufgeschlossene Frau dargestellt, die sich aber andererseits mit ihren eigenen Vorurteilen und neo-konservativen Wertvorstellungen konfrontiert sieht.

Ally wundert sich, dass sie bei ihrem Treffen mit Ling so aufgeregt ist („I know when a person hits on me. Gay women for whatever reason love me“). Laut Renee reagiert sie so, weil sie sich insgeheim fragt, was bei dem Aufeinandertreffen wohl passieren könnte, wenn die Neugierde auf beiden Seiten nur groß genug sei. Und so hält Ally die Verabredung mit Ling ein. Diese gesteht ihr daraufhin, dass sie einen Traum hatte, indem sie und Ally sich küssen. Zunächst deutet alles daraufhin, dass sie diesen Traum realisieren möchte: „I guess it's obvious. The dream about kissing a woman. The woman was you. I've been just as scared as you. I get afraid that dreams mean something. I tend to confront them. That's why I wanted to have dinner. Sitting here. Looking at you, letting my mind wonder a little thinking what if you and I ...“ Doch dann nimmt der Monolog eine überraschende Wendung, als Ling erklärt, dass das, was sie am Ende des Tages von einer Beziehung möchte, ein männliches Geschlechtsorgan beinhaltet. Beide Frauen sind sichtlich erleichtert. Als

sie jedoch merken, dass ein Hockey-Team sie bewusst beobachtet, wollen sie sich einen kleinen Scherz erlauben und tanzen eng umschlungen und mit intensiven Blicken auf der Tanzfläche (Ling: „You know [that] arouses and frustrates them at the same time“). Am nächsten Tag im Büro siegt schließlich die Neugierde über die Angst und Ally und Ling küssen sich. Ihre überraschte Reaktion darauf mündet in dem Ausruf: „That didn't suck!“

Geschlechterklischees werden in der Figur der Ally McBeal mit dem Ziel unterwandert und transformiert, mit der traditionellen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau bewusst spielen und sie auf diese Weise kritisieren zu können.

Selbst einer schlechten Situation kann Ally noch etwas Gutes abgewinnen. Die Episode „Those Lips, That Hand“ (2:18), in der sie ein Rendezvous hat und sich anschließend beim Arzt wiederfindet, um sich eine Tetanusimpfung geben zu lassen, verdeutlicht dies. Die Beziehung hält nicht, dafür hat Ally für die nächsten Jahre einen Schutz vor Tetanus. Ally nimmt es mit einer gehörigen Portion an Humor und Selbstironie: „I got out of my last relationship was a tetanus shot“.

Typisch für die Figur ist es auch, sich plötzlich in einer komplizierten Lage wiederzufinden, wobei sie im Nachhinein nicht so recht nachvollziehen kann, wie sie dort eigentlich hineingeraten ist.

Wie bereits erwähnt, wird mit Geschlechterklischees gespielt, indem Vorurteile übertrieben dargestellt und somit transformiert werden, damit eine neue Bedeutung entsteht. Zum Beispiel werden Neid und Missgunst oft als typisch weibliche Gefühle angesehen. Es wäre demnach nicht verwunderlich und eigentlich fast schon zu erwarten, dass Ally die Ehefrau ihres Exfreundes, für den sie immer noch etwas empfindet, nicht mag. Als sie Georgia zum ersten Mal begegnet, beschließt sie im Vorfeld, die Frau zu hassen. Problematisch ist nur, dass sie Georgia im Grunde ihres Herzens ganz sympathisch findet. Als die beiden sich treffen, um über alles zu reden, einigen sie sich darauf, dass sie sich nicht ausstehen können, weil das von ihnen erwartet wird. Da sie aber dabei lachen, wird die Absurdität dieser Szene deutlich. Dass aus den Rivalinnen schließlich Freundinnen werden, ist ebenfalls eine Ironie des Schicksals.

Hier wird der Hauptfigur eine Figur gegenübergestellt, die sowohl optisch als auch hinsichtlich ihres Charakters genau das Gegenteil darstellt, denn Georgia verkörpert

einen anderen Typ Frau als Ally. Mit ihren Kurven und den langen blonden Haaren erinnert sie an eine Barbiepuppe, worum sie Ally ein wenig beneidet. Auf der anderen Seite sieht Georgia Ally als Konkurrenz, als diese und Billy sich wieder annähern und kurzzeitig erneut ihre Gefühle füreinander entdecken, was in einem Kuss gipfelt. Das war zwar genau Allys Wunsch, jedoch kann sie sich darüber nicht freuen, weil sie auch mit Georgia befreundet ist und damit eine Freundin hintergangen hat. Problematisch ist auch, dass sie vorher einen neuen Mann kennengelernt hat, mit dem sie eigentlich verabredet war. Da hilft nur eine Ausrede. Doch da sie eigentlich ein gewissenhafter Mensch und nicht besonders gut im Lügen ist, entgleitet ihr ein Freudscher Versprecher: „I just had to come back here and lie. Lie down. The time ... I'm sorry... cramps!“ Da Ally den Vorfall nicht einfach so ignorieren kann, sucht sie Rat bei ihrer Therapeutin, welche wiederum ihre ganz eigene Meinung zu dem Thema hat.

ALLY: I fall for a new guy. I kiss the old guy who's married. I could still love him. Not to mention his wife is a friend of mine.

TRACY: Right, Georgia. There's the crusher...

ALLY: How can you not take this seriously? I committed adultery. I betrayed a friend. I'm an unlawful person.

TRACY: Ally, every patient thinks the he or she is the world's biggest loser. For the first time, I agree.

ALLY: Tracy!

TRACY: You're a baby. You come here crying: "I kissed him, oh my guilt!" You probably still poop green. Here, have a rattle!

Wieder einmal bauscht Ally ihre Probleme enorm auf. Um diese Überzogenheit und Lächerlichkeit der Situation zu untermauern, wird in dem Dialog das Mittel der Wortironie angewandt.

Ally äußert gegenüber Renee ihre Gedanken über die Sitzung: „Can you believe it? I don't know what's worse. Me and my problems or the people I go to to fix them“.

Billys Bemühungen, die Spannungen aus der Welt zu schaffen, laufen ins Leere, weil Ally sich weigert, das Thema ausdiskutieren („Let's talk later. Right now I think you should leave Georgia – leave here. Damn it“).

In der darauffolgenden Episode „Sex, Lies and Politics“ wird Ally von einem schlechten Gewissen gegenüber Georgia geplagt und glaubt zudem, dass jeder in der Kanzlei über ihren Kuss mit Billy Bescheid wüsste, was sich jedoch hauptsächlich in ihrer Fantasie abspielt. Ein Besuch in der Kirche, um sich ihrer Sünden zu entledigen, hilft da auch nicht, denn die Predigt und Lieder des Chors handeln ausschließlich von dem Gebot des Nicht-Ehebrechens. An dieser Stelle wird Schicksalsironie angewandt, indem das Gegenteil vom eigentlich Erhofften (Trost und Unterstützung) eintritt – in einer Kirche will man schließlich nicht auch noch mit den begangenen Sünden konfrontiert werden.

4.1.3 Weiblich, neurotisch, jung sucht ...

Die parodistische Übertreibung manifestiert sich besonders in der Persönlichkeit des Charakters Ally McBeal im Umgang mit dem anderen Geschlecht bzw. in Fragen, die das Geschlechterverhalten und die Rollenverteilung betreffen. Es wird Kritik an den in der Gesellschaft dominierenden Denkmustern geübt, indem diese durch die Lasterhaftigkeit und Fehlbarkeit der Charaktere (wie im nächsten Teil deutlich wird) und einer überzogenen Darstellung zum Ausdruck kommen.

Wie bei vielen weiblichen TV-Charakteren wird auch Allys Leben dominiert von der Suche nach dem Mann fürs Leben. Da es jedoch gar nicht so einfach ist, diesen zu finden, muss sie auf ihrem Weg viele Enttäuschungen hinnehmen. Weil dies jedoch besser ist, als alleine zu sein, verbringt die Anwältin ihre Zeit mit verschiedenen Männern, die alle auf Dauer nicht richtig sind für sie. So verabredet sie sich mit dem Aktmodell Glenn, den sie in ihrer Bildhauerklasse kennenlernt. Für den Mann, der sich in dem gut gebauten Körper verbirgt, interessiert sie sich nicht wirklich. Dementsprechend objektiviert sie ihn, wie es häufig Männer mit attraktiven Frauen tun. Eine gemeinsame Zukunft kommt jedenfalls nicht in Frage. Ally geht es primär um die Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse und somit hält sie Glenn von Anfang an emotional auf Distanz. An dieser Stelle macht sich ihre biologische Uhr in Gestalt des tanzenden Babys auch wieder bemerkbar.

RENEE: So, is this guy a potential husband?

ALLY: Oh, God, no! We couldn't have less in common. Still...

RENEE: Well, these are certainly horny times.

ALLY: It had nothing to do with the size of his shoe. I just...

RENEE: Just what?

ALLY: I don't know. He's cute. He snowboards. He's leaving the country on Sunday.

Nach dem Geschlechtsakt schickt Ally Glenn umgehend nach Hause. Dieses Verhalten wird oft als typisch männlich angesehen, besonders wenn es sich lediglich um einen One-Night-Stand handelt. Und so sieht Ally das Geschehene auch, obwohl es genau das Verhalten ist, das sie selbst bei Männern kritisiert. Diese Aktion unterstreicht das widersprüchliche und gegensätzliche Verhalten der Hauptfigur zusätzlich, die aufgrund ihres überaus emotionalen und neurotischen Charakters zwar weiblich wirkt, dann aber in bestimmten Situationen eine männliche Handlungsweise adaptiert.

Das Verhalten der Vorverurteilung von Männern nach Kriterien wie Aussehen, Beruf und gesellschaftlichem Status ist typisch für die Figur. Sie verschließt sich dadurch von Anfang an der Möglichkeit, vielleicht in diesem Mann einen potenziellen Partner zu finden. Bigotterie und Doppelmoral sind ebenfalls Eigenschaften, die dem Charakter innewohnen. Nicht selten vorverurteilt sie Menschen und misst mit zweierlei Maß.

Ihre große Liebe nach Jugendfreund Billy findet Ally in dem Anwalt Larry Paul, obwohl oder gerade, weil dieser ebenso neurotisch ist wie sie. Dabei hat Ally zuvor noch betont, dass sie keinen Mann möchte, der ebenfalls Anwalt und ihr ähnlich sei. Zwar halluziniert Larry nicht, doch besitzt auch er Macken und zeichnet sich durch Eigenarten aus. Die beiden Juristen lernen sich in der ehemaligen Praxis von Allys Therapeutin Tracy kennen, die in der Zwischenzeit umgezogen ist, ohne ein Wort darüber verloren zu haben. Da Allys Akte in den Räumlichkeiten zurückgelassen wurde, weiß Larry bereits einiges über sie und bietet ihr seinen Rat an. Ally hält ihn zunächst für einen Therapeuten, obwohl er das von sich aus niemals behauptet hat. Aber er diskutiert dennoch gerne Allys Probleme aus. Die wiederum ist froh, sich jemandem anvertrauen zu können und eine differenzierte Meinung zu hören. Larry durchschaut die Anwältin sofort und liegt mit seiner Einschätzung richtig:

„It was not my intent to be clever. I have a slight problem with your lament on prioritizing sex as you come in here walking in as you're wearing a 2,000 Dollar outfit

designed to punctuate every contour of your body looking very much like women in magazines except I can't turn the page. As worth in appearance, I'm sure there's a mirror in your Prada purse. And as much as you might hate being the object of a man's desire what you truly loathe is the idea that you might not be. And the question burning deep, deep down under the lip gloss is, 'has that day already arrived?'"

Ally tituliert daraufhin Larry als "the biggest ass I've ever met" und verlässt wütend den Raum, weil sie sich nicht eingestehen will, dass ein hoher Wahrheitsgehalt in seiner Aussage steckt. Die Figur wird durch die treffende Charakterisierung bloßgestellt und ihre Oberflächlichkeit aufgedeckt. Die Tatsache, dass die ironische Beschreibung von einer männlichen Figur kommt, hebt die parodistische Darstellung der Frau zusätzlich hervor.

Schnell fühlt sich Ally zu Larry hingezogen, da ihr mit ihm erstmals wieder ein Mann auf Augenhöhe begegnet. Umso schwerer trifft sie die Tatsache, dass ihr vermeintlicher Traummann geschieden ist und einen Sohn in Michigan hat. Besonders in Allys heiler Welt sind dies grobe Makel, doch zunächst kann sie darüber hinwegsehen. Als das erste Date der beiden ansteht, schaut sich Ally vorsichtshalber ein Video zum Thema Küssen an, weil sie befürchtet, es in der Zwischenzeit verlernt haben zu können. Der ersehnte Abschiedskuss bleibt allerdings zunächst aus, indem Larry sie nur auf die Stirn küsst, wodurch sie sich sichtlich gekränkt fühlt. Larry möchte jedoch alles richtig machen und es daher langsam angehen lassen. Er erklärt zwar, dass einiges gegen ihre Beziehung spreche, da Ally psychotisch, egoistisch und unfähig sei, geliebt zu werden, aber er meint dies nur ironisch, weil er sich trotz ihrer Macken auf diese Frau näher einlassen möchte.

Gerade Ally, die selbst alles andere als einfach und perfekt ist, hat sich immer einen makellosen Partner gewünscht, der ihrer Vorstellung von dem Mann ihrer Träume möglichst nahe kommt. Es wird jedoch an dieser Stelle klar, wie utopisch ihre Ansprüche waren: der Mann sollte ledig sein, ein geregelteres Einkommen haben, gesellschaftliches Ansehen genießen, möglichst gut aussehen, viele ihrer Interessen teilen, aber trotzdem nicht genau so sein wie sie. Hier kommt Schicksalsironie zum Tragen, indem sie sich genau in das Gegenteil ihrer Idealvorstellung eines Partners verliebt. Larry ist schließlich ebenfalls etwas neurotisch, geschieden und bereits Vater.

In der fünften Staffel wird Ally zur Partnerin in der Kanzlei Cage & Fish ernannt und erfährt gleichzeitig, dass sie eine zehnjährige Tochter hat, von der sie bisher nichts wusste. Das ist nur möglich, weil sie während ihres Studiums ihre Eizellen der Forschung zur Verfügung gestellt hat, die allerdings für andere Zwecke verwendet wurden. So war es für ein kinderloses Paar möglich, ein Kind zu bekommen, welches biologisch von Ally stammt.

Obwohl sie immer einen Mann und Kinder wollte, war die Art und Weise in ihrer Fantasie stets romantischer: „I want a partner, I want sex. I want a house with furniture. I want to have a baby. I want all. I want to get fat. I want to wear maternity dresses, I want to stick my legs into stirrups... spit the little thing out and have him suck on my breasts. Daddy standing there the whole time with a camcorder. That is what I want” (2:21). Anstelle einer natürlichen Geburt und eines harmonischen Familienlebens erhält Ally jedoch erneut genau das Gegenteil: eine zehnjährige aufmüpfige, leicht verzogene und besserwisserische Tochter und keinen Mann, der ihr bei der Erziehung zur Seite stehen könnte.

Da der Vater des Mädchens gestorben und sie nun einmal ihre leibliche Mutter ist, beschließt Ally, ihre Tochter bei sich aufzunehmen. Dies ist wieder ein Umstand, in dem sich Schicksalsironie zu erkennen gibt, denn es tritt genau das Gegenteil von dem ein, was die Figur sich zuvor in ihrer Idealvorstellung ausgemalt hatte. Die Erwartungen wurden nicht erfüllt und sie sieht sich mit einer unvorhersehbaren und bizarren Situation konfrontiert. Ally will zwar das moralisch Richtige tun, hat aber mit Widrigkeiten zu kämpfen. Denn so schnell lässt sich keine Beziehung zu dem eigentlich fremden Kind aufbauen, besonders nicht, weil sie nicht langsam in die Mutterrolle hineinwachsen konnte, wie es anderen Müttern möglich ist. So ist Ally anfangs mit ihren mütterlichen Pflichten überfordert.

Ausgerechnet ein Mann scheint sich in Erziehungsfragen besser auszukennen und erteilt ihr Ratschläge. Der Klempner Victor sollte eigentlich nur ihr Haus renovieren, steht ihr jedoch darüber hinaus auch in anderen Fragen mit Rat und Tat zur Seite. Hier wird mit der traditionellen Rollenverteilung bewusst gespielt, indem Victor sich als besseres Elternteil beweist, obwohl er überhaupt keine Erfahrung mit der Erziehung von Kindern hat. Die Rollenverteilung wird sogar ins Gegenteil verkehrt, indem deutlich wird, dass die Hauptfigur über keinerlei Mutterinstinkt verfügt und schnell an ihre Grenzen stößt. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen dem

Klempner und der Anwältin kommen sich die beiden näher, schließlich verbindet sie Allys Tochter, die bereits eine Beziehung zu dem Klempner aufgebaut hat. Doch am Ende sind es Gegensätze und Vorurteile, die überwiegen, sowie die Tatsache, dass Ally nie wirklich über Larry hinweggekommen ist.

Die Serie endet unerwartet damit, dass die Anwältin ihren Job kündigt und ihrer Tochter zuliebe nach New York zieht, weil diese dort ihr altes Leben und all ihre Freunde zurücklassen musste, worunter sie sehr zu leiden scheint. So muss also auch die Träumerin einsehen, dass sie nicht alles haben kann – Familie und Karriere. Es ist wiederum eine Ironie des Schicksals, dass Ally in ihrer Tochter quasi die Liebe ihres Lebens findet, nicht aber in einem Mann. Eine Entscheidung wird zum Wohl der Tochter und gegen die Karriere gefällt, die jahrelang im Fokus des Lebens der Hauptfigur stand. Nun kann sie Larrys Entscheidung, bei seinem Kind sein zu wollen, nachvollziehen.

Allys Angst, für immer alleine zu sein, hat sich nicht bewahrheitet, weil sie in Zukunft ein Kind hat, für das sie Verantwortung übernehmen muss, wenn auch der passende Mann/Vater dazu fehlt. Ihr Leben sieht letztendlich anders aus, als sie es sich immer vorgestellt hatte. Die Serie *Ally McBeal* ist quasi als eine Satire auf das Dilemma, in dem die Frauen in den 90er Jahren steckten, zu deuten: das Streben nach beruflichem Erfolg und Unabhängigkeit einerseits und nach einem Gefühl der Sicherheit und Nähe in einer Partnerschaft andererseits. Das Problem scheint nach wie vor aktueller denn je zu sein und darin zu liegen, alles (haben) zu wollen, aber auch alles schaffen zu müssen.¹⁵⁰

4.1.4 Cage & Fish – Musterbeispiel für das „starke Geschlecht“?

Während *Ally McBeal* das Klischee einer Frau mit all ihren Neurosen, Fehlern und Schwächen verkörpert und überspitzt dargestellt wird, gibt es in der Serie auch Figuren, durch die Verhaltensweisen des männlichen Geschlechts in Form einer parodistischen Übertreibung angeprangert und ad absurdum geführt werden. Hierbei handelt sich um die Seniorpartner Richard Fish und John Cage. Als Inhaber der Kanzlei sollten sie eigentlich ein gutes Beispiel für seriöse Anwälte abgeben, doch

¹⁵⁰ Vgl. Klien, Anne. Kult-Switching: Beobachtertheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie *Ally McBeal* in Deutschland und den USA. Herbert Utz Verlag, München, 2001, S. 110.

beide haben ihre Ecken und Kanten, die sie nicht zu verbergen versuchen, sondern öffentlich zur Schau stellen. Dies lässt so manchem Mandanten schon einmal an den Methoden der Anwälte zweifeln lässt. Doch gibt der Erfolg ihnen letztlich recht, da viele der unorthodoxen Methoden zu funktionieren scheinen.

John Cage ist der effizienteste Anwalt und gleichzeitig auch der seltsamste. Der Zuschauer erfährt, dass er in der Schule bereits ein Außenseiter war, der verzweifelt versuchte, auf sich aufmerksam zu machen. Vermutlich hat er aus diesem Grund seine Ticks entwickelt, die regelmäßig in leichter, mittlerer oder schwerer Form auftreten können. Von der Statur her ist er nicht das, was man sich unter einer erfolgreichen Person seines Berufsstandes vorstellt. Er ist von kleiner Körpergröße und relativ schwächling, was ihm in der Jugend den Spitznamen „The Biscuit“ einbrachte, der ihn bis ins Erwachsenenalter begleitet hat. Aus diesem Grund wird er auch des Öfteren unterschätzt. Doch vermag er mit einem scharfen Verstand und unkonventionellen Methoden vor Gericht zu überzeugen. So versucht er beispielsweise bewusst, die gegnerische Seite abzulenken und zu verwirren, indem er seine Schuhe beim Gehen quietschen lässt oder vor dem Richter erklärt „I must take a moment“, woraufhin er in sich geht und die Außenwelt für ein paar Sekunden bewusst ignoriert. An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass sein Namensvetter John Cage ein Komponist und Musiker ist, „der vor allem durch eine Komposition auf sich aufmerksam machte: eine Sinfonie aus mehreren Minuten völliger Stille“¹⁵¹.

John ist ein Meister der Erzeugung verschiedenster Geräusche. Wenn er nervös ist, kann es schon einmal passieren, dass er einen Pfeifton durch die Nasenlöcher abgibt. Das liegt daran, dass seine Nasenhaare zu lang sind und diese Laute erzeugen. Im Gegensatz zu den Taktiken, die er strategisch einsetzt, wie z. B. Magenknurren, kann er das Pfeifen nicht kontrollieren, weswegen er in seinen Kreisen auch als Witzfigur verschrien ist.

Je aufgeregter er wird, desto mehr gerät er ins Stottern. Er leidet seit seiner Kindheit unter einer leichten Form des Tourette-Syndroms, was bestimmte verbale Ausbrüche zur Folge hat, die er nicht kontrollieren kann. Um sich aus diesen hilflosen Situationen möglichst schnell wieder zu befreien, neigt er dazu, ein Wort mit dem Buchstaben „P“ auszusprechen. In den meisten Fällen ist das „Poughkeepsie“, ein

¹⁵¹ Apello, Tim. Die Welt der zauberhaften Ally McBeal, Heel Verlag, Königswinter, 1999, S. 29.

kleiner Ort in Rhode Island. Der Grund dafür ist mehr linguistisch als psychologisch tiefgründig zu sehen, wie John selbst erklärt. Manchmal, wenn er scheinbar dazu ansetzt, das Wort zu sagen, wählt er im letzten Moment schnell ein anderes mit demselben Anfangsbuchstaben wie „Pope“ oder „Poop“. Diese Wörter sind vollkommen willkürlich, und so wird mit der Erwartungshaltung der Zuschauer bewusst gespielt, indem die Ausdrücke plötzlich und einfach so in den Raum geworfen werden und einen Überraschungseffekt auslösen. Die betreffenden Situationen verlieren dadurch an Ernsthaftigkeit und wirken schon fast grotesk, was als humoristisches Mittel dient, um bei den Zuschauern einen Lustgewinn zu erzeugen.

Die Figur des John Cage hat genau wie jene der Ally Probleme, einen Partner fürs Leben zu finden. Doch dann wiederum fühlen sich einige besonders attraktive Frauen zu John hingezogen, wenn sie auch mehr sein Intellekt und seine Eigenartigkeit faszinieren als seine Optik, denn im Prinzip wirkt er auf den ersten Blick recht unscheinbar. Das erklärt auch seine Unsicherheit, offen auf Frauen zuzugehen. Seine Partnerwahl ist zudem nicht immer optimal. So fühlt er sich zu der starken und gefühlskalten Kollegin Nelle hingezogen, was auch auf Gegenseitigkeit beruht. Doch wagt er es anfangs nicht, in Bezug auf sie die Initiative zu ergreifen oder gar sie zu küssen, was dazu führt, dass Nelle von seiner Unsicherheit bald genervt ist. Fand sie John anfangs aufregend, hat sie zunehmend Probleme mit seiner Schüchternheit und Introvertiertheit.

Nicht nur seine verbalen Ausbrüche, sondern auch seine Zwangsneurosen lassen die Figur kurios wirken, sondern auch seine Zwangsneurosen. So hat er eine Art Hygiene-Tick: wann immer er sich auf die Toilette begibt, betätigt er zuvor eine Fernbedienung für eine automatische Reinigung der Toilettenschüssel („I like a fresh bowl“). Zudem benutzt er ausschließlich dieselbe Toilette. Als Ally einmal durch einen unglücklichen Zufall in dessen Schüssel feststeckt und die Feuerwehr sie aus ihrer misslichen Lage befreien muss, verfällt John in tiefste Trauer, als dabei „seine“ Toilette auseinandergenommen werden muss.

Im Verlauf der Serie erfährt der Zuschauer, dass John eine geheime Kammer hinter der Toilettenkabine besitzt, in die er sich gelegentlich zurückzieht, wenn er einmal Ruhe braucht und für sich sein möchte. Von diesem geheimen Versteck weiß zunächst niemand etwas. Auch dafür besitzt er eine Fernbedienung, die die

Trennwand zwischen Toilettenkabine und dem kleinen Zimmer automatisch öffnet und schließt. Der kleine Raum dahinter wirkt fast wie eine richtige Wohnung und John hat sie entsprechend seiner Vorliebe für Diskomusik eingerichtet. Der Anwalt hat ein besonderes Faible für Barry White Songs. Wann immer er sich vorstellt, „Can't get enough of your Love“ zu hören, wächst sein Selbstbewusstsein ins Unermessliche und er verwandelt sich in einen verführerischen Liebhaber, der alle Frauen betören kann. Doch ohne diese musikalische Unterstützung schwindet seine Selbstsicherheit. Als er in einer Folge einmal Barry White-Lieder nicht mehr in seinem Kopf anspielen kann, fühlt er sich sofort hilflos und verloren.



4) Ling demonstriert an dem überrumpelten John die Kunst des Küssens.¹⁵²

Was sein Seelenleben angeht, so hat der Charakter viel mit Ally gemeinsam. Auch John hört Musik und kann Allys Visionen am ehesten verstehen, wenn er auch selbst keine hat. Er ist es, der seiner Freundin den Rat gibt, die Therapeutin Tracy aufzusuchen, da er sich schon seit längerem bei ihr in Behandlung befindet und eine Art Lachtherapie macht. Diese funktioniert folgendermaßen: wann immer er sich über etwas zu ärgern oder aufzuregen droht, setzt er ein Lächeln auf, statt seinem Unmut verbalen Ausdruck zu verleihen. Eigentlich ist John jemand, der alles ziemlich ernst nimmt und selten Anlass zum Lachen hat. Wenn er also diese Lach-Methode anzuwenden versucht, wirkt es dementsprechend aufgesetzt und künstlich. In diesen Momenten verändert sich der Charakter der Figur hin zu einer Groteske, fast schon zu einer Karikatur seiner selbst, die im Kontrast zu seinem sonstigen Handeln steht.

Im Gegensatz zu seinem Partner und Freund Richard ist John kein Spaßvogel oder Witzbold. Seine Ticks sind von ihm nicht konstruiert, was zur Folge hat, dass er

¹⁵² Unter: http://www.heise.de/tp/r4/artikel/14/14565/14565_3.jpg (abgerufen am 08.12.08).

unfreiwillig komisch wirkt. Das wird besonders dadurch verstärkt, dass der Charakter selbst gar nicht komisch sein möchte – im Gegenteil, er nimmt alles sehr ernst und erwartet, dass man ihm den Respekt entgegenbringt, der ihm gebührt. Das fällt den andere Figuren zuweilen schwer, vor allem dann, wenn John z. B. vor Gericht beteuert, dass er als Kind gerne eine Nonne sein wollte, weil er sich einbildete, dann fliegen zu können. Oder dass er sich Monatsbinden wünschte, weil er damit laut Werbung radfahren, schwimmen und reiten könnte. Er meint diese Aussagen vollkommen ernst und steht auch bewusst dazu. Deswegen kann er es auch nicht leiden, wenn seine Kollegen ihn necken oder seine Gefühle verletzen, indem sie ihn als komischen kleinen Mann („funny little man“) bezeichnen:

JOHN: I was humiliated. Cameras on me, stuttering on the news.

NELLE: Oh John.

JOHN: Don't "oh John". I'm tired of being seen as a funny little man.

NELLE: People don't think that.

LING: Oh, can you tell me when you're done with the funny little man, I need to talk.

Natürlich scheint John durch sein auf andere Personen seltsam wirkendes Verhalten relativ komisch. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, indem er in bestimmten Situationen unglaubliche und unvorhersehbare Dinge tut. So äußert er beispielsweise seine große Sympathie für Frösche. Die meisten Menschen halten sich einen Hund oder eine Katze als Haustier und bauen zu diesem eine emotionale Beziehung auf, doch John hält sich stattdessen lieber einen großen grünen afrikanischen Frosch in der Wohnung. Dieser trägt den Namen Steven und wird wie eine Art Familienmitglied behandelt. Ironischerweise hält seine Beziehung zu Steven doppelt so lange wie die zu einer Frau. Er bringt das Tier einmal mit in die Kanzlei, wo es durch ein Versehen in der Toilette heruntergespült wird. Niemand traut sich anschließend, es John zu beichten. Schließlich bedeutete der Frosch ihm mehr als nur ein Haustier, was allerdings keiner der Kollegen so recht nachvollziehen kann. Später erfährt John doch von dem „Unfall“ und allein Allys Vorschlag, eine Trauerfeier für den geliebten Frosch abzuhalten, kann etwas Trost spenden.

Selbst John kann sich zuweilen selber nicht ganz ernst nehmen und charakterisiert sich in Folge 3:06 mit dem Titel „Changes“ ganz richtig: „I'm also fascinated with frogs. I draft my closing arguments in bare feet. Remnants in toilet bowls actually traumatize me. I can only make love to a woman if I pretend I'm Barry White. Just

when I think I'm normal, my nose whistles to remind me that I'm not." Das, was man für gewöhnlich unter normal versteht, erfüllt die Figur John Cage sicherlich nicht. Umso ironischer ist es, dass er sich immer wieder zu Frauen hingezogen fühlt, die ebenfalls etwas eigenartig sind. Zunächst glaubt er, dass Ally die Richtige für ihn ist, weil die beiden viele Eigenschaften teilen, doch die Beziehung wird auf einer rein freundschaftlichen Ebene belassen. Nelle hat zwar Probleme damit, ihre Zuneigung für jemanden zu zeigen, ist sonst aber alles andere als seltsam. Durch ihren Mangel an Vorstellungskraft kann sie Johns Verhalten nicht immer ganz nachvollziehen. Aus diesem Grund hält die Verbindung auch nicht dauerhaft.

Später tritt eine Frau in Johns Leben, mit der er sich tatsächlich eine Zukunft vorstellen kann – Melanie, die ihn zunächst um juristischen Beistand bittet. Sie leidet ebenfalls am Tourette-Syndrom, allerdings unter einer schwereren Form und neigt zu beleidigenden und anzüglichen Äußerungen. Sie hat ihren Exfreund versehentlich überfahren und John will auf unschuldig plädieren, weil es sich dabei nicht um Absicht, sondern einen Unfall handelte, ausgelöst durch einen krankheitsbedingten körperlichen Ausbruch.

Ähnlich wie John lebt auch Melanie in ihrer ganz eigenen Welt. Sie arbeitet in einem Kindergarten und hält Kontakt zu ihrem obdachlosen Vater, dessen Lebenswandel sie nicht weiter stört. Da es ihm verhältnismäßig gut geht, versucht sie auch nicht, ihn in ein bürgerliches Leben zu integrieren. Melanie und John scheinen wie füreinander geschaffen zu sein. Wenn sie zusammen sind, verstärken sich ihre Ticks sogar noch. Zusammen können sie so sein, wie sie wirklich sind, ohne sich anpassen oder verstellen zu müssen. Es wirkt ganz so, als ob John seine Seelenverwandte gefunden hätte. Am Ende scheitert die Beziehung jedoch daran, dass Melanie sich nicht dauerhaft binden und Kinder haben möchte. John ist zwar ein ungewöhnlicher Mensch mit einem ganz eigenen Lebensentwurf, sein Plan zu heiraten und Kinder zu bekommen, entspringt jedoch konservativen Wertevorstellungen, was überraschend ist bei einer so unkonventionellen Person. Es ist Schicksalsironie, dass er sich ausgerechnet eine Zukunft mit einer Frau ausmalt, die noch eigenwilliger ist als er und für die Ehe und Kinder nicht wichtig sind. Schließlich muss John das akzeptieren und trennt sich schweren Herzens und mit der Angst von Melanie, niemals wieder so eine außergewöhnliche und kompatible Frau zu finden.

Wenn er nicht eine seiner Neurosen auslebt, ist John mit Leib und Seele Anwalt und widmet sich ganz seinem Job. Er hat die Gabe, sich in seine Mandanten hineinversetzen zu können, was sich positiv auf seine Arbeit mit ihnen auswirkt. Deshalb ist es überraschend, dass er in der fünften Staffel der Kanzlei den Rücken kehrt, um in der Haus-Band eines mexikanischen Restaurants zu spielen. Der studierte Jurist geht in dieser Tätigkeit voll und ganz auf und er scheint glücklich zu sein. Anders als bei seiner Arbeit in der Kanzlei wirkt er plötzlich gelöster, sorgenfreier und lächelt an einem Abend im Restaurant mehr als während seiner gesamten juristischen Laufbahn.

An der Stelle wird wieder die Figur karikiert, indem sie entgegen aller gesellschaftlichen Normen mit ihrem gut bezahlten Job bricht und sich für eine weniger sichere und schlechter bezahlte Arbeit entscheidet. John mutet in der Aufmachung eines Mexikaners schlichtweg lächerlich an, besonders wenn man ihn neben seinen Bandkollegen sieht, die tatsächlich Mexikaner sind und so authentisch wirken. John hat eigentlich keinerlei Verbindung zur mexikanischen Kultur, bis auf eine Vorliebe für die Musik. Hatte er zuvor immer Bedenken, aufgrund seiner Größe und Eigenarten nicht ernst genommen zu werden, so wählt er nun bewusst eine Tätigkeit aus, die zum Lachen animieren könnte. Genau aus dem Grund verschweigt er auch bewusst sein neues Hobby aus Angst, damit bei seinen Kollegen auf Unverständnis und Missbilligung zu stoßen.

Richard Fish ist ebenfalls Seniorpartner in der Kanzlei und ein guter Freund von John. Die Figur ist ebenfalls speziell, wenn auch auf eine andere Art und Weise. Es waren weniger Leidenschaft und Gerechtigkeitssinn, die ihn dazu bewogen haben, die Laufbahn des Juristen einzuschlagen, als vielmehr die Tatsache, dass man als Anwalt einen hohen gesellschaftlichen Status genießt und dabei viel Geld verdient. Daraus macht er auch kein Geheimnis und lässt es jeden wissen. Macht und Geld führen seiner Meinung nach zu einem höheren Ziel: schöne Frauen kennenzulernen. Bereits während seines Studiums hat er es vorgezogen, sich die Nächte mit Frauen und Partys um die Ohren zu schlagen, anstatt mit Gesetzestexten und Büchern. Diese hält er übrigens nicht nur für langweilig, sondern gar für überflüssig. Mangelndes Interesse an Gesetzestexten ist unter anderem auch der Grund dafür, warum er im Gegensatz zu seinen Kollegen kein herausragender Anwalt ist. Das ist

ihm durchaus bewusst, weswegen er sich bei Verhandlungen lieber im Hintergrund hält.



5) Richard Fish: für einen Seniorpartner ein eher planloser Anwalt ¹⁵³

Nach außen hin wirkt Richard relativ oberflächlich und chauvinistisch, da er sich nur für materielle Dinge und Frauen zu interessieren scheint. Doch bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass es sich hierbei nur um eine Fassade handelt und er auch dazu in der Lage ist, Emotionen und Gefühle zu zeigen. Bei seiner Partnerwahl neigt er dazu, sich ältere Frauen zu suchen, bei denen er seinen Fetisch für Kehllappen (engl. wattle) ausleben kann. Nicht selten erweckt Richard den Eindruck, Frauen tatsächlich nur darauf zu reduzieren, sie also als sexuelle Lustobjekte zu betrachten und sich nicht für die Person an sich zu interessieren.

Seine Beziehung zu der älteren Richterin „Whipper“ Cone scheitert daran, dass Richard die Beziehung nicht allzu ernst nimmt und währenddessen mit seinem Idol, der älteren Oberstaatsanwältin Janet Reno ausgeht. Die ist sogar noch älter und nicht so attraktiv wie seine Freundin. Dass er Renos Kehllappen berührt, kommt in Whippers Augen einem Seitensprung gleich und es folgt die Trennung.

Die zerrüttete Ehe seiner Eltern hat Richard tief traumatisiert, sodass er seine Partnerschaften nicht ernsthaft angeht, um selbst niemals in die Situation zu geraten,

¹⁵³ Unter: www.members.lycos.fr/nfsallymceal/images/Perso-RichardFish.jpg (abgerufen am 08.12.08).

eine Frau zu heiraten, die ihm jederzeit das Herz brechen könnte. Es ist tatsächlich eine Ironie des Schicksals, dass ausgerechnet Richard, von dem man es am wenigstens erwartet hätte, in der fünften Staffel als erster seiner Kollegen heiratet, noch dazu eine Frau, die er erst vier Wochen zuvor kennengelernt hat. Als er dies verkündet, scheint ihn anfangs niemand wirklich ernst zu nehmen. Doch Richard war sich einer Sache noch nie so sicher, und das, obwohl er bisher Liebe immer auf das Körperliche reduziert hatte. Deswegen mag er insbesondere dominante Frauen, die die Initiative übernehmen und in einer Beziehung den Ton angeben. Einmal erklärt er, dass er als Kind am liebsten das kleine Stofftier-Lämmchen der Puppenspielerin Shari Lewis sein wollte. Die kindlich naive Art hat er sich allerdings bis ins Erwachsenenalter erhalten.

Seine zukünftige Frau ist die Anwältin Ling Woo – der Prototyp einer selbstsicheren und dominanten Frau. Da ihr „emotionaler Panzer“¹⁵⁴ es am besten mit Richard aufnehmen kann, verliert er sein Herz an sie. Dennoch lässt er sich nicht jede ihrer Launen gefallen, wie zum Beispiel ihre Aversion gegen Sex. Weil man dabei in der Regel schwitzt, hält sie es für „messy“ und versucht es zu umgehen. Richard versucht sie mit kleinen Lustspielchen, wie an seinem Daumen lutschen, bei Laune zu halten. Doch der wiederum macht das alles nur mit, weil es die Aussicht auf Geschlechtsverkehr mit ihr erhöht, und dies lässt er Ling auch wissen, als sie ihn darum bittet, ihre Fälle zu übernehmen, damit er ihr den Hof machen kann: "Bacon bits. I'm nice to you because I want to sleep with you. I kissed you because I want to sleep with you. But taking your cases? I do that only because you're wealthy and a potential cash cow for the firm to milk in perpetuity." Ausgerechnet der Mann, der Liebe immer auf das Körperliche reduziert hat, soll Ling nun seine ganze Aufmerksamkeit und Zuneigung schenken, ohne dabei auf Sex mit ihr hoffen zu können.

Vom Verhalten her ist Richard Fish scheinbar egoistisch, doch die Motivation, für seine Mitarbeiter das Beste aus allem herauszuholen, damit sie eine schöne Zeit miteinander verbringen können, spornt ihn an. Natürlich handelt er nicht ausschließlich aus uneigennütigen Motiven. Je wohler sich seine Angestellten fühlen, desto eher sind sie bereit, sich für die Kanzlei zu engagieren.

¹⁵⁴ Appelo, Tim. Die Welt der zauberhaften Ally McBeal, Heel Verlag, Königswinter, 1999, S. 43.

Zu Richards selbsternanntem Markenzeichen sind dessen „Fishisms“ geworden, eine Art Redewendung, die so eigentlich nicht im Sprachgebrauch existiert. Das Besondere daran: Sie entbehren zwar jeglicher Logik, ergeben aber in dem jeweiligen Kontext wieder einen neuen Sinn, obwohl sie dabei inhaltlich fast sinnfrei bleiben. Dazu gehört auch der Ausdruck „Bygones“, was so viel bedeutet wie „Schwamm drüber“. Dieses Wort wirft er in brenzligen Situationen ein, wenn er zuvor etwas Falsches oder Unangenehmes gesagt hat, aber nicht weiter darüber diskutieren möchte. So entschärft er die vorherige Aussage, indem er sie relativiert, was zur Folge hat, dass ihm niemand dauerhaft böse sein kann.

Neben stark überzeichneten und widersprüchlichen Charakteren, die bereits an Karikaturen grenzen, werden in der Serie klassische Geschlechterrollen ins Gegenteil verkehrt. Wie bereits aufgezeigt, zeichnet sich die Figur Ally McBeal durch besonders weibliches Verhalten aus, wie hohe Emotionalität, leichte Naivität und starken Idealismus, doch unterscheidet sie sich sowohl optisch als auch in ihrer teils kindlich wirkenden Art von einer erwachsenen Frau. Darüber hinaus fehlt ihr der mütterliche Instinkt. Man kann also sagen: die Figur wird auf diese Weise defeminisiert. Aber auch die männlichen Charaktere, insbesondere Richard Fish und John Cage, wirken durch ihre Macken und Neurosen unmännlich und stellenweise den Frauen unterlegen, obwohl sie eigentlich das starke Geschlecht repräsentieren sollten. Es wird also mit gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen der Zuschauer an bestimmte Rollenklischees gespielt, indem sie nicht nur unerfüllt bleiben, sondern zusätzlich transformiert werden. Auf diese Weise wird der Zuschauer nicht nur überrascht, sondern gleichzeitig auch erheitert, woraus der Freudsche Lustgewinn resultiert.

4.1.5 Arten von Ironie

4.1.5.1 Charakterironie

Die Figur Ally McBeal ist so entworfen worden, dass ihr Verhalten nicht beständig, sondern äußerst unberechenbar und widersprüchlich ist. Sie sagt bzw. tut das Eine, meint aber in vielen Fällen etwas ganz anderes. Aus diesem übertriebenen Frauenbild, welches eine Parodie auf die moderne Frau darstellt, resultiert die Ironie.

Die Dream-On-Sequenzen, die Halluzinationen und Voice-Overs sowie andere Spezialeffekte tragen ebenfalls zur Komik bei, denn sie unterstreichen die parodistische Übertreibung des Charakters zusätzlich.

4.1.5.2 Weltironie/Schicksalsironie

In der ersten Folge der dritten Staffel „Car Wash“ hat Ally eine interessante Begegnung in der Autowaschanlage. Untypisch für jene Frau, die laut gesellschaftlichem Rollenklischee einen Mann erst einmal näher kennenlernen und in ihrem Kopf mit ihrem Idealbild abgleichen muss, wirft sie jegliche Konventionen über Bord für eine spontanen Geschlechtsakt mit einem Fremden. Die beiden wechseln weder vor noch nach dem Akt ein Wort und verständigen sich ausschließlich durch ihre Blicke. Anschließend fährt die Anwältin zur Arbeit, als wäre nichts passiert. Schließlich rechnet sie nicht damit, ihrem One-Night-Stand noch einmal zu begegnen. An dieser Stelle wird Gebrauch von dem Mittel der Schicksalsironie gemacht, welches sich in einem zufälligen und unbeabsichtigten Aufeinandertreffen der beiden Figuren äußert und somit zusätzlich zur Absurdität der Situation beiträgt. Durch diese bewusst konzipierte und daraus resultierende Spannung wird dem Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit den Figuren gegenüber vermittelt, weil er sich selbst eben nicht in dieser misslichen Lage befindet. Sowohl dieser Wirkmechanismus als auch das Bewusstwerden der Lächerlichkeit des Geschehnisses tragen zum Entstehen von Humor bei.

4.1.5.3 Selbstironie

Die Widersprüchlichkeit in Allys Charakter wird unter anderem auch daran deutlich, dass sie sich einerseits furchtbar wichtig nimmt, weswegen sie auch mit jedem über ihre Probleme diskutieren möchte, auf der anderen Seite aber auch albern sein und über sich selber lachen kann. Das zeugt von Selbstironie. Als Georgia sie einmal fragt, warum ihre Probleme immer größer seien als die aller anderen, antwortet Ally: „Weil es meine eigenen sind!“ Letztlich ist diese Eigenschaft auch der Grund dafür, warum ihre Freunde sie manchmal nicht so ganz ernst nehmen können. Sie sind es

schon gewohnt, dass ihre Freundin sich über alle anderen stellt, und das nicht nur in verbaler Hinsicht. Hierbei müssen ihre Gesprächspartner nicht selten zurückstecken.

THERAPEUTIN: Do you always talk in run-on sentences?

ALLY: I'm afraid that if I stop for air, somebody else will get a word in.

Die Selbstironie führt dem Zuschauer vor Augen, wie grotesk der Charakter eigentlich ist, und macht deutlich, dass es sich um ein künstlich geschaffenes Konstrukt handelt, welches in Form einer Parodie Kritik an gesellschaftlichen Werten und Normen üben soll. Da der Quality TV-Zuschauer sich der Fiktion und übertriebenen Darstellung durchaus bewusst ist, vermag er sich darüber zu erheitern.

Die Selbstironie hilft Ally dabei, ihre Probleme zu bewältigen: "Sometimes I'm tempted to become a street person cut off from society. But then I wouldn't get to wear my outfits!" Auch wenn Allys Leben turbulent und zuweilen sogar chaotisch ist, so ist es dafür nicht langweilig. Der Lustgewinn für den Zuschauer liegt hier darin, dass bewusst mit dessen Erwartungshaltung gespielt wird, indem ein Spannungsbogen aufgebaut wird und kurz vor dem Höhepunkt eine überraschende Wendung eintritt. Es kommt zu unvorhergesehen Aussagen, die verblüffen und somit komisch wirken.

Wenn Ally morgens mit einem Pickel im Gesicht aufwacht oder realisiert, dass ihr dreißigster Geburtstag bevorsteht, verliert sie die Kontrolle über sich. Auf der anderen Seite kennt sie ihre Macken und kann sie überspielen, sodass sie gar nicht mehr gravierend wirken. Dabei wird nicht selten das Mittel der Selbstironie angewendet, indem sich der Charakter selbst nicht allzu wichtig nimmt: „I make my clients forget about their troubles by giving them bigger ones!“

4.1.6 Darstellungsironie

4.1.7 Ironische Darstellungstechniken

Durch die ironischen Übertreibungen und Überzeichnungen der Charaktere bzw. die karikaturistische Darstellung von Stereotypen enthüllt die Serie die Konstruiertheit

von Geschlechterfragen und -klischees im Allgemeinen und führt sie so ad absurdum. Außerdem kreiert sie nebenbei eine Art „Hyperrealität“ – mit vielen künstlich geschaffenen Situationen schicksalhafter Ironie – die ihre eigene Künstlichkeit aufdeckt und unterstreicht, „wobei die Künstlichkeit des Mediums selbst noch einmal zur Wahrnehmung des surrealistischen Charakters der konstruierten Realität beiträgt“¹⁵⁵. Die Ironie dient hierbei vor allem als Mittel, die Vielschichtigkeit von Humor auf verschiedenen Ebenen aufzuzeigen, mit dem Effekt, beim Zuschauer eine Gefühlsregung in Form eines Lustgewinns hervorzurufen. Der Witz ist nicht, wie es in niedrigeren Fernsehgattungen, wie z.B. der Sitcom häufig vorkommt, ein offener verbaler oder Slapstick-Humor und von jedermann zu verstehen. Er ist vielmehr wesentlich subtiler und vielschichtiger, wie es bei Quality TV-Serien mit Comedy-Aspekten verstärkt vorkommt. Ein wichtiges Merkmal von Quality-Dramen ist, dass sie auf ein wesentlich anspruchsvolleres und gebildeteres Publikum abzielen, das für diesen Humor empfänglich ist und vor allem verstehen kann, wie er interagiert bzw. funktioniert.

Ally McBeal ist ein Abbild der jungen Frauengeneration. Sie ist neurotisch und voller Selbstzweifel – dann aber wieder kämpferisch, selbstbewusst und sarkastisch, also eine Person, in der sich die meisten Zuschauer mehr oder weniger häufig wiederfinden. Sie kämpft mit Widersprüchlichkeiten, die fast jeder in der einen oder anderen Form aus eigener Erfahrung kennt. Gerade diese eigenen Erfahrungen sind es, die uns die Ironie in einzelnen Szenen erkennen lassen. Durch Ironie werden immer auch Widersprüchlichkeiten dargestellt. Das tanzende Baby beispielsweise steht für den Konflikt von Kind und Karriere.

4.2 Sex and the City

4.2.1 Inhaltliche Analyse

4.2.1.1 Themen und Genres

Wie *Ally McBeal* ist auch *Sex and the City* eine der wenigen Serien, deren Charaktere nicht aus der Unter- oder Mittelschicht stammen. Die Protagonisten in

¹⁵⁵ Lenzhofer, Karin, *Chicks Rule!*, 2006, S. 86.

US-Sitcoms waren überwiegend Durchschnittsamerikaner, die zwar genug zum Leben hatten, jedoch auch um ihren Lebensunterhalt kämpfen mussten. Auf diese Weise konnten sich die Zuschauer mit den Figuren identifizieren, weil diese mit genau den gleichen Problemen zu kämpfen hatten wie sie selber. Zudem lag der Fokus vermehrt auf Familien und deren Beziehungen zueinander bzw. zu anderen Personen, die nicht aus ihren Reihen kamen.

Ganz in Quality TV-Manier hat *Sex and the City* sowohl optisch als auch inhaltlich neue Maßstäbe gesetzt. Im Mittelpunkt des Geschehens steht eine Clique von vier Frauen im Alter zwischen 30 und 40 Jahren, die sich gegenseitig unterstützt und das Leben miteinander teilt. Es handelt sich um eine Art Co-Familie, deren Mitglieder zwar nicht biologisch verwandt, aber so gut befreundet sind, dass sie stellvertretend für die Familie eintreten. Im Prinzip weiß man über die tatsächlichen Verwandten der Charaktere nicht viel. Sie finden in der Serie kaum Erwähnung und sind weder bei Geburtstagen noch Hochzeiten zugegen. Sie spielen schlichtweg keine Rolle, weil der Inhalt der Serie allein auf den Erlebnissen der Hauptfiguren fußt.

Die Freundinnen Carrie Bradshaw, Samantha Jones, Miranda Hobbes und Charlotte York bewegen sich auf dem sicheren Parkett der sogenannten New Yorker „Upperclass“. Sie haben alle einen prestigeträchtigen Job, der ihnen ein hohes geregelteres Einkommen und soziales Ansehen sichert. Sie umgeben sich hauptsächlich mit Menschen, die ihnen ebenbürtig sind und werden so zu den angesagtesten Events eingeladen, shoppen in den Luxuskaufhäusern der New Yorker Fifth Avenue und speisen in exquisiten Restaurants. Die Freundinnen haben zwar nicht mit finanziellen Sorgen zu kämpfen, dafür aber mit dem anderen Geschlecht. Da die Frauen zu Beginn der Serie allesamt partnerlos sind, zelebrieren sie offen ihr Singledasein, ohne dabei auf Flirts oder One-Night-Stands zu verzichten. Selten wurde bisher im Fernsehen so offen über Tabu-Themen wie bestimmte Sexualpraktiken, Selbstbefriedigung oder Homosexualität debattiert.

Die Charaktere sind zwar alle gebildet und erfolgreich in ihren Berufen, verfolgen dennoch unterschiedliche Ziele im Leben und unterscheiden sich in ihren Persönlichkeiten voneinander. Carrie ist so etwas wie eine selbsternannte Sexual-Anthropologin für Fragen, die Beziehung, Liebe und Sex betreffen, und arbeitet freiberuflich als Kolumnistin bei der Zeitung New York Star. Sie erzählt die Rahmenhandlung in Form eines Voice-Overs und beendet jede Folge mit einem

abschließenden Kommentar. Carrie hat ein Faible für Luxus-Designer-Schuhe, woraus sie auch kein Geheimnis macht. Im Prinzip ist Carrie ein Beziehungsmensch, Affären aber nicht abgeneigt. Sie hat sich noch nicht festgelegt, ob sie einmal heiraten und Kinder haben möchte, scheint jedoch eigentlich nicht der Typ dafür zu sein, genauso wenig wie Samantha Jones, einer PR-Beraterin mit gut laufender eigenen Agentur. Samantha hat ihre ganz eigene Vorstellung von Liebe und Sex und vertritt die Ansicht, dass Frauen auch Geschlechtsverkehr mit einem Mann haben können, ohne dabei Gefühle zu investieren. Sie hat so ihre Probleme damit, monogam zu leben und ihr Verhalten grenzt fast schon an Nymphomanie. Im Gegensatz zu den anderen Frauen ist sie äußerst selbstbewusst und experimentierfreudig im Bett. Sie hält eine feste Beziehung nicht für das Maß aller Dinge und hat deshalb auch nur wenige davon. Das exakte Gegenteil von Samantha ist die Galeristin Charlotte York, die zu der Gruppe der WASP-Amerikaner¹⁵⁶ zu zählen ist. Sie ist die Konservativste von allen und vertritt ein traditionelles Familienbild. Für Charlotte ist es wichtig, „eine gute Partie“ zu machen. Ein perfekter Ehemann nobler Herkunft, Kinder sowie ein Haus in den Hamptons zählen zu ihren persönlichen Zielen. Charlotte ist hoffnungslos romantisch und optimistisch, was die Liebe angeht. So glaubt sie fest daran, eines Tages ihrem Traumpartner zu begegnen und die Frau eines Mannes von guter gesellschaftlicher Stellung zu werden.

Die anderen Frauen machen sich diesbezüglich weit weniger Illusionen, besonders Miranda Hobbes. Sie ist die Realistin der Gruppe, da sie als Anwältin auch mit Fakten zu tun hat. Miranda hat in Harvard studiert und steht kurz davor, befördert zu werden. Sie sieht die Dinge nicht mit einer rosaroten Brille und kann zuweilen sarkastische oder gar zynische Kommentare von sich geben. Einen Plan hat sie nur, was ihre berufliche Zukunft angeht und da scheint wenig Platz für eine eigene Familie zu sein. Optisch ist sie die Burschikose der vier Frauen. Sie trägt oft weit geschnittene Anzüge und hat kurze Haare, was einmal dazu führt, dass sie für lesbisch gehalten wird. Doch Miranda mag Männer und genießt Sex mit wechselnden Partner ebenso wie ihre Freundinnen.

Für den Schauplatz der Geschichte wurde ganz bewusst die Metropole New York als liberaler kosmopolitischer Ort gewählt, an dem alles möglich scheint. Bereits

¹⁵⁶ WASP steht für White, Anglosexan, Single, Protestant.

Frank Sinatra verkündete: „If you can make it there, you'll make it anywhere.“ Keine andere Stadt ist so offen für neue Trends, zelebriert Individualität und ist gleichzeitig so anonym, dass man nicht einmal die Menschen im eigenen Wohnhaus kennt. Gleichzeitig ist Manhattan ein dicht besiedelter Ort mit einer hohen Anzahl von Einwohnern und sorgt dadurch in der Serie sowohl für zufällige Begegnungen mit potenziellen Sexualpartnern als auch für Zusammenkünfte mit guten Freunden. Die Stadt dient den Geschichten nicht nur als Kulisse.

Sex and the City has a lot of sex and a lot of city, but it is the latter that ultimately provides more gratification. New York has been said to be the fifth character on the wildly popular HBO series ... and she is if anything more beautiful, more stylish, and more infinitely various than the exceptional specimens who play the leading human roles. The glittering metropolis this show depicts is as far removed from the gritty Gotham of earlier television shows like *Taxi* or *NYPD Blue* as Walmart is from Bendel's.¹⁵⁷



6) Glamourös und unabhängig: Vier Single-Frauen auf der Suche nach der großen Liebe (v.l: Miranda, Charlotte, Samantha, Carrie)¹⁵⁸

4.2.1.2 Auf der Suche nach Liebe ... auf 12 Zentimeter-Absätzen

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussehen mag, ist *Sex and the City* ein modernes Großstadtmärchen, in dem sich neurotische Großstadtsingles auf die

¹⁵⁷ Hymowitz, Kay S. Scoring on Sex and the City, unter: http://www.city-journal.org/html/13_4_urbanities-scoring.html (abgerufen am 10.12.08).

¹⁵⁸ Unter: <http://www.teatopia.net/archives/000267.html> (abgerufen am 15.12.08).

beschwerliche Suche nach Mr. Right und der Liebe begeben. Dabei müssen sie einige Hindernisse überwinden und viele Frösche küssen und niemand vermag mit Bestimmtheit zu sagen, ob ihre Suche am Ende von Erfolg gekrönt sein wird. Doch um für diese und andere Eventualitäten gewappnet zu sein, schadet es nicht, gut auszusehen und vorab schon einmal die „Cinderella-Schuhe“ (in Form von teuren Designerprodukten) anzuprobieren – und davon möglichst viele.

Carrie würde es zwar nach außen hin niemals zugeben und hält sich eher bedeckt, wenn es um ihre Zukunftswünsche geht, jedoch hofft sie tief in ihrem Herzen, einmal dem Richtigen zu begegnen und mit ihm ihr Glück zu finden.

Schon die erste Folge ist narrativ so gestaltet, dass der Zuschauer das Gefühl bekommt, ein modernes Großstadtmärchen zu sehen. Die Prinzessin, in diesem Fall eine erfolgreiche Geschäftsfrau aus London namens Elizabeth, kommt nach New York und findet dort ganz unverhofft ihren Prinzen. Zunächst läuft alles scheinbar perfekt zwischen den beiden. Doch die Geschichte endet alles andere als märchenhaft, als der Mann sich plötzlich nicht mehr meldet und auch nicht zu erreichen ist. Langsam wird Elizabeth klar, dass er ganz andere Pläne für die Zukunft hatte, in denen sie offenbar keine Rolle spielt. Ein „sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage“ rückt plötzlich in weite Ferne.

An dieser Stelle wird mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt, indem sie bewusst in die Irre geleitet werden. Schließlich glauben sie, dass dieses Großstadtmärchen wie alle traditionellen Märchen in einem Happy End gipfelt, doch das Gegenteil ist der Fall. So ist mit dieser unvorhersehbaren Wendung das romantische Konzept von Liebe hinfällig und wird gleichzeitig ins Lächerliche gezogen, indem es durch die bitteren Fakten der Realität ersetzt wird. In der gibt es schließlich nicht immer ein Happy End.

Mit dieser kurzen Geschichte will die Serie in die Thematik einführen und gleichzeitig den Ton für die weiteren Folgen klären. Es geht um Beziehungen, die Suche nach der großen Liebe im urbanen Großstadtdschungel, die Unterschiede zwischen Mann und Frau sowie die Schwierigkeit, den passenden Partner zu finden. Das sind genau die Themen, mit denen sich auch Carrie tagtäglich in ihrer Kolumne beschäftigt. Durch ihre schlechten Erfahrungen und die ihrer Freunde ist sie mittlerweile ein wenig desillusioniert, was glückliche Partnerschaften angeht. Das liegt unter

anderem auch an ihrer ehemaligen große Liebe Kurt, der sie nur enttäuscht und ausgenutzt hat, was sie nicht so ganz wahrhaben wollte („a mistake I made when I was 26 ... and 29 ... and 31“). Wie es das Schicksal will – und weil sie in ähnlichen New Yorker Kreisen verkehrt wie ihr Exfreund – trifft Carrie in einer Bar zufällig wieder auf Kurt. Sie will ihm zeigen wie es sich anfühlt, in einer Beziehung nicht ernst genommen und nur auf ein sexuelles Objekt reduziert zu werden. Deshalb fasst sie den Entschluss, ihm ein eindeutiges Angebot zu machen, welches er nicht ablehnen kann: unverbindlichen Sex ohne Forderungen. Ihr Plan geht auf und er lässt sich darauf ein. Nach dem Akt dankt Carrie ihm für den guten Sex und fordert Kurt gleichzeitig auf, das Bett und die Wohnung zu verlassen: „I give you a call. Maybe we can do it again sometime.“ Kurt reagiert darauf etwas irritiert und Carrie ist begeistert, dass sie tatsächlich das getan hat, was Männer seit jeher tun: Sex ohne jegliche Gefühle und Hintergedanken dabei zu haben. Dies verleiht ihr ein gewisses Gefühl von Macht, weil sie sich in dem Moment sicher ist, dass Kurt sich mehr erhofft hatte und ihm dadurch eine Lektion erteilt wurde. Doch es kommt anders. Die Ironie des Schicksals will es, dass sie ein zweites Mal auf Kurt trifft. Der wiederum erklärt ihr, von ihrer Art zwar zunächst überrumpelt gewesen, dann aber von der „neuen“ Carrie begeistert zu sein. „You finally understand that we can have sex without commitment. If I’m alone, I’m all yours.“ Anschließend zieht er weiter zur nächsten Frau und lässt eine sichtlich irritierte Carrie zurück: „I didn’t understand. Did men secretly want their women promiscuous and emotionally detached? And if I really had sex like a man. Why didn’t I feel more in control?“

Das Märchen von Carries Bekannter Elizabeth und die eigenen Erfahrungen mit Männern in New York lassen die Kolumnistin und ihre Freundinnen fragen, warum es so viele großartige unverheiratete Frauen in der Stadt gibt, aber keine vernünftigen Single-Männer. Während Charlotte, die hoffnungslose Romantikerin, noch fest daran glaubt, dass Träume wahr werden können, ist Miranda weitaus skeptischer und erzählt eine Art Anti-Märchen: „I have a friend who’d always gone out with extremely sexy guys and just had a good time. One day she woke up and was 41. She couldn’t get any more dates. She had a complete physical break down, couldn’t hold on to her job and had to move back to Wisconsin to live with her mother.“ So wird der Zuschauer unsanft aus der anfänglichen Märchenwelt in die harte New Yorker Beziehungs-Realität zurückgeholt und erfährt, wovon die Serie hauptsächlich handelt und mit welchen Themen er im Folgenden konfrontiert werden wird.

4.2.1.3 Die Konstruktion der Hauptcharaktere

Sex and the City ist so konzipiert, dass es vier Hauptcharaktere gibt, um die sich die einzelnen Episoden drehen. Carrie nimmt dabei die Form der Erzählerin ein, indem sie die einzelnen narrativen Handlungsstränge, die parallel stattfinden, kommentiert und gleichzeitig in ihre Kolumne integriert. Die vier weiblichen Figuren treffen sich dabei regelmäßig in Cafés oder Restaurants, um ihre Erfahrungen in Sachen Männer und Sex auszutauschen und sich dabei gegenseitig mit hilfreichen Ratschlägen zur Seite zu stehen. Der Zuschauer wird sich wahrscheinlich nicht mit jeder der vier Frauen identifizieren können, jedoch sind sie von ihrem Charakter her so unterschiedlich, dass er sich zumindest in einer – wenn nicht ganz, dann wenigstens teilweise – wiedererkennen kann.

Die vier Frauen unterscheiden sich nicht nur optisch, sondern auch hinsichtlich ihrer Einstellung zu den Themen Leben, Liebe und Sex. Im Folgenden sollen die einzelnen Figuren genauer betrachtet werden, besonders im Hinblick auf ihr privates und berufliches Leben, wobei der Schwerpunkt auf dem Umgang mit dem anderen Geschlecht liegt. Darauf basierend wird aufgezeigt, welche Formen von Ironie in der Serie zu finden sind und wie diese in Erscheinung treten. Zum besseren Verständnis werden diverse Beispiele aus unterschiedlichen Episoden und Dialogen herangezogen, um die Ausführungen zu veranschaulichen. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass jede Figur einen bestimmten Typ Frau verkörpert. So ist Carrie die Neurotische, Miranda die Skeptikerin, Samantha die Nymphomanin und Charlotte die Romantikerin.

4.2.2 Carrie Bradshaw – die Neurotische

Von allen vier weiblichen Figuren ist Carrie die Wankelmütigste. Sie weiß nicht so genau, was sie will bzw. in welche Richtung ihr Leben verlaufen soll. Sie wirkt auf potenzielle Partner schnell kompliziert und es kann vorkommen, dass sie von heute auf morgen ihre Meinung ändert. Dieses Verhalten ist besonders gut in ihrer Partnerwahl zu erkennen, da alle ihre Männer grundverschieden sind und nur sie

gemeinsam haben. Wie ihre Freundinnen ist auch Carrie Teil der New Yorker Elite, weswegen sie auf einen gewissen Bildungsstand Wert legt. Im Gegensatz zu Samantha lässt sie sich fast nur auf gebildete, ihr ebenbürtige Männer ein. Mit einigen von ihnen hat sie lediglich eine kurzes Tête-à-Tête, mit anderen kann sie sich durchaus eine gemeinsame Zukunft vorstellen. Auch wenn Carrie beruflich eine Kolumne über Sex verfasst und diesem persönlich nicht abgeneigt ist, so ist sie doch im Großen und Ganzen ein Beziehungsmensch. Um herauszufinden, wer letztendlich zu ihr passt, trifft sie sich mit vielen verschiedenen Single-Männern in New York, auch wenn sie bereits im Vorfeld weiß, dass es über ein paar Rendezvous nicht hinausgehen wird.

In „Bay of Married Pigs“ (1:03) soll Carrie von einem befreundeten Ehepaar mit einem Mann verkuppelt werden, der es sich in den Kopf gesetzt hat, sesshaft zu werden und eine Familie zu gründen. Da die Kolumnistin sich nicht sicher ist, ob sie überhaupt der Typ zum Heiraten ist, sind Komplikationen und Schwierigkeiten vorprogrammiert: „He was like the flesh and blood equivalent of a DKNY dress. You know it's not your style but it's right there so you try it on anyway.“ Von seiner Einstellung her würden der Mann und Charlotte besser harmonieren, da sie doch die gleichen Ziele verfolgen. Das denkt sich auch Carrie und bringt die beiden zusammen. Doch deren Wege trennen sich schnell wieder, als klar wird, dass sie sich nicht einmal über Nichtigkeiten wie das richtige Porzellan einigen können, welches sie im Falle einer Hochzeit kaufen würden. Das wirkt extrem oberflächlich, denn ein potentieller Partner sollte doch eher aufgrund seiner inneren Werte und seines Charakters ausgewählt werden. Doch bei Charlotte sind es die kleinen unbedeutenden Dinge, die ausschlaggebend sind; schließlich hat sie ein ganz klares Bild von ihrem zukünftigen Partner, welches sie jedoch im Verlauf der Serie revidieren muss. Dies ist allerdings anfangs zu klar und deutlich, als dass die Realität diesem Ideal je gerecht werden könnte – ein Motiv, welches innerhalb der Serie immer wieder auftaucht und einen Teil der Ironie ausmacht.

Ähnlich wie bei dem modernen Großstadtmärchen in der ersten Folge wird der Betrachter zunächst auf die falsche Fährte gelockt und in dem Irrglauben gelassen, es wende sich alles zum Guten, bevor diese Seifenblase gnadenlos platzt und durch die nüchterne Realität ersetzt wird. Diese plötzlichen und unvorhersehbaren Umbrüche und Wendungen machen den Humor der Sendung aus und halten

darüber hinaus den den Spannungsbogen hoch, da gerade vieles am Ende nicht so kommt, wie es zunächst scheint. So wird zunächst ein Idealbild oder Traummann dargestellt, jedoch kommen am Schluss die Fehler und Makel zum Vorschein und es wird deutlich, dass es weder den idealen Mann noch die perfekte Hochzeit oder Ehe gibt.

Diese Tatsache muss auch Carrie feststellen. Durch Zufall begegnet sie einem interessanten Mann auf der Straße, mit dem sie versehentlich zusammenstößt, wodurch sich der Inhalt ihrer Handtasche, inklusive sämtlicher Kondome, auf dem Gehweg verteilt. Ganz Gentleman ist er ihr beim Einräumen ihrer Tasche behilflich. Die Wege der beiden trennen sich zunächst, um schon bald durch das Schicksal wieder zusammengeführt zu werden. Da der Mann offensichtlich in den gleichen Kreisen wie Carrie und ihre Freundinnen verkehrt, treffen sie bei Partys und anderen Events regelmäßig wieder aufeinander. Es kommt, was unausweichlich scheint: die beiden verabreden sich bewusst auf ein „drink thing“, wie Mr. Big es ausdrückt, um so noch relativ unverbindlich zu bleiben. Der Zuschauer erfährt anfangs nicht viel über Carries potenziellen neuen Partner. Nicht einmal sein wirklicher Name wird eingeführt, wie es sonst bei den vielen Affären und Bekanntschaften der Freundinnen der Fall ist. Hier werden meistens der volle Name und Beruf und eventuell noch das Alter genannt. Doch in diesem Fall bleibt seine wahre Identität unbekannt und der Mann tritt in Zukunft nur als „Mr. Big“ oder „Big“ in Erscheinung. So wird suggeriert, dass er schwer greifbar ist und subtil angedeutet, dass er sich mit Verbindlichkeiten schwer tut. Ganz offensichtlich verfügt er über Ansehen und Geld, denn er trägt ausschließlich feine Anzüge und beschäftigt einen eigenen Chauffeur, der ihn zu jeder Tages- und Nachtzeit überall hinbringt. Big besitzt Charme und Charisma und scheint der Welt eines Carry Grants oder Humphrey Bogarts zu entstammen. Er behandelt Carrie zuvorkommend und schenkt ihr verheißungsvolle Blicke, als wolle er damit „schau mir in die Augen, Kleines“ sagen, wie es einst Bogart zu Ingrid Bergman in Casablanca sagte.

Kurz bevor Carrie ihr erstes offizielles Date mit Big hat, soll das Foto der selbsternannten „Sexpertin“ als Werbung für ihre Kolumne einen Bus schmücken. Dafür findet ein Fotoshooting statt, bei dem sie ein Kleid trägt, welches so transparent ist, dass die Frauen es kurzerhand „the naked dress“ titulieren. Dieses Kleid darf sie mit nach Hause nehmen und beschließt, es zur nächtlichen

Verabredung mit Big zu tragen, um auf ihn besonders verführerisch zu wirken. Typisch Frau, geht sie das Date vorher in Gedanken und mit ihren Freundinnen durch, um dabei keine gravierenden Fehler zu machen. Einerseits will sie gleich beim ersten Treffen mit dem Mann schlafen, dann wiederum doch nicht, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie wäre leicht zu haben. Doch genau das passiert schließlich: das Kleid hat seine Wirkung offenbar nicht verfehlt und nur wenige Minuten, nachdem Big Carrie mit seinem Wagen von zu Hause abgeholt hat, liegen sie sich schon in den Armen. Sie haben bereits Sex, bevor das gemeinsame Date überhaupt angefangen hat. Carrie kommentiert diese Tatsache mit einer gewissen Portion Selbstironie: „Some of the greatest romances of all times began with sex on the first date – I bet.“ Bei genauer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass die Beziehung zwischen Carrie und Big von Anfang an nicht reibungslos und ohne Komplikationen verläuft.

Die neurotische Frau vermutet, dass es Big peinlich sei, öffentlich mit ihr gesehen zu werden, da er sie seinen Bekannten nicht vorstellt und mit ihr immer wieder in dasselbe unspektakuläre chinesische Restaurant geht, wo in ihren Augen nur Pärchen einkehren, die nicht miteinander gesehen werden wollen. Sie unterstellt Big indirekt, er würde nicht offen zu ihr stehen. Der wiederum hat für alles eine relativ normale unspektakuläre Erklärung. Doch Carrie verrennt sich in ihre Wahnvorstellung, was relativ häufig vorkommt.

Als sie an anderer Stelle erfährt, dass ihr vermeintlicher Traummann geschieden ist und somit ein (Liebes-)Leben vor ihr hatte, ist sie besessen davon, seine Exfrau Barbara kennenzulernen, und sie lässt sich unter einem Vorwand von ihr zu einem Gespräch an ihren Arbeitsplatz einladen. Am Ende ist sie enttäuscht, dass es sich bei der Person um eine nette, intelligente und attraktive Frau handelt, und fragt sich, ob sie beim Sex ebenso gut ist. Wie neurotisch Carrie ist, wird besonders deutlich, als sie in einem intimen Moment mit Big im Bett Flatulenzen hat. Da es nicht zu überhören ist, bekommt Big es unweigerlich mit und macht sich über sie lustig. Doch Carrie findet dies weniger amüsant, stürzt aus dem Zimmer und möchte am liebsten im Erdboden versinken. Anschließend klagt sie ihren Freundinnen ihr Leid: „I farted in front of my boyfriend. And we're no longer having sex. And he thinks of me as one of the boys. And I'm gonna have to move to another city where the shame of this won't follow me.“ Zu ihrem Entsetzen realisiert Carrie, dass sie ihre Fassade einer

perfekten Frau ohne jegliche Makel und Fehler nicht dauerhaft aufrechterhalten kann; zumindest nicht, ohne sich permanent verstellen zu müssen. Sie setzt menschliches Verhalten mit Versagen gleich und denkt, dass Big nun erkannt hat, dass sie keine „Überfrau“ ist und er sie deswegen verlassen wird. Die perfekte Fassade, die sie für sich geschaffen hat, fängt langsam an zu bröckeln. Sie hält sich für fehlbar, ohne dabei zu bedenken, dass ihr Freund auch Makel haben könnte: „He’s perfect and I’m the girl who farts.“ Diese Szene wirkt insofern komisch auf den Betrachter, als dass Carrie nicht locker über diesen Vorfall hinwegsehen und ihn vergessen kann, sondern das Geschehene so aufbauscht, dass es noch an Bedeutung gewinnt, anstatt zu verlieren. Es sind diese unvorhersehbaren menschlichen Verhaltensweisen der Charaktere, die in Fernsehserien so bisher nicht dargestellt wurden. Zwar werden Charaktere auch mit ihren Ängste und Schwächen gezeigt, jedoch kommen diese selten durch derartige peinliche Vorfälle zum Ausdruck. Dadurch dass Carrie sich blamiert und selber niedriger stellt, bekommt der Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit über diese Figur und kann sich so über ihr Überreagieren amüsieren und lustig machen.

Am Ende der ersten Staffel entschließt sich Carrie dazu, nicht wie geplant mit Big in den Urlaub zu fliegen, sondern stattdessen die Beziehung zu beenden. Sie fühlt sich von ihm nicht genug in sein Leben integriert, weil sie zum Beispiel weder persönliche Sachen in seinem Apartment lassen kann, ohne dass er sich dabei unwohl fühlt, noch seiner Mutter vorgestellt wird, als diese den beiden zufällig in der Öffentlichkeit begegnet. Das alles sind ihrer Meinung nach Anzeichen dafür, dass es Big nicht ernst genug meinen kann und ihre Beziehung sich auch in Zukunft nicht weiter entwickeln wird. So wird sie quasi wieder auf den „Single-Markt“ zurückgeworfen.

Doch auch, wenn sie sich mit anderen Männern trifft, um über die Beziehung hinwegzukommen, kann sie Big nie ganz vergessen. Sie misst unterbewusst alle neuen männlichen Bekanntschaften an ihrem Exfreund, um enttäuscht festzustellen, dass sie nicht annähernd an ihn heranreichen – im Gegenteil, plötzlich scheinen alle Single-Männer regelrechte „Freaks“ zu sein: „Apparently the men in the dating world had devolved since last visited. Maybe they should never have outlawed freak shows. At least then the freaks were in one place. Now they are roaming free among us. Is it true? Are all men freaks?“

Auch Miranda glaubt, dass mit den meisten ungebundenen Vertretern des anderen Geschlechts etwas nicht in Ordnung ist: „This is why I don't date. The men out there are freaks. If a man is over 30 and single, there's something wrong with him. They are being weeded out.“ Und tatsächlich scheint es, als ob Carries Dating-Partner allesamt nicht normal wären: der eine entpuppt sich als besonders aggressiv, der andere als Kleptomane.

Als Carrie im Central Park den Journalisten Ben kennenlernt, wirkt dieser zunächst recht normal. Er scheint nett, höflich und sieht relativ gut aus, jedoch vermutet Carrie, dass irgendwo ein Haken sein muss. Der einzige offensichtliche und harmlos wirkende Fehler, den Carrie entdecken kann, ist die Tätowierung einer Comicfigur auf seinem Oberarm, die er sich bei einem Junggesellenabschied hat stechen lassen. Carrie ist dennoch besessen davon, das sprichwörtliche „Haar in der Suppe“ zu finden. Als Ben sie nach einer gemeinsamen Nacht alleine in seinem Apartment zurücklässt, durchwühlt sie seine Schubladen auf der Suche nach Hinweisen, die ihn als „Freak“ entlarven könnten. Sie findet ein kleines verschlossenes Holzkästchen und ist sich sicher, damit den Beweis in den Händen zu halten. Während sie krampfhaft versucht die Kiste zu öffnen, kommt Ben nach Hause und ertappt sie dabei auf frischer Tat. Seine eigentliche Intention war es, Carrie einem Fußballspiel mit seinen Freunden vorzuziehen. Enttäuscht blickt er sie an und sagt: „And I thought you actually were a normal one“. In diesem Moment wird der innere Freak von Carrie enttarnt und sie damit bloßgestellt: „That was the day I came face to face with my freak: The frightening woman whose fear ate her sanity“.

Obwohl Carrie Mr. Big zuweilen für ein „42-year-old self-centered baby“ hält, ist er doch mit all seinen Schwächen und kleinen Fehlern der Mann ihrer Träume. Sie idealisiert ihn regelrecht. Das ist unter anderem auch der Grund, warum sie lange nicht von ihm loskommt. Nach einiger Zeit beginnen die beiden sich wiederzusehen, obwohl es Carrie war, die aufgrund seiner mangelnden Verbindlichkeit die Beziehung beendet hatte. Doch schnell wird klar, dass sich auch beim zweiten Anlauf nichts an der Tatsache geändert hat, dass Big sie nicht vollkommen an seinem Leben teilhaben lässt. Selbst der Wachmann vor dem Gebäude, in dem er wohnt, hält Carrie für eine Prostituierte, weil sie so oft dort auftaucht und anschließend wieder geht, ohne einen Schlüssel für das Apartment zu haben. Genau in diesem Augenblick fällt es Carrie wie Schuppen von den Augen: „I tied myself to a man who

was terrified of being tied down.“ Und so bleibt ihr nichts anderes übrig, als sich ein zweites Mal schweren Herzens von ihrem Mr. Big zu trennen.

Um den Herzschmerz besser ertragen zu können, redet sie in Gegenwart ihrer Freundinnen von nichts anderem mehr als Bigs Bindungsunfähigkeit. Schon bald sind diese von dem Thema so genervt, dass sie Carrie dringend raten, einen Psychologen aufzusuchen. Diese lehnt das zunächst ab, weil sie nicht einsehen will, dass sie ein ernstzunehmendes Problem hat: „Were my friends right? Had I crossed the line from being pleasantly neurotic to annoyingly troubled?“ Schließlich nimmt sie sich den gut gemeinten Ratschlag doch zu Herzen und vereinbart einen Termin mit einer Psychotherapeutin. Diese erkennt schnell, dass Carries Problem daraus resultiert, sich unbewusst immer die falschen Männer auszusuchen. Diese Erkenntnis wird in der Episode durch den Gang der Handlung besonders deutlich: jedes Mal, wenn sie im Wartezimmer ihrer Psychologin sitzt, trifft sie auf einen äußerst gut aussehenden Fotografen namens Seth (Jon Bon Jovi), der sich ebenfalls in Therapie befindet. Bereits da hätte Carrie etwas ahnen und sich fragen müssen, was mit diesem Mann nicht in Ordnung ist. Doch sie findet ihn so interessant, dass sie sich mit ihm verabredet. Schließlich landen die beiden im Bett und sprechen erst nach dem Akt zum ersten Mal über ihre Probleme:

CARRIE: Why are you in therapy?

SETH: I'm really fucked up about women. After I sleep with them, I completely lose interest. What about you? What's your problem?

CARRIE: (Voice Over: I believe in therapy this moment is called the breakthrough). I pick the wrong men.

Anhand dieser Szene wird die unterschwellige Ironie der Serie besonders deutlich. Carrie kann zunächst nicht so ganz verstehen, warum ihre Therapeutin ihr eine schlechte Männerwahl unterstellt. Es muss ihr erst an einem Beispiel demonstriert werden, bevor sie es begreift. Wie es der Natur der Schicksalsironie entspricht, trifft sie sich mit dem erstbesten Mann und Patienten, der ihr über den Weg läuft, nur um herauszufinden, dass ihre Therapeutin tatsächlich recht hatte. Der Lustgewinn für den Zuschauer entsteht in dem unvorhersehbaren Moment, in dem Carrie und Seth ihre Schwächen erkennen. Das ist eine überraschende Wendung. Der Zuschauer konnte zwar annehmen, dass Seth ebenfalls aufgrund eines Problems behandelt wird, jedoch war zunächst nicht klar, worum es sich dabei handeln könnte. Erst in

dem Augenblick, in dem er Carrie es offenbart, erfährt es auch der Zuschauer, für den das Geständnis ebenso überraschend kommt und verblüfft. Hätten sich Carrie und Seth die Mühe gemacht, einander näher kennenzulernen und ausgiebig zu reden, wäre ihnen diese peinliche Situation erspart geblieben.

Es wird noch an einer anderen Stelle deutlich, dass Carrie kein besonderes Geschick bei der Wahl ihrer Männer hat. Sie lernt den Schriftsteller Vaughn (Justin Theroux) und dessen fabelhafte Familie kennen, welche Carrie fast noch lieber mag. Die beiden harmonieren jedoch lediglich außerhalb des Schlafzimmers miteinander. Vaughn hat nämlich das Problem, immer schon vor dem eigentlichen Geschlechtsakt zu ejakulieren. Da Vaughn sehr liberal erzogen wurde und bereits im Kindesalter über Sex Bescheid wusste, will er mit Carrie nicht über ihre Probleme im Bett reden. Das Ironische an dieser Sache ist, dass der Mann, der Kurzgeschichten verfasst, bei seinem Sexleben ebenfalls zu kurz kommt (short stories und shortcomings). Schließlich hat Carrie das Gefühl, nicht mit ihm, sondern mit seiner Mutter Schluss machen zu müssen, die sie in kürzester Zeit sehr lieb gewonnen hat. Doch es bleibt ihr nichts anderes übrig, da sie über die Unzulänglichkeiten ihres Freundes nicht länger hinwegsehen kann und will.

Als die vier Freundinnen in einer Folge beschließen, über ein verlängertes Wochenende in die Hamptons zu fahren, um an einer Party teilzunehmen, trifft Carrie dort erstmals nach der zweiten Trennung wieder auf Big. Als sie erfährt, dass er mit seiner 25-jährigen Verlobten Natasha da ist, ist Carrie am Boden zerstört: „Engaged? How can you be engaged? You have a problem with commitment, remember? In fact, you told me you never wanted to get married again. [...] You string me along for two years and then you marry some 25-year-old girl after only five months.” In der Tat ist es schon etwas komisch, dass Mr. Big Carrie weder heiraten noch mit ihr zusammenziehen wollte, dann aber überstürzt in die Verlobung mit einer wesentlich jüngeren Frau einwilligt, die er erst so kurze Zeit kennt. Da fragen sich Carrie und ihre Freundinnen zu Recht, ob Frauen in ihren Zwanzigern begehrenswerter seien als Dreißigjährige. Sie kommen schließlich zu dem Ergebnis, dass sie etwas haben, was den jungen Mädchen fehlt: Zynismus!

SAM: They said this place [Haus in den Hamptons] was shabby chic. I think it's much more shitty chic.

MIRANDA: These towels are mildewed. This whole house smells like mildew.

CARRIE: It's not mildew. It's beachy.

CHARLOTTE: Would you all stop being so cynical? We're lucky to be here.

CARRIE: Cynicism. There's one advantage we have over girls in their twenties.

Nach der großen Enttäuschung über Bigs anstehende Verlobung lernt Carrie den Möbeldesigner Aidan Shaw kennen, der ebenfalls eine große Rolle in ihrem Leben einnehmen wird. Aidan wird als „warm, masculine und classic American“ beschrieben, genau wie die Holzmöbel, die er herstellt. Weder optisch noch von seiner Art her passt der ruhige bodenständige Mann zu Carrie; trotzdem werden sie ein Paar.

Da es mit dem unkomplizierten Aidan äußerst gut läuft und es keine ersichtlichen Hindernisse gibt, ist Carrie zunächst verunsichert. Schließlich ist sie äußerst komplizierte, beziehungsunfähige Männer gewöhnt, mit denen es bisher selten glatt lief. Doch Aidan ist das komplette Gegenteil von Big, was auch Carrie schnell klar wird. Durch ihre Neurosen ist sie nicht in der Lage, sich einfach einzulassen und ihre wunderbare Partnerschaft zu genießen. Sie hat schließlich andere Erfahrungen im Hinblick auf Beziehungen gemacht. Anstatt froh zu sein, dass es endlich einmal harmonisch verläuft, beginnt sie die Beziehung in Frage zu stellen und unterbewusst zu sabotieren, indem sie etwa Aidan fragt, warum er noch Single sei und ob er nicht irgendwelche Fehler habe. Da sie es bisher nur so kennengelernt hat, ist eine dysfunktionale Beziehung für sie nicht Ausnahme als vielmehr die Regel.

Auch in dieser Serie wird häufig mit Tatsachen und Klischees gespielt, indem sie entweder verzerrt dargestellt, überzeichnet, oder ins Gegenteil verkehrt werden. Der Zuschauer geht also von seinen eigenen Erfahrungen, Werten und Normen aus und findet diese nun plötzlich völlig verdreht oder in abgewandelter Form in der Serie wieder. Carrie hat mit Aidan genau das Gegenteil ihres Exfreundes Mr. Big gefunden. Hatte Big noch Probleme, seine Freundin in der Öffentlichkeit als eben diese zu bezeichnen oder sie seiner Mutter offiziell vorzustellen, möchte Aidan sie schon nach kurzer Zeit mit seinen Eltern bekannt machen, was Carrie wiederum zunächst höchst unangenehm zu sein scheint. Big steht für den metrosexuellen Mann, der Wert auf sein Äußeres legt, Charme und Charisma hat und in den besten New Yorker Kreisen verkehrt. Aidan ist ein besonders männlicher Vertreter seines Geschlechts, der sich bequem und leger kleidet, Baseball und frittierte Hähnchenflügel mag und seine Freizeit am liebsten Zeit in seinem Haus auf dem

Land verbringt, wo er eigenständig Renovierungsarbeiten vornimmt und sich nicht davor scheut, seine Hände schmutzig zu machen. Es passiert schließlich, was sich bereits zuvor abgezeichnet hat: Aidan wird zunehmend misstrauischer und glaubt nicht an eine gemeinsame Zukunft der beiden, als Carrie die Hochzeitsplanung wiederholt verschiebt. Er zieht schließlich seine Konsequenzen und aus der gemeinsamen Wohnung aus. Da der Designer das Geld für die Wohnung aufgebracht hat, erhält Carrie kurze Zeit später einen Brief von seinem Anwalt mit der Aufforderung, die Wohnung entweder zurückzukaufen oder ebenfalls auszuziehen. Carrie hängt an ihrer Wohnung, stellt aber zu ihrem Entsetzen fest, dass sie keinerlei Ersparnisse hat, um diese käuflich zu erwerben. Über all die Jahre hat sie ihr Geld lieber in teure Schuhe und einen luxuriösen Lebensstil investiert. Sie selbst sagt von sich: „Sometimes I would buy Vogue instead of dinner – I just felt it fed me more.“ Dieser Satz charakterisiert die Kolumnistin besonders gut. Die Frau wird hier getreu dem Klischee der Schuhliebhaberin und Kaufwütigen dargestellt. Carrie hat ihr Geld lieber in materielle Luxusgüter anstatt in ihre Zukunft investiert und somit fehlen ihr die nötigen Mittel und Sicherheiten, um einen Kredit bei der Bank zu bekommen. Dieses Verhalten wirkt leicht naiv und weiblich. Eine rationale Denkweise wird hingegen eher Männern zugeschrieben, die sich vorausschauend verhalten, finanziell absichern und sich nicht primär um ihr äußeres Erscheinungsbild kümmern.

4.2.3 Miranda Hobbes – die Skeptikerin

Würde man die Figur Miranda Hobbes allein aufgrund ihrer burschikosen Optik beurteilen, könnte leicht der oberflächliche Eindruck entstehen, es würde sich um eine Feministin oder gar lesbische Frau handeln. Dieser Fehler unterläuft anfangs auch Mirandas Arbeitskollegen und Vorgesetztem. Als Absolventin der Harvard Law School und erfolgreiche Anwältin ist sie überaus intelligent und ambitioniert. Sie arbeitet hart, um möglichst bald befördert zu werden. Die Menschen aus ihrem Arbeitsumfeld können sich nur schwer eine Meinung über sie bilden. Da sie ihnen als Single-Frau niemals einen Freund oder Mann vorgestellt hat, wird sie aufgrund ihrer kurzen Haare und maskulin anmutenden Anzüge fälschlicherweise für homosexuell gehalten. Das Ironische in diesem Fall ist, dass sie als Homosexuelle in einer

pseudo-lesbischen Beziehung eher ernst genommen und akzeptiert wird als in der Rolle als heterosexuelle Single-Frau. Als das alljährliche Baseballspiel der Kanzlei und ein Essen bei ihrem Chef und dessen Frau anstehen, arrangiert Mirandas Kollege eine Begleitung für sie, damit sie nicht alleine daran teilnehmen muss. Doch ihr Blind Date entpuppt sich als eine lesbische Frau namens Sid. Miranda muss nun vor ihrem Kollegen klarstellen, dass sie sich zwar momentan nicht in einer Beziehungen befände, diese Tatsache jedoch nicht automatisch mit Homosexualität gleichzusetzen sei.

MIRANDA: I'm not gay.

JEFF: Seriously? I've been with the firm eight months. I haven't once seen you with a guy.

MIRANDA: Circumstantial, Jeff. I'm single. Christ, when did being single translate into being gay?

In manchen Situationen scheint es offenbar besser zu sein, in irgendeiner Beziehung zu stecken, als solo zu sein. Das erkennt auch Miranda und beschließt, das Verwirrspiel zunächst eine Weile aufrechtzuerhalten, weil sie sich so bessere Aufstiegschancen bei ihrem Chef erhofft. Dass der offensichtlich nichts gegen ein lesbisches Pärchen hat, zeigt sich, als er ihr unverhofft das „Du“ anbietet und vorschlägt, ihn mit bei seinem Spitznamen „Chip“ zu nennen. Dieses neuerworbene Vertrauen hat Miranda scheinbar ihrer fiktiven Beziehung zu verdanken: „I know it. I've been with the firm for two years and he's barely spoken to me, all of a sudden it's 'Chip'.“

Da Miranda es sich zum Ziel gemacht hat, Partner zu werden, nimmt sie auch in Kauf, im Gegenzug als „Lesbe“ abgestempelt zu werden. Und so beschließt sie, zusammen mit Sid zu dem Essen ihres Vorgesetzten zu gehen („I'm determined to make partner in this firm even if I have to be a lesbian“). Miranda erkennt, wie viel einfacher ihr Leben wäre, wenn sie in einer Beziehung leben würde, unabhängig davon mit wem. „[And so] a pseudo lesbian couple attended a right wing dinner party“, was eigentlich ein Widerspruch in sich ist, denn konservative Amerikaner wie Republikaner lehnen häufig gleichgeschlechtliche Partnerschaften ab. Obwohl der Abend gut verläuft, sieht Miranda ein, dass sie sich nicht dauerhaft verstellen kann und will. Also schenkt sie „Chip“ reinen Wein ein. Der wiederum scheint nicht erleichtert, sondern fast schon etwas enttäuscht, als er erklärt, dass seine Frau so

gerne ein lesbisches Pärchen in ihrem Bekanntenkreis hätte. In diesem Fall wird mit Klischees gespielt, indem sie auf den Kopf gestellt werden: Etwas, was nicht ganz der Norm entspricht, wie etwa eine andere sexuelle Orientierung, wird in diesem Fall als normal betrachtet und sogar dem Singledasein vorgezogen.

Mirandas Einstellung zeichnet sich durch Skepsis im Hinblick auf Männer und Liebe aus. Sie hat starke Vorurteile und pauschalisiert häufig. Deshalb ist sie zunächst vorsichtig, bevor sie sich auf jemanden komplett einlässt. Wie ihre Freundinnen genießt auch sie den Single-Status und Geschlechtsverkehr mit verschiedenen Männern. Doch bei aller Vorsicht merkt sie manchmal nicht, wenn es eine männliche Person wirklich ernst mit ihr meint. Skipper ist einer von ihnen. Der IT-Spezialist ist mit Mitte zwanzig um einiges jünger als die Anwältin, was ihn nicht zu stören scheint. Im Gegenteil, er ist regelrecht vernarrt in sie. Skipper ist eher der feinfühlige Romantiker, äußerst nett und zuverlässig und noch dazu gut im Bett. Doch für eine feste Beziehung kommt er nicht in Frage, da Miranda ihn für zu glatt und uninteressant hält. Zudem kann sie ihn aufgrund des Altersunterschieds nicht ganz ernst nehmen und sieht ihre Beziehung eher als lockere und unverbindliche Affäre.

Diese Tatsache unterstreicht das widersprüchliche Verhalten der Hauptfiguren: erst beschweren sie sich über die nicht existenten vernünftigen New Yorker Single-Männer, und wenn sie dann einen kennenlernen, der normal und umgänglich ist, halten sie ihn für langweilig. Erst als Miranda Skipper nach einiger Zeit wieder begegnet und herausfindet, dass er eine Freundin hat, wird er plötzlich wieder interessant für sie, nach dem Motto: wenn eine attraktive Frau mit ihm zusammen ist, muss etwas Besonderes an ihm sein. Doch als Skipper für Miranda sofort alles stehen und liegen lässt und sogar mit seiner Freundin Schluss macht, verschwindet Mirandas Interesse schlagartig wieder. Sie möchte eben keinen Mann, der sich permanent nach ihr richtet und keinen eigenen Willen zeigt.

Nach einigen Rendezvous z.B. mit einem Katholiken, der nach dem Sex immer blitzartig aus dem Bett springt, um zu duschen, weil er Geschlechtsverkehr für eine Sünde hält, trifft sich Miranda mit einem Mann, der eine Vorliebe für „Dirty Talk“ im Bett hat. Die Anwältin ist davon nicht gerade angetan, weil sie nicht weiß, was sie ihm in so einer Situation entgegen soll: „Sex is not a time to chat. In fact it's one of the few instances in my exceedingly verbal life where it is perfectly appropriate if not preferable to shut up.“ Doch als sie es einmal ausprobiert und Gefallen daran findet,

kann Miranda gar nicht mehr damit aufhören, während des Sex zu plaudern. Leider sagt sie stets das Falsche: „And you really like it when I slit my finger in your ass“. Der heterosexuelle Mann hat ein Problem mit dieser Aussage, weil es ihm indirekt unterstellt, er könne auch dem gleichen Geschlecht zugetan sein, und deshalb kann er Miranda ihren Fauxpas einfach nicht verzeihen. In diesem Fall ist es nicht der Mann, der durch seine Vorliebe für schmutzige Wörter als unnormal gilt, sondern Miranda, indem sie ein Tabu bricht und die Grenze des „Sagbaren“ überschreitet, sodass sie in dem Moment peinlicher wirkt als ihr Sexpartner.

In einer anderen Episode erwartet Miranda Besuch von ihrem Freund Jeremy aus London, mit dem sie zuvor bereits diverse Flirt-E-Mails ausgetauscht hat. Dadurch ist sie aufgeregt und hat eine gewisse Erwartungshaltung zum Ablauf des ersten Wiedersehens. Könnte Jeremy eventuell der Richtige sein? Leider kommt es ganz anders, als sie es sich in ihrer Fantasie ausgemalt hat. Als Jeremy eintrifft, ist ihre Innenarchitektin Madeleine noch damit beschäftigt, Mirandas neue Wohnung einzurichten. Für die beiden ist es Liebe auf den ersten Blick und sie können von da an nicht voneinander lassen. Spontan lädt Jeremy Madeleine zum Essen ein, das er und Miranda ursprünglich vereinbart hatten. Bereits zu diesem Zeitpunkt hat er gar kein Interesse mehr an der Anwältin. Carries Voice-Over kommentiert den gemeinsamen Restaurantbesuch mit einem ironischen Unterton (Wortironie): „Miranda suddenly found herself in the situation every woman dreams of: she was on a truly great first date. Unfortunately, it was somebody else’s. [...] A week later, Miranda threw Jeremy a going-away-party. The only thing going away was Miranda’s dream“. An dieser Stelle ist eindeutig Ironie auszumachen, da ausgerechnet der Mann, mit dem Miranda über eine gewisse Distanz hinweg eine Art Beziehung aufgebaut hat, sich Hals über Kopf verliebt – jedoch nicht in sie, sondern ihre Innenarchitektin. Anschließend folgen Verlobung und Hochzeit der beiden innerhalb kürzester Zeit und nur wenige Wochen nach ihrem Kennenlernen. Das Paar ist Miranda dankbar dafür, dass sie die beiden miteinander bekannt gemacht hat. Sie dagegen wünscht sich insgeheim, es wäre alles ganz anders gekommen. Schließlich ist der Markt der Junggesellen Mitte dreißig, die für sie in Frage kommen, äußerst begrenzt: „If they are not married, they’re gay or burned from a divorce or aliens from the planet ‚Don’t date me‘“.

Genau in dem Augenblick, in dem sie am wenigsten damit rechnet, begegnet sie ihrem Lebenspartner. Miranda ist mit Carrie in einer Bar verabredet. Doch die hat Big ihrer Freundin vorgezogen, ohne rechtzeitig abzusagen. Miranda ist darüber nicht gerade erfreut, muss sie doch alleine etwas trinken. Das Ganze hat aber auch sein Gutes, denn der Barkeeper Steve hat das Wortgefecht am Telefon mitgehört und versucht nun, Miranda durch Witze aufzuheitern. Diese fasst das zunächst als plumpe Anmache auf und lässt sich nicht darauf ein. Doch als Steve sie zu einem weiteren Glas Rotwein einlädt und sie außerdem bittet, ihm zuliebe noch etwas zu bleiben, ist das Eis gebrochen. Die beiden verlassen das Lokal zusammen und verbringen die Nacht miteinander in Mirandas Apartment. Es stellt sich jedoch heraus, dass sie unterschiedliche Auffassungen von der Bedeutung der Situation haben: Während Miranda glaubt, es handele sich dabei lediglich um einen One-Night-Stand, möchte Steve sich tatsächlich weiterhin mit ihr treffen und sie näher kennenlernen.

STEVE: That was really special.

MIRANDA: Sure. Is that your shirt over there? [...] You don't have to make-believe you're gonna call. Let's call this what it was. A one-night stand.

Miranda und Steve haben nicht nur unterschiedliche Ansichten zu Beziehungen, sondern sind auch vom Charakter her grundverschieden. Als Barkeeper bewegt sich Steve in anderen Kreisen und verkehrt mit anderen Leuten als die Anwältin. Er kommt ursprünglich aus Queens, dem Arbeiter-, Einwanderer- und auch Armenviertel New Yorks, während Miranda so gut wie nie Manhattan verlässt. Steve ist zwar ebenfalls Mitte dreißig, wirkt aber viel jünger, was daran liegt, dass er häufig jegliche Verantwortung von sich schiebt, lieber Basketball spielt und kindliche, teils naive Ansichten zu Themen wie Zusammenziehen und Kinderkriegen hat. Daher geraten die realistische Anwältin und er nicht selten aneinander, besonders wenn sie argumentieren. So will sie Steve zunächst nicht glauben, dass er tatsächlich an mehr interessiert ist als an unverbindlichem Sex.

Als die Freundinnen sich in einer Bar verabreden, da Carrie ihnen Big vorstellen möchte, erscheint auch Steve, um Zeit mit Miranda zu verbringen. Ganz Gentleman lädt er die Frauen auf ein Getränk ein und begegnet ihnen mit Respekt und Höflichkeit. Da Big zunächst nicht erscheint und Carrie andeutet, dass er aufgrund von zu viel Arbeit eventuell auch nicht mehr auftauchen wird, fühlt sich Miranda in

ihren Vorurteilen und ihrer schlechten Meinung Männern gegenüber bestätigt. Sie hat nicht wirklich daran geglaubt, dass Big Carrie zuliebe erscheinen wird, und so kann sie sich auch nicht vorstellen, dass Steves Gefühle für sie echt sind. Steves Appelle scheinen zunächst nichts an dieser Tatsache ändern zu können. Miranda bleibt skeptisch und wird sogar spöttisch, fast schon verletzend, um sich vor einer neuen Enttäuschung zu schützen.

STEVE: Can you, for one second believe that maybe I'm not some full of shit guy? That maybe I do like you? That maybe the other night was special? Do you think that maybe you can believe that?

MIRANDA: No. Maybe I've just slept with too many bartenders.

Sichtlich gekränkt verlässt Steve die Bar. Erst als Big ganz plötzlich und unverhofft auftaucht, hat Miranda ihren Glauben an die Männerwelt wiedergefunden. Sie folgt Steve im strömenden Regen auf die Straße und gesteht ihm, dass sie es unter Umständen doch glauben könnte. So wird aus den beiden ein Paar, was nicht bedeutet, dass sie von da an eine harmonische Beziehung führen. Das Gegenteil ist der Fall. Allein die unterschiedlichen Arbeitszeiten der beiden werden zu einem Problem: Wenn Steve zum Beispiel spät nachts aus der Bar kommt, ist Miranda meistens schon im Bett und schläft. Darüber hinaus gibt es Differenzen über die unterschiedlichen Gehälter. Miranda verdient mehr, was Steve als Mann, der in seinen Augen eigentlich eine Familie ernähren können sollte, in seiner Eitelkeit verletzt.

Die Geschlechterrollen sind in dieser Beziehung fast schon umgekehrt, was Steve selbst bemerkt, als er seiner Freunden den Vorschlag unterbreitet, mit ihr zusammen zu ziehen. Miranda scheint alles andere als begeistert darüber. Carrie kommentiert das auf eine ironische Art und Weise: „Most single women dream of that moment. Most single women but Miranda.“ Steve beschreibt ihr Verhalten als fast schon männlich: „Jesus, Miranda, it's like you're the guy sometimes“. Die Kluft zwischen den unterschiedlichen Partnern ist letztlich so groß, dass sie sich trennen. Doch sie bleiben Freunde, und so steht Miranda auch Steve bei, als bei ihm Hodenkrebs diagnostiziert wird.

Nach der Operation fühlt sich Steve nicht mehr wie ein ganzer Mann. Um ihn aufzuheitern, erklärt sich Miranda dazu bereit, mit ihm zu schlafen (in ihren Worten handelt es sich um einen „Merci fuck“). Da sie wiederum zuvor von ihrer Gynäkologin

mit einem „trägen Eileiter“ diagnostiziert wurde – was bedeutet, dass sie nicht monatlich, sondern nur alle zwei Monate eine Eizelle produziert – und Steves Samenproduktion nach dem Eingriff auch erheblich eingeschränkt ist, verzichten sie auf ein Verhütungsmittel. Miranda, die bisher erfolgreiche Karrierefrau war und weder ans Heiraten noch Kinderkriegen auch nur einen Gedanken verschwendet hat, bekommt daraufhin zu einem äußerst ungünstigen Zeitpunkt ein Kind von dem Mann, mit dem sie schon lange nicht mehr zusammen ist und nur aus Mitleid geschlafen hat.

Während ihrer Schwangerschaft arbeitet Miranda weiterhin voll in der Kanzlei, doch sie ist durch die körperliche Belastung zunehmend müde und unkonzentriert, was auch ihren Kollegen nicht entgeht. Sie vermuten ein Alkohol- oder Drogenproblem dahinter. Als ein im Vertrauen eingeweihter Kollege versehentlich Mirandas Schwangerschaft im Büro verkündet, ist die Verärgerung ihrerseits besonders groß. Normalerweise sollte sie doch froh sein, dass ihr nun keine Drogenabhängigkeit mehr unterstellt wird. Doch die Tatsache, dass sie ein Kind erwartet, scheint wesentlich gravierender für sie.

KOLLEGE: „Isn't that better?“

MIRANDA: „No, not in a law firm“.

In diesem Fall wird die Natürlichkeit einer Schwangerschaft als etwas Negatives betrachtet, wohingegen eine Sucht plötzlich die bevorzugte Wahl darstellt, obwohl es eigentlich andersherum sein müsste. Der Humor entsteht auch in diesem Fall durch das Spiel mit Normalität und Gegenteil sowie deren Verzerrung. Der Zuschauer weiß, was eigentlich positiv und negativ bzw. richtig und falsch ist und findet es nun kurios, dass in diesem Fall gegen diese Ordnung verstoßen wird.

Auf das Verhältnis der Serienfiguren zu ihren Angehörigen wird in der Serie nicht näher eingegangen. Wie Miranda zu ihrer Mutter steht, wird daher nicht weiter geklärt. Der Zuschauer erfährt lediglich, dass diese nicht in New York, sondern in Philadelphia lebt. Es herrscht also eine räumliche Distanz zwischen beiden Figuren, und Miranda legt auch keinen besonders großen Wert darauf, diese Distanz zu verringern. Sie ist eine unabhängige Single-Frau, die es liebt, ihrem „Secret Single Behaviour“ nachzugehen. Das bedeutet, dass sie mit der Zeit Rituale entwickelt hat, die sie nur alleine zelebrieren kann, weil es ihr peinlich wäre, wenn ihr Partner diese

zu sehen bekäme. So liebt sie es zum Beispiel, ihre Hände mit Pflege lotion einzureiben, anschließend Latex-Handschuhe darüber zu ziehen, damit die Creme besser einwirkt, und dabei Werbung (sogenannte Infomercials) im Fernsehen anzuschauen. Ein anderes Muster, in welches Miranda gelegentlich verfällt, wenn sie sich gerade in keiner Partnerschaft befindet, ist regelmäßiges Masturbieren. Das empfindet sie als ganz normal und bewahrt ihren Vibrator deshalb immer griffbereit in ihrer Nachttischschublade auf. Da die Anwältin in ihrem Job zunehmend gefordert ist, engagiert sie eine Haushälterin. Magda stammt aus der Ukraine und hat strenge und konservative Moralvorstellungen, die sich nicht mit Mirandas liberalem Lebensstil decken. Das lässt Magda sie auch bei jeder Gelegenheit deutlich spüren. Als die Ukrainerin Mirandas geheime Schublade entdeckt und den Vibrator durch eine Statue der Jungfrau Maria ersetzt, ist Mirandas Geduld erschöpft. Sie erklärt, dass sie den Vibrator lediglich gelegentlich benutze, wenn gerade kein Mann in ihrem Leben sei. Daraufhin will Magda wissen, ob sie demnächst vorhabe, ihren Freund Steve zu ehelichen: „Everybody wants to get married. I’m married 28 years.“ Miranda beichtet daraufhin Carrie, dass sie sich fühle, als habe sie ihre eigene Mutter eingestellt, die ihr permanent Vorschriften mache, und dass das eigentlich nicht ihr erklärtes Ziel gewesen sei. Carries Voice-Over kommentiert diese Aussage mit einem zynischen Unterton: „Apparently Magda was not only cleaning. She was performing an exorcism.“

Im Gegensatz zu der leicht neurotischen und etwas unstetigen Carrie, die ihre Meinung so oft wie ihre Partner wechselt, ist Miranda geradezu festgefahren in ihren Ansichten. Ihr Charakter zeichnet sich durch eine ewig andauernde Ironie in Form von Zynismus oder Sarkasmus aus, die mit der Zeit zu einer Geisteshaltung wird. Daraus resultiert auch die innerliche Skepsis gegenüber Dingen, die anfangs zu perfekt scheinen, um wahr zu sein. Anstatt diese zu akzeptieren und die Sachverhalte zunächst objektiv bzw. rational zu betrachten, sucht sie lieber gleich nach einem Haken, obwohl es nicht unbedingt einen geben muss. Aber Miranda war schon „cynical in high school“ und hat dieses Verhalten über Jahrzehnte hinweg kultiviert, sodass es zu einem Teil ihrer Persönlichkeit geworden ist, den sie kaum oder nur schwer ändern kann. Aus diesem Grund versucht sie es auch gar nicht erst, lässt sich aber gelegentlich überraschen und vom Gegenteil überzeugen.

4.2.4 Charlotte York – die Romantikerin

Von allen vier Frauen ist Charlotte York diejenige mit den klarsten Zukunftsvorstellungen und dem am besten geordneten Leben. Im Gegensatz zu ihren Freundinnen steht sie der Liebe immer optimistisch gegenüber und glaubt fest daran, den richtigen Partner eines Tages zu finden. Sie lässt sich auch durch Niederlagen nicht desillusionieren, sondern kann ihnen etwas Positives abgewinnen und sie als Anreiz nehmen, ihr Verhalten zu überdenken und gegebenenfalls zu korrigieren. Um diesen Charakter besser verstehen zu können, müssen ihr familiärer Hintergrund und soziales Umfeld in die Betrachtungen miteinbezogen werden. Charlotte hat sich schon immer in den gehobeneren Kreisen Manhattans bewegt. Auch war ihre Familie relativ wohlhabend und konnte Charlotte eine angemessene Ausbildung finanzieren. In ihrem Elternhaus wurde immer viel Wert auf Kultiviertheit und gutes Benehmen gelegt. Charlotte zählt zu der Gruppe der WASP-Amerikaner¹⁵⁹, die in der amerikanischen Ostküsten-Gesellschaft besonders angesehen sind. Das ist auch der Grund dafür, warum sie einen Mann sucht, der in diesen Punkten mit ihr übereinstimmt oder zumindest hinsichtlich Aussehen, Manieren und Vermögen ebenbürtig ist.

Sie trifft sich deshalb auch fast ausschließlich mit Männern, die nach außen hin diese Anforderungen erfüllen, sich dann jedoch oft auf andere Weise als unzulänglich herausstellen. Männer, die nicht Charlottes Anforderungen entsprechen, werden umgehend aussortiert. Schließlich sucht sie nach einem potentiellen Ehepartner und nicht nach kurzweiligen Affären. Ein Mann zum Heiraten muss es sein, mit dem sie eine Familie gründen kann. „Charlotte treated marriage like a sorority she was going to pledge.“

In einer Sache unterscheidet sich Charlotte jedoch ganz besonders von ihren Freundinnen, und zwar im Hinblick auf ihre Häuslichkeit. Sie hat zwar ebenfalls eine erfolgreiche Karriere als Galeristin, aber kein Problem damit, diese für einen Mann und Kinder sofort zu opfern, um sich voll und ganz dem Hausfrauen- und Mutterdasein hinzugeben. Ihr würde es nichts ausmachen, ihr unabhängiges Single-Leben in Manhattan gegen ein Haus auf Long Island einzutauschen. Charlotte wird als Einzige dabei gezeigt, wie sie häuslichen Gewohnheiten nachgeht, wie etwa die

¹⁵⁹ White, Anglosexan, Protestant

Wohnung dekorieren oder Muffins backen. Für den Fall einer Hochzeit hat sie sich bereits das passende Porzellan beim New Yorker Edelkaufhaus Barneys ausgesucht. Außerdem hat sie sich bereits in ihrer Jugend einen Namen für eine potenzielle Tochter überlegt. Sie ist also für alle Eventualitäten gewappnet und jederzeit bereit, in den Hafen der Ehe einzulaufen. Bis es soweit ist, muss sie allerdings zunächst einige für die Ehe völlig ungeeignete Kandidaten kennenlernen. Dabei versucht sie zumindest, ihren Prinzipien treu zu bleiben, keinen Sex nach dem ersten Treffen zu haben.

Sie vertritt somit in gewisser Weise eine viktorianische Vorstellung von Romantik und Moral. Doch auch sie muss die schmerzliche Erfahrung machen, dass oft mehr Schein als Sein vorherrscht und viele Kandidaten, die zunächst aussichtsreich erscheinen, am Ende doch durch ihr persönliches Raster fallen. In der Episode „Valley of the Twenty-Something Guys“ (1:04) hat sie einige Wochen lang eine Affäre mit einem gut aussehenden Mann, der auf den ersten Blick ideal erscheint. Der Sex (überwiegend in der Missionarsstellung) ist gut, doch offensichtlich zu konventionell für ihn. Eines Tages sagt er zu Charlotte: „We’ve been seeing each other for a couple of weeks. I like you. Tomorrow night after dinner I want us to have anal sex.“ Die für spezielle sexuelle Praktiken wenig empfängliche Charlotte ist etwas konsterniert über diesen Vorschlag. Schließlich möchte sie eine Ehe, ein Haus mit Garten und nicht Zeit ihres Lebens als „up-the-butt-girl“ abgestempelt werden, sollte sie diese Sexpraktik in Betracht ziehen. Sie lässt sich nicht darauf ein und bleibt sich dafür selbst treu, was typisch für die Galeristin ist. Äußerst ungerne und selten überschreitet sie Grenzen und verhält sich entgegen ihrer Persönlichkeit und Moralvorstellungen. Passiert dies dennoch, so wird ein Überraschungsmoment generiert und der Zuschauer amüsiert sich besonders, weil eine unvorhergesehene Wendung eintritt und die Figur in einem ganz anderen Licht dargestellt wird.

In Episode 1:07 (The Monogamists) lernt Charlotte ebenfalls einen vermeintlich perfekten Mann kennen. Er erfüllt viele ihrer Kriterien, doch als er einen Blowjob verlangt, fällt er durch Charlottes Raster und sinkt schlagartig in ihrem Ansehen. Insgeheim hofft Charlotte, mit Argumenten an seinen Verstand zu appellieren und ihm so vor Augen führen zu können, dass er doch darauf verzichten könnte, wenn er dafür eine Frau bekäme, die in anderen Dingen besonders gut zu ihm passe: „You are telling me you would give up a woman who would share your hopes and your

fears and your dreams, the future possible mother of your children, all for a blow-job?“ In diesem Fall wird selbstverständlich erwartet, dass diese rhetorische Frage mit nein beantwortet wird, doch zu Charlottes Überraschung – und der des Zuschauers – bejaht ihr Liebhaber die Frage. Das wirkt an dieser Stelle komisch, weil der Betrachter eine bestimmte Erwartungshaltung hatte, wie diese Konversation ausgehen würde. Diese wird jedoch enttäuscht. Die Hauptfigur wirkt verblüfft und scheint für einen kurzen Moment den Glauben an die Männer verloren zu haben. Der Mann erscheint dafür umso oberflächlicher, da er selbst zugibt, jederzeit einen Blowjob einer potenziellen Partnerschaft vorzuziehen. An dieser Stelle wird das Klischee des Mannes als triebgesteuertes Wesen bedient.

In einer anderen Folge mit dem Titel The Drought (1:11) möchte Charlotte Carrie bei einem Mittagessen ihren neuen Schwarm vorstellen. Es stellt sich heraus, dass Carrie ihn bereits kennt und vor Jahren sogar ein Verhältnis mit ihm hatte. Als Charlotte ihrer Freundin erzählt, dass sie sich zwar schon ein paar Wochen kennen, aber noch nicht intim miteinander geworden seien, deutet die Galeristin dies als positives Zeichen („he respects my boundaries“). Es stellt sich jedoch heraus, dass der Grund für Carries damalige Trennung eine krankhafte Sexsucht des Mannes war. Paradoxerweise erklärt er Charlotte später, dass es zwischen ihm und Carrie nicht geklappt hätte, weil er nicht so ein sexueller Typ wäre. In Wirklichkeit hat er seinen Sex-Trieb mit der regelmäßigen Einnahme des Antidepressivums Prozac in den Griff bekommen. So verschwand nicht nur seine schlechte Laune, sondern als Nebenwirkung auch seine Lust auf Sex. Er glaubt in Charlotte eine verständnisvolle Partnerin gefunden zu haben, für die Geschlechtsverkehr nicht das Wichtigste in einer Beziehung ist; doch sie reagiert entgegen seiner Erwartungen und denen des Zuschauers.

KEVIN: Wouldn't you rather be with a guy who's kind and giving and not hat interested in sex, than an unstable, oversexed prick, who only wants to get laid?

CHARLOTTE: Nope!

Innerhalb der Serie bricht die Figur Charlotte hier und da aus ihrer gewohnten Rolle der konservativen Romantikerin aus und agiert konträr zu ihrem eigentlichen Verhalten. Es wird also bewusst die Figur transformiert und mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt. In einigen Episoden nähert sich Charlotte sogar Samanthas Art an, obwohl die beiden grundverschieden sind und gerade aufgrund ihrer

verschiedenen Moral- und Wertvorstellungen nicht selten aneinander geraten. Charlotte hält zum Beispiel eigentlich nichts von Selbstbefriedigung (1:09). Schließlich kann man zu seinem Vibrator keine ernsthafte Beziehung aufbauen: „A vibrator doesn't call you on your birthday. A vibrator doesn't send you flowers. You cannot take it home to meet your mother“. Miranda erklärt daraufhin, dass sie das perfekte Modell eines Vibrators gefunden habe und es fabelhaft fände.

MIRANDA: At least I know where my next orgasm is coming from. Who can say as much?

CHARLOTTE: I'm saving sex for someone I love.

MIRANDA: Fantastic. Is there a man in the picture?

Nach einem heftigen Wortgefecht hat Charlotte das Gefühl, sich mit kultivierteren Frauen umgeben zu wollen, die ebenfalls ihre Ansichten teilen. Daher trifft sie sich mit ihren Kommilitonen und Verbindungsschwestern aus Studienzeiten, die sie schon lange Zeit nicht mehr gesehen hat. Plötzlich wird ihr jedoch klar, dass sie gar nicht mehr so viel mit ihnen gemeinsam hat, wie ursprünglich angenommen. Frustriert über nicht genügend männliche Zuwendung fällt sie aus der Rolle und macht ihrem Ärger lautstark Luft. Doch bei ihren ehemaligen Freundinnen trifft Charlotte nach diesem verbalen Ausrutscher auf Unverständnis: „I'm so frustrated. Don't you ever just want to be pounded hard? [...] Damn it, I just really want to be fucked. Just really fucked.“

Carries Voice-Over kommentiert diese Szene folgendermaßen: „Her friends had become her frenemies and to them she had become Sam.“ Zeitgleich erlebt Samantha etwas Ähnliches. Beim Shoppen in einem Luxuskaufhaus lernt sie ihr Südstaaten-Äquivalent Claire-Anne kennen. Die beiden Frauen streiten sich zunächst um einen Schal, merken aber schnell, dass sie auch sonst den gleichen Geschmack und Humor zu haben scheinen. Sie verabreden sich auf ein Getränk am Abend und es sieht zunächst so aus, als ob Sam eine ihr ebenbürtige Frau gefunden hat, die gleichermaßen offen mit ihrer Sexualität umgeht – allerdings selbst für deren Geschmack ein wenig zu offen. Als sich die zwei Damen zu zwei gut aussehenden Männern an den Tisch gesellen, offenbart Claire-Anne ihr wahres Ich. Sie klettert unter den Tisch und befriedigt ihre männliche Bekanntschaft oral („You are too cute. I could just eat you up“).

Das ist sogar der alles andere als verklemmten Sam zu viel. Peinlich berührt verlässt sie das Lokal. So etwas würde noch nicht einmal sie tun, obwohl sie sonst sexuellen Experimenten gegenüber durchaus aufgeschlossen ist. „That night Sam learned that she had a little Charlotte in her. She too had a line that could be crossed. Hers was just more to the left.“

Dieser angedeutete Tabubruch und noch viele weitere machen die Serie *Sex and the City* aus. Es wird ganz bewusst damit gespielt, Tabus aufzugreifen und offenzulegen. Dabei geht es auch um sprachliche Untersagungen, da in kaum einer Sendung zuvor so häufig Schimpfwörter und sexuelle Ausdrücke verwendet wurden. Dieser Aspekt ist ein besonderes Merkmal für Quality-TV, denn in herkömmlichen Serien anderer Genres wurden sexuelle Themen kaum thematisiert, inhaltliche Grenzen so gut wie nie überschritten und vulgäre und ordinäre Sprache war selten Bestandteil einer Sendung.

Die Figur Charlotte York identifiziert sich über ihre Suche nach der großen Liebe und dem perfekten Ehemann. Doch nach einigen Niederlagen muss sie ernüchtert feststellen, dass viele Männer, die nach außen hin gut geeignet wirken, einen oder mehrere Fehler haben, über die sie nicht dauerhaft hinwegsehen kann und will. Deshalb glaubt sie auch, ein Hund könne ein passender Ersatz für den richtigen Mann sein: „Until she would have the perfect man, she would have the perfect dog“. Zunächst bestätigt sich diese Annahme auch, denn einem Hund kann beigebracht werden, was er tun und lassen soll (im Gegensatz zu einem Mann, den Frau oft vergeblich zu verändern versucht). Doch Charlotte hat nicht damit gerechnet, dass der Jack-Russel-Welpen Henry – ähnlich wie eine Person – ebenfalls eigenwillig und stur sein kann: „He was inconsistent, selfishly stubborn and hopelessly co-dependent.“ Als Charlotte ihn eines Tages alleine in ihrem Apartment zurücklässt, findet der Hund Gefallen daran, die Wohnung zu verwüsten. Somit muss die Galeristin schließlich einsehen, dass die Realität häufig nichts mit ihrer perfekten Fantasiewelt gemein hat und man nicht nur Menschen nicht dauerhaft ändern kann, sondern sogar Haustiere äußerst eigenwillig sein können und Macken haben.

Um ihr Single-Leben ein für allemal zu beenden, nimmt Charlotte sich fest vor, in Kürze ihrem zukünftigen Ehemann zu begegnen. Anstatt das Schicksal entscheiden zu lassen, beschließt sie ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Als sie nach einer Meinungsverschiedenheit mit einem Bekannten aus einer Bar auf die Straße stürmt,

um ein Taxi anzuhalten, stürzt sie und landet unsanft vor einem Auto, aus dem ihr sofort ein gut aussehender Mann zu Hilfe eilt. Für beide scheint es Liebe auf den ersten Blick zu sein. Charlotte fühlt, dass sie gefunden hat, wonach sie so lange gesucht hat: einen zumindest optisch perfekten potenziellen Ehemann. Es zeichnet sich ab, dass Trey McDougall, ein Arzt aus gutem Hause, wirklich alles zu verkörpern scheint, was Charlotte in einem Mann sucht. Nach kurzer Zeit beschließen sie zu heiraten.

Nach den Flitterwochen reist Charlotte ihren Freundinnen nach Los Angeles nach und gesteht ihnen dort: „My marriage is a fake Fendi [bag]. Trey and I look like the perfect couple from the outside, but on the inside it's all fake. It's not special. He can't even get it up" (3:14).

Aufgrund der Probleme beim Sex beschließt Charlotte sich von Trey zu trennen und in ihre alte Wohnung zurückzuziehen. Doch als Trey merkt, dass er Charlotte nicht mehr haben kann, hegt er plötzlich viel größeres Interesse an ihr als zuvor. Eines Abends sucht er sie in ihrem Apartment auf, um ihr zu sagen, wie sehr er sie vermisst. Er ist sichtlich erregt, doch auch in diesem Fall kommt es nicht zum Geschlechtsverkehr, da er vorher schon auf Charlottes Kleid ejakuliert. Als wäre diese Situation nicht schon absurd genug, entschuldigt sich Trey ganz höflich bei seiner Frau und fragt sie, ob er ihr ein Taschentuch holen soll, um ihr Kleidungsstück zu reinigen. Er bittet sie sogar, ihm die Rechnung für die Reinigung zu schicken: „Trey had a lot of flaws but bad manners wasn't one of them“ (4:01). Charlotte erklärt, dass es zu spät für ein Taschentuch sei, und meint damit eigentlich, dass die Ehe nicht mehr zu retten sei. Diese Szene wirkt durch Treys Unzulänglichkeit und Fauxpas bereits bizarr, doch die Tatsache, dass er mit seinem gutem Benehmen versucht über die Peinlichkeit hinwegzutäuschen, macht sie fast schon grotesk.

Obwohl Trey anschließend Charlotte bittet, wieder bei ihm einzuziehen und seine Frau zu bleiben, zeichnet sich bereits ein endgültiges Scheitern der Ehe ab, auch wenn es dabei nicht um das Thema Sex, sondern unterschiedliche Auffassungen zum Thema Kinderkriegen geht. Charlotte reicht die Scheidung ein und engagiert den jüdischen Anwalt Harry Goldenblatt als rechtlichen Vertreter. An dieser Stelle wird deutlich, dass Harry nicht nur optisch das genaue Gegenteil von Trey ist. Er ist zwar auch relativ wohlhabend und hat einen angesehenen Beruf gewählt, doch verbinden ihn und Charlottes Exmann sonst nichts miteinander. Harry entspricht

zunächst in keinster Weise Charlottes märchenhafter Vorstellung eines Mannes, da er auf sie mit seiner Glatze und starker Körperbehaarung nicht sonderlich attraktiv wirkt. Dennoch kommt es bei ihrem ersten Rendezvous zum Geschlechtsakt und die beiden verlieben sich ineinander.

Im Gegensatz zu der Figur Trey McDougal hat Harry Goldenblatt keinerlei Makel oder Neurosen. Er ist bodenständig, humorvoll und stets ausgeglichen. Die einzige Bedingung, die er an Charlotte für den Fall einer erneuten Hochzeit stellt, ist dass sie für ihn zum Judentum konvertieren müsste. Aus Liebe nimmt Charlotte dies in Kauf und den jüdischen Glauben an. Die Ironie des Schicksals liegt hier darin, dass Charlotte die große Liebe in einem Mann findet, der zwar äußerlich nicht ihrer Traumvorstellung entspricht, aber dafür eine tolle Persönlichkeit hat und gut im Bett ist – im Gegensatz zu Trey. Damit unterscheidet er sich von ihrem Exmann, der äußerlich perfekt zu ihr gepasst hat, aber sonst nicht all zu viel taugte. Es ist also genau das Gegenteil ihrer Fantasievorstellung eingetreten, in der Charlotte sich ihre Ehe und ihren Ehepartner innerlich und äußerlich perfekt ausgemalt hat. So ist schließlich alles anders gekommen, als es zunächst den Anschein hatte:

Charlotte must learn that life cannot match her conventional *Town and Country* dreams, that love sometimes comes in unexpected and even hirsute packages. What Charlotte has really come to understand is that success no longer dwells in the Connecticut estates of the MacDougals of this world, but in the 24/7 offices of the meritocratic, who is just as likely to be the son of an immigrant as a prep school grad.¹⁶⁰

4.2.5 Samantha Jones – die Nymphomanin

Von allen vier Frauen hat Samantha Jones die außergewöhnlichsten Ansichten zum Thema Liebe und Sex. Während Charlotte von einer traditionellen Hochzeit in Weiß und einem Leben als Ehefrau und Mutter träumt, ist die PR-Beraterin Samantha ganz zufrieden mit ihrem Leben als unabhängige Single-Frau in New York. Denn das bedeutet, dass sie jederzeit mit einem Mann schlafen kann, ohne sich danach emotional an diesen binden zu müssen. In dieser Hinsicht benimmt sich Samantha

¹⁶⁰ Hymowitz, Kay S. Scoring on Sex and the City. http://www.city-journal.org/html/13_4_urbanities-scoring.html, 27.01.09.

eher wie ihre männlichen Mitmenschen. Geschlechtsverkehr ohne Gefühle ist für sie die ideale Form einer Beziehung zwischen Vertretern beider Geschlechter. Carries Over-Voice Stimme charakterisiert Sam zu Recht als „the ego of a man trapped in the body of a woman“ (2:11).

Samantha genießt ihre Unabhängigkeit und macht sich völlig frei von überzogenen und festgefahrenen Zukunftsvorstellungen, in denen ein Mann die Hauptrolle einnimmt. Sie lebt im Hier und Jetzt und ist einem guten One-Night-Stand selten abgeneigt. Dabei ist die selbsternannte „Try-sexual“ („I’ll try everything once“) tatsächlich die Offenste, wenn es um ausgefallene Sexualpraktiken geht. Sie sieht diese nicht nur als völlig normal an, sondern auch als große Spielwiese, auf der sie sich austoben kann. Denn sie verabscheut nichts mehr als Routine oder Monotonie im Schlafzimmer.

Samantha ist selbstbewusst und damit ihren Männern durchaus ebenbürtig. Für einige ist sie sogar zu emanzipiert, denn sie sagt sofort, wenn sie etwas an einem Mann stört oder der Sex nicht gut ist. So kann es passieren, dass sie zuweilen auf das andere Geschlecht zu dominant und fast schon bedrohlich wirken kann.

Nach außen hin wirkt die PR-Beraterin leicht oberflächlich und manchmal sogar gefühllos. Doch sie hat auch eine extrem feminine Seite, die sich in bestimmten Momenten kurzzeitig zeigt. Sie verliebt sie sich so gut wie nie, weil sie dies gar nicht erst zulässt. Sie ist eben nicht der Beziehungstyp, was aber nicht heißen soll, dass sie nicht auch einmal über einen längeren Zeitraum hinweg mit demselben Mann zusammen ist.

Wenn man das alles in Betracht zieht, ist es verständlich, dass ihre Freundinnen auf die Aussage, sie habe sich verliebt, relativ überrascht reagieren. Da man bei ihr niemals so genau sagen kann, ob etwas ernst gemeint ist, äußert sie zugleich den Wunsch, diese Tatsache mit einer gewissen Ernsthaftigkeit zu betrachten.

SAM: I’m in love. Please don’t laugh.

CARRIE (Voice-Over): Sam littering those words to us was an event as unfathomable as Moses parting the Red Sea (1:12).

Sam hat zuvor in einer Jazz-Bar den gut aussehenden und höflichen James kennengelernt. Die beiden verstanden sich auf Anhieb und redeten den ganzen

Abend über Gott und die Welt. Sam kommentiert dies selbst mit einer selbstironischen Aussage: „I mean I'd totally given up on the idea that you could actually talk to men. Before James all my conversations consisted of two sentences – 'give it to me' and 'go home'.“ Bei Samanthas Promiskuität ist das nicht weiter verwunderlich.

Entgegen ihres üblichen Verhaltens schläft sie nach dem ersten Rendezvous nicht sofort mit James. Das ist für Samantha untypisch, denn normalerweise beurteilt sie einen Mann fast immer nach seinen Leistungen im Bett beziehungsweise reduziert ihn darauf. Bei James hat sie jedoch das Gefühl, es könnte sich etwas Ernsthaftes und Tieferes zwischen ihnen entwickeln, und so hält sie sich zunächst zurück: „Sam did something rather shocking for a first date. She didn't even ask him home.“ Diese Aussage ist insofern ironisch, als dass der Normalfall – mit dem Sex zu warten – bei Samantha eher eine Ausnahmeerscheinung darstellt.

Wie bereits anhand der Figur Charlotte verdeutlicht wurde, ist es für den Zuschauer besonders amüsant, wenn die Charaktere sich entgegen ihrer Persönlichkeit verhalten und plötzlich eine andere Facette von sich zeigen. Dabei wird mit der Vorhersehbarkeit gespielt, indem das Gegenteil vom Erwarteten eintrifft.

Dieses Stilmittel tritt auch bei der Charakterisierung Samantha Jones immer wieder auf. Der Zuschauer ist sich dessen bewusst, dass sie nicht monogam lebt, und so überrascht ihn die Tatsache auch nicht, dass sie stets wechselnde Partner hat und beim Sex experimentierfreudig ist. Dabei wirft sie sämtliche Grundsätze und Tabus über Bord und verhält sich damit getreu ihrer offenen und extrovertierten Persönlichkeit. Da hier zuvor Normalität und Abnormalität genau ins Gegenteil verkehrt wurden, ist es besonders auffällig und überraschend, wenn die Protagonistin plötzlich Dinge tut, die sich im Einklang mit gesellschaftlichen Werten und Normen befinden. In Samanthas Fall bedeutet das, dass sie sich emotional an eine Person bindet und eine feste Partnerschaft eingeht. Nun entspricht es zwar nicht unbedingt der Norm, sich als Frau eine weibliche Partnerin auszuwählen, noch dazu, weil Samantha wirklich alles andere als homosexuell ist und immer wieder betont, wie sehr sie dem männlichen Geschlecht zugetan ist. Vielmehr ist die Tatsache von Bedeutung, dass sie es ernst genug mit einem Menschen meint, um sich längerfristig an diesen zu binden und die Beziehung nicht ausschließlich auf Sex basiert. Deshalb überrascht nach ihrem „Coming-out“ auch viel mehr die Tatsache, dass sie in einer

Beziehung ist, als dass es sich bei ihrem Partner um eine brasilianische Künstlerin namens Maria handelt.

SAM: For your information, we haven't even had sex yet.

CARRIE: Wow, you really are in a relationship.

SAM: Yes, I am. Life is not all about sex. [...] I really want it to be special the first time.

CARRIE (Voice-Over): Samantha decided if she was going to be gay, she'd be gay all the way (4:04).

Nachdem sie und Maria intim miteinander geworden sind, scheint Samantha begriffen zu haben, was der eigentliche Sinn von Geschlechtsverkehr ist: „It's not an animal act. It's about two people making love“ (4:04). An dieser Erkenntnis und Aussage erstaunt weniger der Inhalt als die Tatsache, dass sie von Samantha geäußert wurde, die Sex bisher immer nur als Lustbefriedigung und Spaß betrachtet hat, ohne dabei eine emotionale Verbindung zum Geschlechtspartner aufzubauen. Es verblüfft sowohl ihre Freundinnen als wahrscheinlich auch den Zuschauer, der kaum damit gerechnet hätte, gerade diese Worte aus ihrem Mund zu hören. Das, was eigentlich die Regel sein sollte, nämlich ein Akt der Liebe zwischen zwei Menschen, war für Samantha bisher immer eher die Ausnahme. Deshalb wirkt ihr Geständnis, welches nicht im Einklang mit ihrem Charakter steht, unbeabsichtigt komisch, auch wenn sie es in diesem Moment durchaus so meint.

Kaum ein Mann, mit dem Samantha eine Affäre hat, ist ihr ebenbürtig oder gar überlegen. Beim Sex übernimmt sie meistens die Initiative, da sie am besten weiß, worauf es ihr ankommt und was ihr beim Geschlechtsverkehr Freude bereitet.

Samantha genießt ihr Single-Leben und ihre Unabhängigkeit in vollen Zügen, bis sie eines Tages den Hotelier Richard Wright kennenlernt. Sie bewirbt sich bei ihm um die PR-Stelle für eines seiner neuen Hotels. Doch bald stellt sich heraus, dass Wright ein Chauvinist ist, der sich zwar mit Frauen gerne privat abgibt, für die Stelle jedoch lieber einen Mann einstellen möchte, weil seiner Meinung nach die meisten seiner Geschäftspartner männlich sind. Die selbstbewusste Samantha scheint gekränkt, würde dies aber niemals offen zugeben oder frühzeitig aufgeben. Also bleibt sie hartnäckig, bis ihre Bemühungen am Ende von Erfolg gekrönt sind. Richard Wright scheint offenbar Gefallen an Sam zu finden und diese wiederum glaubt, in ihrem

Boss eine Art Seelenverwandten gefunden zu haben. Schließlich lieben beide Sex ohne Verpflichtungen und halten nichts von Monogamie.

So verbringen sie zunächst eine schöne und unkomplizierte Zeit miteinander, bis Samantha ernsthafte Gefühle für den Mann entwickelt. Doch der kann oder will seinen Lebenswandel nicht ändern und betrügt sie mit einer anderen Frau. Für Samantha wird das zunehmend zur Belastung, obwohl sie sich darüber im Klaren ist, Richard unter anderen Umständen kennengelernt zu haben. Deshalb kann sie ihm weder offen ihre Liebe gestehen, noch ihn darum bitten, von den anderen Frauen zu lassen und eine exklusive Beziehung mit ihr einzugehen. Ausgerechnet sie, die eigentlich froh darüber sein sollte, einen Mann gefunden zu haben, der es nicht nur intellektuell mit ihr aufnehmen kann, sondern ihr auch charakterlich ähnlich ist, hat sich ernsthaft verliebt und nun ein Problem mit der Polygamie ihres Liebhabers, obwohl sie es Jahre lang nicht anders gehalten hat.

Though Samantha is happy to hook up with her inferiors – including a fireman, a wrestling coach, and her office assistant – that is because they mean nothing to her. Only the hotel tycoon Richard Wright, who has a private plane and buys her expensive gifts – and who, like her, keeps his business and romantic options open – manages to touch, and to break, her silly heart¹⁶¹.

4.2.6 Sex and another City

Wie bereits erwähnt, ist die Stadt New York City so etwas wie der fünfte Hauptcharakter der Serie. Eine Stadt, die niemals schläft, in der alles möglich scheint, die einen aber auch schon einmal enttäuschen kann, wenn man nicht aufpasst. Nicht zuletzt seit Woody Allen werden New Yorker in Film und Fernsehserien oft als neurotisch dargestellt – wie hier besonders an der Figur Carrie Bradshaw deutlich wird. Bewohner Manhattans¹⁶² werden zudem als überwiegend zynisch charakterisiert. Das kommt unter anderem besonders gut in der Figur Miranda Hobbes zum Ausdruck, die sogar von sich selbst behauptet, bereits in der

¹⁶¹Hymowitz, Kay S. Scoring on Sex and the City, unter: http://www.city-journal.org/html/13_4_urbanities-scoring.html (abgerufen am 28.01.09).

¹⁶² Damit ist in diesem Fall die gebildete Upper Class gemeint, in der sich die vier Frauen in dieser Serie hauptsächlich bewegen.

High School zynisch gewesen zu sein. Auch Carrie beschreibt New York als „a city where cynicism is as prevalent as pashmina“ (3:16).

Doch ein typischer New Yorker lässt in der Regel nichts auf seine Stadt kommen; manche verlassen Manhattan sogar häufig nur im äußersten Notfall, wie Samantha ihn einer Episode. Auf die Bitte ihres Freundes Smith Jarrod, nach Brooklyn zu kommen, um ihn in seinem Theaterstück zu sehen, reagiert sie folgendermaßen: „I don't do borough“.

In den Folgen *Escape from New York* (3:13) und *Sex and Another City* (3:14) wird der Schauplatz für zwei Folgen von New York nach Los Angeles verlegt, weil Carrie dort ein Gespräch mit einer Produktionsfirma hat, die plant, aus ihrer Kolumne einen Film zu machen. Ihre Freundinnen lassen es sich nicht entgehen, sie zu begleiten und auf Kosten der Firma ein verlängertes Wochenende in der „Stadt der Engel“ zu verbringen. Besonders Carrie hat nach der Trennung von Mr. Big erstmal einen Tapetenwechsel nötig.

In diesen beiden Folgen lässt sich die Ironie in einer Art Satire auf die Stadt Los Angeles finden, die durch Überzeichnung leicht ins Lächerliche gezogen und durch das starke Körperbewusstsein und den Gesundheitskult seiner Einwohner als übertrieben oberflächlich dargestellt wird. Dies wird besonders im Kontrast zu New York beziehungsweise stellvertretend durch die vier New Yorkerinnen deutlich, die sich nicht nur rein optisch von den solariumgebräunten und platinblonden künstlichen Strandschönheiten unterscheiden.

Kurz nach der Ankunft im Hotel möchte sich Carrie eine Zigarette anzünden, wird jedoch vom Concierge darauf hingewiesen wird, dass Rauchen im Gebäude nicht gestattet sei.¹⁶³ Carrie versucht, dies mit der nötigen Portion Humor und Zynismus herunterzuspielen, doch das Personal scheint nicht auf ihre Witze zu reagieren und besteht weiterhin auf eine rauchfreie Lobby. In der Serie ist ein besonders prägnanter Unterschied zwischen New Yorkern und Bewohnern von Los Angeles in ihrem Humor auszumachen.

Auch die Entertainmentindustrie, die einen gewissen Schönheitswahn forciert, wird in den folgenden Szenen aufs Korn genommen. So hat die Produktionsfirma, die

¹⁶³An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass das Rauchen in öffentlichen Gebäuden zu diesem Zeitpunkt in New York noch nicht verboten war.

Carries Kolumne verfilmen möchte, den Filmstar Matthew McConaughey (der sich selbst spielt) im Auge für die Rolle von Mr. Big. Carrie soll sich deshalb mit ihm zusammensetzen und über den Inhalt ihrer Kolumne sprechen. McConaughey, der sie bereits gelesen hat und interessant findet, scheint nicht ganz nachvollziehen zu können, warum Carrie Big den Laufpass gegeben hat. Er hält Big für einen großartigen Mann und sieht das Problem einzig und allein in der neurotischen und hysterischen Kolumnistin.

Matthew Mc Conaughey ist bewusst für diese Gastrolle ausgewählt worden. Er verkörpert mit seinem durchtrainierten Körper und blonden Locken genau das Klischee des schönen, aber auch etwas oberflächlichen und zuweilen einfältigen Schauspielers, der hauptsächlich aufgrund seines Äußeren und nicht unbedingt seines künstlerischen Talents wegen berühmt geworden ist.

Die Künstlichkeit und Oberflächlichkeit der Stadt Los Angeles wird dadurch verstärkt, dass der Umgang mit Sexualität und Körperbewusstsein noch gesteigert und als extrem überzogen dargestellt wird. In der Serie geht es inhaltlich ja bereits um Sex(ualpraktiken) in New York und so hat man hat als Zuschauer ab und an das Gefühl, dass sie zum Teil durch überzeichnete Perversion – besonders im Hinblick auf die Männer der Oberschicht, die zunächst ganz normal wirken, später aber durch extreme Vorlieben oder grobe Makel beim Sex aus der Reihe fallen – an Glaubwürdigkeit einbüßt. Umso erstaunlicher ist es, dass das Konzept von Sex, besonders in der Öffentlichkeit, in der Folge 3:13 noch einen Schritt weitergeführt wird. Carries Voice-Over kommentiert die Eröffnung eines Sexshops mit der ironischen Bemerkung: „In New York the release of a new book is cause for celebration. Here in LA, a new line of sex toys will do the trick” (3:13). Die eigentlich toleranten Freundinnen finden die Offenheit der Einwohner von Los Angeles fast schon etwas anstößig, wenn nicht zumindest gewöhnungsbedürftig.

CARRIE: I can't believe how open and "hi, have sex" this place is. In New York, sex is so bottom shelf, paper bag.

MIRANDA: Exactly. It's all hidden. Like me.

CARRIE: What do you mean?

MIRANDA: Last night I talked to this cute guy. We were having a great time. Then a woman in a tight dress walked by with big breasts – just boom, here they are! And he totally went for it.

CARRIE: Right.

MIRANDA: I wanted to have sex too but it was hidden in my witty banter and my little looks. And she just put it right out there: Sex! And got the guy. [...] I admire women who put it right out there where you can see it ... like her.

Miranda verweist auf eine stark geschminkte Blondine in einem figurbetonten Minikleid. Sie ist sich sicher, dass so eine Frau nur auf Sex aus sein kann, da sie dies durch ihr äußeres Erscheinungsbild unterstreicht. Als die Frau merkt, dass die beiden Freundinnen gerade über sie sprechen, fragt Miranda sie, ob sie auch in der Pornobranche arbeite. Es stellt sich heraus, dass die Blondine als Anwältin für Walt Disney tätig ist. Miranda ist ebenfalls Anwältin, ihre Berufsbekleidung besteht jedoch überwiegend aus konservativen Hosenanzügen und nur wenig Make-up. Schließlich muss ein Anwalt eigentlich nicht durch sein Äußeres, sondern allein mit fachlicher Kompetenz überzeugen und ein gewisses Maß an Seriosität ausstrahlen. Doch in Los Angeles scheinen sich selbst Vertreter der Pornobranche und Juristen optisch kaum voneinander zu unterscheiden.

4.2.7 Ironie in *Sex and the City*

Bereits im Vorspann wird die Ironie, die dieser Serie zugrunde liegt, angedeutet, als Carrie in einem Ballet-Tutu die Straßen entlang geht und von einem vorbeifahrenden Bus nassgespritzt wird. Die aufwendig optische Fassade (Frisur, Make-up) wird beschädigt und so erhält die Fantasievorstellung eines märchenhaften Verlaufs der Geschichte gleich zu Beginn einen Dämpfer. Hier wird ein Instrument eingesetzt, welches nach Freud (siehe Kap. 2.8) ein wesentliches Mittel der Komik darstellt: der Zuschauer wird in skurrile Situationen hineinversetzt, welche insbesondere durch Verkleiden oder Nachahmung entstehen.

Um das Verhalten der Hauptcharaktere in *Sex and the City* zu kritisieren und als klischeehaft darzustellen, werden sie entweder überzeichnet und somit ins Lächerliche gezogen, oder es wird ihnen ein vom Verhalten und der Persönlichkeit her anderer Charakter entgegengesetzt, durch welchen Spannungen entstehen. Der große Kontrast zwischen Hauptfigur und ‚Gegenfigur‘ verdeutlicht dem Zuschauer, wie absurd die Ansichten des Hauptcharakters eigentlich sind. Dieser wirkt somit

bizzarrer, als er ohne diese indirekte Offenlegung seiner Fehler und Neurosen eigentlich wirken würde. Laut Freud (siehe Kap. 2.8.) besteht der Lustgewinn des Zuschauers darin, dem Spiel und der Tendenz zu folgen, den diese Absicht hervorbringt.

Die vier weiblichen Figuren in *Sex and the City* verkörpern alle jeweils einen unterschiedlichen Frauentyp. Carrie ist die Neurotische, Charlotte die Romantikerin, Miranda die Skeptische (oder die Zynische) und Samantha die Nymphomanin (oder die Offene). Bei diesen komplexen Charakteren, die typisch für Quality TV-Serien sind, wurden die besonderen Charaktereigenschaften in Form von Schwächen und Makeln besonders herausgearbeitet, um gleichzeitig mit ihnen zu spielen und deren Klischeehaftigkeit zu betonen. Die Figuren wurden also übertrieben dargestellt und überzeichnet, um ihr typisch weibliches Verhalten zu kritisieren und ins Lächerliche zu ziehen. Freud betont, dass gerade der Witz und die Ironie als eines seiner Elemente auch dazu dient, den eigentlichen Sachverhalt zu verbergen, indem bestimmte Dinge zwar dargestellt, jedoch nicht offen ausgesprochen werden. Insofern wird hauptsächlich Gebrauch von der ironischen Darstellungsweise gemacht, mit dem Ziel, Kritik an gesellschaftlichen Umständen oder Verhaltensformen zu üben (siehe Kap. 2.8). Anhand der Figur Miranda sticht die Ironie in Form einer zynischen Geisteshaltung besonders hervor.

Des Weiteren wird mit Geschlechterrollen gespielt, indem sie auf den Kopf gestellt werden. Das bedeutet, die Frauen adaptieren in manchen Situationen kurzzeitig männliche Verhaltensmuster und umgekehrt. Darüber hinaus werden die männlichen Charaktere als gestörte oder perverse Figuren gezeigt, um die Diskrepanz zwischen schönem Schein nach außen und der Realität zu betonen. Da entpuppt sich der edelmütige Märchenprinz schon einmal als impotenter oder psychisch labiler Mann.

Zusätzlich wurde eine Satire in die Handlung integriert. Diese übt unterschwellig eine Art Kritik an einem bestimmten Lebensstil – in diesem Fall dem Schönheitsdruck der Unterhaltungsindustrie. Es kann daher festgehalten werden, dass das Fernsehen, insbesondere Quality TV, bestimmte Aspekte seiner selbst, wie beispielsweise Oberflächlichkeit, anprangert. Diese Ironieform ist sehr subtil und setzt eine gewisse Vorbildung voraus, um überhaupt erkannt zu werden. Aus diesem Grund spricht Quality TV immer ein gewisses Publikum an, das in der Lage ist, die ironische Botschaft zwischen den Zeilen zu entdecken und umzudeuten oder auf eine andere

Ebene (Realität) zu übertragen. Freud betont, dass der Lustgewinn aus der Erzeugung von Humor durch Witz und Ironie erst dann gewährleistet werden könne, wenn der Ironiker und der Hörer/Empfänger sich auch auf der gleichen Ebene bewegten, was in Bezug auf Quality TV bedeutet, dass die Zuschauer über ein gewisses Maß an Bildung und Allgemeinwissen verfügen, um die ihnen dargebotene Inhalte als Lustgewinn begreifen zu können.

4.2.8 Arten von Ironie

4.2.8.1 Selbstironie

Einige Figuren kommentieren ihre Handlungsweisen oder die betreffenden Sachverhalte mit Selbstironie, um sich so der eigentlichen Tragik zu entziehen und besser mit den Tatsachen leben zu können.

Als Carrie nach einer gescheiterten Beziehung die Aufforderung erhält, die Wohnung entweder zurückzukaufen oder auszuziehen, und feststellen muss, dass sie über keinerlei Ersparnisse verfügt, weil sie ihr Geld lieber in teure Schuhe und einen luxuriösen Lebensstil investiert hat, kommentiert sie die Situation mit der ironischen Anmerkung: „I'll be the old lady who lived in her shoes“. Diese Bemerkung wirkt zwar komisch, jedoch verhüllt sie so lediglich die eigentlich traurige Bedeutung dahinter.

4.2.8.2 Weltironie/Schicksalsironie

Neben Charakterironie und Selbstironie spielt die Ironie des Schicksals ebenfalls eine wichtige Rolle in der Serie. Dabei resultiert die Ironie zum einen aus den schicksalhaften Wendungen, mit denen die Frauenfiguren konfrontiert werden. Beispielsweise haben sie bestimmte Prinzipien, Vorstellungen und Fantasien, doch tritt oft genug genau das Gegenteil davon ein, um etwas Unvorhergesehenes zu schaffen und Komik zu erzeugen. Zum anderen werden Figuren ihren Pendants bewusst gegenübergestellt, damit durch sie ihre obsoleten Wertvorstellungen und Normen entblößt werden können. Das geht einher mit der Konstruktion von Überraschungsmomenten, in denen ein Charakter entgegen seiner Persönlichkeit etwas völlig Unvorhersehbares tut. So kann mit der Erwartungshaltung des Zuschauers gespielt und Humor hervorgerufen werden.

Als überraschenderweise einmal eine Beziehung von Anfang an gut funktioniert, beginnt Carrie sofort damit, diese in Frage zu stellen und unterbewusst zu sabotieren, indem sie etwa Aidan fragt, warum er noch Single sei und ob er nicht irgendwelche Fehler habe. „For the first time in my life I was in a relationship where

absolutely nothing was wrong – it feels odd. I'm used to the hunt. This is ... effortless. It's freaking me out." Die Ironie, die der Serie zugrunde liegt, wird an dieser Stelle besonders deutlich, indem die Normalität, wie eine gut funktionierende Partnerschaft, ins Gegenteil verkehrt und so als Realität dargestellt wird.

Aus Carries Sicht hat eine Partnerschaft also immer kompliziert zu sein und viel Arbeit zu bedeuten. Da sie es bisher nur so kennengelernt hat, ist eine dysfunktionale Beziehung für sie nicht Ausnahme, sondern Regel, obwohl es eigentlich anders herum sein sollte.

Wie bereits erwähnt, wird in dieser Serie häufig mit Tatsachen und Klischees gespielt, indem sie entweder verzerrt, überzeichnet oder ins Gegenteil verkehrt werden. Der Zuschauer geht also von seinen eigenen Erfahrungen, Werten und Normen aus und sieht diese nun plötzlich ad absurdum geführt. Seine Erwartungshaltung wurde bewusst enttäuscht, mit dem Ziel der Erheiterung oder eines freudschen Lustgewinns. Zusätzlich ist eine Art Ironie des Schicksals zu erkennen, als Carrie auf Mr. Bigs Gegenstück Aidan trifft. Hatte Big noch Probleme damit, seine Freundin in der Öffentlichkeit als eben diese zu bezeichnen oder sie seiner Mutter offiziell vorzustellen, möchte Aidan seine Freundin bereits nach kurzer Zeit seinen Eltern vorstellen, was dieser wiederum ein wenig unangenehm zu sein scheint. Die Figur Carrie selbst deckt die dieser Tatsache zugrunde liegende Ironie auf: „The irony is Aidan's acting exactly the way I wish Big would have behaved and I'm behaving just like Big“.

Schicksalsironie ist auch in der Episode aufzufinden, in der die prüde und wenig experimentierfreudige Charlotte zunächst Selbstbefriedigung ablehnt, dann aber selber süchtig nach ihrem Sexspielzeug wird. Sie bricht ein selbst erschaffenes Tabu und überschreitet die Grenzen, die sie sich lediglich freiwillig auferlegt hat. Das Thema Selbstbefriedigung wird, wie alle weiteren mit Sexualität in Zusammenhang stehenden Themen, insbesondere Tabubereiche, ungewohnt offen, direkt und durchaus auf ironische Art und Weise dargestellt. Interessant dabei ist, dass hier gerade jene Figuren zu überraschen vermögen, die von ihrer Persönlichkeit ganz anders sind.

Die Ironie besteht somit zu einem Großteil aus überraschenden Wendungen. Zudem machen Tabubrüche und der liberale Umgang mit Sex die Serie *Sex and the City*

aus. Gesellschaftliche Tabus wurden erstmals offen im Fernsehen thematisiert. Dabei geht es auch um sprachliche Tabus, die sich in Form von Schimpfwörtern und sexuellen Ausdrücken äußern.

Dies wird ganz besonders anhand des folgenden Handlungsstrangs deutlich:

Charlotte hatte zunächst eine nach außen hin perfekte Ehe, jedoch ohne Sex, weil ihr Mann Trey mit physischen Probleme zu kämpfen hatte. Die weibliche Figur muss sich erst trennen, damit es plötzlich im Bett wieder stimmt, doch zu dem Zeitpunkt ist eigentlich von der harmonischen Ehe nicht mehr viel übrig. Im Idealfall sollte beides zusammen funktionieren. Um das Ganze noch ins Absurde zu steigern, entwickelt Trey eine Besessenheit mit seinem Penis, der zu seiner eigenen Überraschung wieder zuverlässig seine Dienste erfüllt: „Next time I’m hard, would you consider measuring my ‘John Thomas’? It’s juvenile, I now. I’ve just never seen it like this” (4:04). Carries Voice-Over weist umgehend auf die Ironie dieses Geschehnisses hin: “Charlotte was a woman who never cared much for penises. And now a penis was running her life.” Die erkennt, dass sie nun zwar Sex mit ihrem Mann haben kann, sich aber nun alles ausschließlich darum dreht. So will sie nicht dauerhaft weitermachen, da sie einen guten Liebhaber und Ehemann in einer Person möchte. Mit weniger will sie sich nicht zufriedengeben und so stellt sie klar: „Trey, I’m tired of being married to your penis. This is supposed to be a relationship and I’m done walking on eggshells. Oh, don’t talk about moving in in front of your penis because it might go soft. The penis likes this but not that and the penis wants to be measured. [...] I hope that you and your penis have a very lovely night” (4:04).

Auch an dieser Stelle handelt es sich unverkennbar um Ironie des Schicksals, weil Charlotte anfangs glaubt, in Trey den perfekten Ehemann gefunden zu haben, doch kurz nach der Hochzeit feststellen muss, dass dieser an Impotenz leidet. So stellen er und seine Frau zwar nach außen hin das perfekte Paar dar, doch im Verborgenen ist die Ehe zerrüttet. Kurz nachdem Charlotte auszieht, findet ihr Noch-Ehemann plötzlich seine Libido wieder und wird so besessen davon, dass sich von da an alles ausschließlich um den sexuellen Akt dreht und nicht mehr die Partnerschaft als solche im Vordergrund steht. Charlotte gerät somit von einem Extrem ins andere und es tritt genau das Gegenteil von dem ein, was sich vorher abgespielt hat. Treys Verhalten wird kritisiert, indem es überzogen dargestellt wird. Auf diese Weise wird die Diskrepanz zwischen der schönen Fassade nach außen (gebildet, wohlhabend,

gute gesellschaftliche Stellung) und der dysfunktionalen Ehe (Impotenz versus Besessenheit) deutlich und akzentuiert.

Oft resultiert der Humor in der Serie auch daraus, dass die Normalität ins Gegenteil verkehrt wird, weil das eigentlich Anormale als das Natürlichste überhaupt dargestellt wird. So hat es sich Samantha zur persönlichen Regel gemacht, sofort mit einem Mann zu schlafen, wenn sie ihn interessant findet. Daher wirkt es eher ungewöhnlich, wenn sie einmal zögert und lieber warten möchte. Das Konventionelle verblüfft, obwohl es eigentlich der Norm entspricht.

Von James ist Samantha so begeistert, dass sie ihm ihre Liebe gesteht, bevor sie mit ihm Sex hatte. Als sie schließlich mit dem Mann intim wird, muss sie eine für sie unschöne Entdeckung machen. Für ihr Empfinden ist sein Penis einfach zu klein, um sie zu befriedigen („his dick is like a gherkin“). Da sie James in jeder Hinsicht perfekt findet, hatte sie besonders große Erwartungen an seine sexuellen Qualitäten, doch sie wird bitter enttäuscht. Da Sam weiß, dass sie auf Dauer ein kleines Glied nicht zum Höhepunkt bringt, relativiert sie ihr Liebesgeständnis sofort. Dennoch möchte sie James noch eine Chance geben, was ein eher untypisches Verhalten für die PR-Beraterin ist. Das sieht auch Carrie so und erklärt (Voice-Over): „Amazingly Samantha was still with James, a monogamous relationship for a woman whose bedroom was usually busier than Valducci's¹⁶⁴ on a Saturday“ (2.01). Samantha kann diese Tatsache nur mit Selbstironie ertragen. Von Charlotte darauf angesprochen, dass zwischen ihr und James nach außen hin alles so gut läuft, antwortet sie: „Me, James and his tiny penis. We're one big, happy family“.

Zunächst hofft sie noch, das Problem (des zu kleinen Glieds) mit der perfekten Technik lösen zu können, und versucht ihrem Liebhaber neue Stellungen und Sexpraktiken beizubringen. Das „Training“ artet fast in sportlichen Höchstleistungen aus: „Rather than quit mid-season, Samantha decided to attack the problem like a seasoned coach training a rookie“. Doch ihre Anweisungen, die James ermutigen sollen, gleichen eher denen eines Hundetrainers, der seinen Hund abrichten möchte: „Go, go, lift that ass. Give it to me“. Dadurch, dass der sexuelle Akt in dieser Szene entfremdet wird, indem er mit einer Sportveranstaltung und Hundetraining verglichen wird, wird der Aspekt von Geschlechter- und Sexfragen gleichzeitig ad absurdum geführt, was zur Erheiterung des Zuschauers maßgeblich beiträgt. Der eigentliche

¹⁶⁴ Valducci's ist eine beliebte Pizzeria im angesagten New Yorker Stadtteil Chelsea.

Zweck – der Liebesakt zwischen Mann und Frau – tritt in den Hintergrund und wird vom Wettlauf zum Höhepunkt ersetzt, um den sich alles für Sam zu drehen scheint, denn James kommt dabei ganz offensichtlich nicht „zu kurz“. An dieser und an weiteren Stellen wird eine Grenze überschritten, was keine TV-Serie zuvor gewagt hat: ein Liebesspiel von der emotionalen auf die abstrakte Ebene zu übertragen. Daraus resultiert in diesem Fall der speziell das anspruchsvolle Quality TV-Publikum ansprechende Humor.

4.2.8.3 Ironische Darstellungstechniken, Zynismus

Laut Carrie haben sie und ihre Freundinnen jungen Mädchen ihn ihren zwanzigern etwas voraus: Zynismus! Dieser kommt oft durch Äußerungen der Charaktere zum Vorschein als auch in deren Lebenseinstellung. Das wird besonders bei Miranda Hobbs deutlich, etwa wenn sie sagt: „There are no available single men in their thirties in New York. Giuliani had them removed along with the homeless“. An diesem Satz und an vielen weiteren Aussagen wird deutlich, dass die Anwältin sehr sarkastisch ist. Es lässt sich sogar behaupten, dass ihrem gesamten Wesen und ihrer Geisteshaltung ein gewisser Zynismus zugrunde liegt.

STEVE: I like you.

MIRANDA: Translation: I think you're an easy lay and I'd like to have sex again.

STEVE: No, it's not like that. Have dinner with me.

MIRANDA: Why? ... I can't have dinner with you. I don't even know you.

STEVE: You slept with me.

MIRANDA: It's a different thing.

Mirandas zynische Seite kommt besonders dann zum Vorschein, wenn die Realität der schlechten Rendezvous und verhaltensgestörten New Yorker Single-Männer sie erneut in ihren Vorurteilen bestätigt.

4.2.8.4 Satire

In den beiden Episoden, in denen Los Angeles anstelle von New York als Schauplatz gewählt wurde, wird das Mittel der Ironie in Form einer Satire eingesetzt, um die Stadt mitsamt ihrem oberflächlichen Lebenswandel bloßzustellen und zu kritisieren. Durch die übertriebene Darstellung des extremen Körperkults und der liberalen Ansichten zum Thema Sex wird selbiges angeprangert. Gleichzeitig dient es als Kontrast zu der Stadt New York und deren Bewohnern, die zwar ab und an zynisch oder gar neurotisch sind, aber Intelligenz und Persönlichkeit immer noch mehr schätzen als ein übertriebenes Schönheitsideal. Plötzlich wirkt der Single-Markt in New York mit all seinen Freaks harmlos im Gegensatz zu dem Druck, permanent gesund und schön sein zu müssen, dem man in LA tagtäglich ausgesetzt ist.

4.3 Desperate Housewives

Während Premium-Kabelkanäle wie HBO, der mit *Sex and the City* eine neue Art von Fernsehserien hervorgebracht und sämtliche gesellschaftliche Tabus gebrochen hat, ihre Marktanteile steigern, ist gleichzeitig ein Abnehmen des Einflusses der Network-Kanäle zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu erkennen. Akass und McCabe¹⁶⁵ behaupten, dass im Jahr 2004 der Network-Sender ABC ganz am Boden war, da Network-Sender allgemein dafür bekannt seien, lieber auf Nummer sicher zu gehen, als unkalkulierbare Risiken einzugehen. Sie sind auf das Geld von Werbesponsoren angewiesen und setzen daher eher auf eine breite Massenzielgruppe als auf eine kleine spezielle Nische.¹⁶⁶ Genau zu diesem Zeitpunkt setzte ABC mit *Desperate Housewives* neue Quality-TV Maßstäbe. Von einigen als "Sex and the City in the Suburbs" gefeiert, zeichnet sich diese Show vor allem durch die Verschmelzung verschiedener Genres aus. Ähnlich wie bei *Sex and the City* und *Ally McBeal* sind Teile einer romantischen Komödie zu finden, aber ebenso machen Thriller- und

¹⁶⁵ Akass, Kim/McCabe, Janet. Introduction, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 4.

¹⁶⁶ Vgl. Akass, Kim/McCabe, Janet. Introduction, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 5.

Mystery-Elemente, gepaart mit ein bisschen Soap Opera und Familiendrama diese Serie zu einem Beispiel für Quality TV par excellence.¹⁶⁷

4.3.1 Inhaltliche Analyse

Die Serie handelt von einer Gruppe von Frauen, die sich bewusst gegen eine Karriere zugunsten eines Lebens als Hausfrau und Mutter in der Vorstadt entschieden hat. Der Autor und Produzent Bernard Weintraub erklärt dazu:

The women's movement said „Let's get the gals out working". Next the women realized you can't have it all. Most of the time you have to make a choice. What I'm doing is having women take the choice to live in the suburbs, but that things aren't going well at all.¹⁶⁸

Vertrat Ally McBeal noch feministische Ideale und die Ansicht, dass eine Frau Karriere, Familie und Kinder gleichzeitig haben könne, musste auch sie bald einsehen, dass nicht immer alles realisierbar ist. Am Ende zieht sie ihre Tochter dem Beruf vor. In *Desperate Housewives* sind die weiblichen Charaktere bereits um diese Erkenntnis reicher. Sie beschäftigen sich überwiegend mit häuslichen Aufgaben, was aber nicht bedeutet, dass sie nicht auch Ängste, Sorgen, Nöte und Träume hätten, die sie manchmal in eine Art stille Verzweiflung treiben. Unbewusst zeichnet sich ab, dass auch das überschaubare Leben in der Vorstadt seine Tücken hat und nicht immer so ist, wie es scheinen mag. Mit diesem Thema ist dem Sender eine innovative Serie gelungen, die in dieser Form noch nie da gewesen ist und sich so perfekt in das Genre Quality TV einfügt.

Die Serie spielt in den Suburbs der Westküstenstadt Fairview im fiktiven Bundesstaat Eagle State. Die Protagonisten sind allesamt Nachbarn und Bewohner der Straße Wisteria Lane. In dieser Vorstadtidylle scheint die Welt noch in Ordnung, was sich in dem „manicured, whitewashed, sun-splashed“¹⁶⁹ Set widerspiegelt. Hier scheint so gut wie immer die Sonne auf die pastellfarbenen Häuser und die akkurat gemähten

¹⁶⁷ Akass, Kim/McCabe, Janet. Introduction, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 11.

¹⁶⁸ Weintraub, Bernard. How Desperate Women Saved Desperate Writer. *New York Times*, 23.10.2004.

¹⁶⁹ Chambers, Samuel A. *Desperately Straight: The Subversive Sexual Politics of Desperate Housewives*, in: Akass, McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 61.

Rasenflächen, die von weißen Gartenzäunen eingerahmt sind. Es ist kein Zufall, dass dieser Handlungsort optisch den „Domestic Sitcoms“ der 50er und 60er Jahre ähnelt, wie etwa *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *The Donna Reed Show* oder *Bewitched*. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Serie in original 50er Jahre Kulissen gedreht wurde, die unter anderem schon für Filme mit Doris Day verwendet wurden.¹⁷⁰

Die Bewohner der Wisteria Lane stammen aus der Schicht der gehobenen Mittelklasse, sind überwiegend heterosexuell (ein schwules Pärchen stößt in Staffel 4 dazu) und kaukasischer Abstammung. Man kennt sich untereinander oder ist sogar befreundet, wie die fünf Hauptcharaktere, und ist stets bemüht, nach außen hin das Image der perfekten Vorstadtidylle aufrechtzuerhalten. Dass das aber auf Dauer nicht funktionieren kann, wird bereits an dem Namen der Straße deutlich. Wisteria heißt übersetzt Glyzinie, welche eine Kletterpflanze ist, die wunderschöne blaue Blüten trägt, aber sich auch um Häuserwände rankt und einen engen Pflanzenteppich bildet, der schnell unübersichtlich werden kann.¹⁷¹ Es fällt so allerdings nicht schwer, einige Geheimnisse vor den lieben Nachbarn zu verbergen – und darum geht es hauptsächlich in der Sendung. Nahezu jede Charakterrolle „has a little dirty laundry“. Das ist gleichzeitig auch der Slogan der Serie. Es ist von außen nur die perfekte Fassade sichtbar, nicht aber, was sich hinter verschlossenen Türen abspielt.¹⁷²

¹⁷⁰ Hornig, Frank. Damen der Vorstadt. Der Spiegel 14. 2005, S. 182.

¹⁷¹ Reissmann, Carla. Desperate Housewives, unzufrieden Hausfrauen in perfekter Vorstadt. Dpa-Basisdienst Hamburg. 7. April 2005, S. 1.

¹⁷² Vgl. Fuchs, Marion: Narrative Strategien in der TV-Serie Desperate Housewives, unter: http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_6/Marion_Fuchs.php (abgerufen am 17.05.09).



7) Wisteria Lane: der schöne Schein trägt.¹⁷³

4.3.1.1 Themen und Genres

Der Serie liegt von Anfang an eine Diskrepanz zugrunde, die eine Art Grundironie erkennen lässt. Zum einen gibt es die offensichtliche Ebene der Repräsentation in Form glücklicher Hausfrauen, zum anderen die subtilere Ebene der Realität, in der alles nicht so ist, wie es nach außen scheint. Deshalb wird auch gleich in der ersten Folge der Frage nachgegangen: „What would make an apparently happy housewife commit suicide in the middle of a sunny suburban utopia?“¹⁷⁴ Die Rede ist hier von Mary-Alice Young, die ein scheinbar glückliches Leben führte. Sie bewohnte zusammen mit ihrem Mann Paul und Sohn Zach ein schönes Reihenhause mit Garten in der Wisteria Lane. Sie war eine zufriedene (Haus-)Frau, stets freundlich und sehr beliebt. Warum würde also eine vermeintlich glückliche Frau mitten am Tag Selbstmord begehen? Dieser Frage wird im Laufe der ersten Staffel auf den Grund gegangen.

Nach ihrem Tod kehrt Mary-Alice als Voice-Over Stimme in die Serie zurück und fungiert von da an als „omniscient narrator“, ein allwissender Erzähler, der den Zuschauern Einblicke in die Handlung gewährt und zudem die Sorgen, Ängste und Nöte sowie Gefühle und Gedanken der Hauptfiguren kennt und veranschaulicht. Dies

¹⁷³ Unter: <http://www.panoramio.com/photos/6624865> (abgerufen am 13.07.09).

¹⁷⁴ Akass, Kim. Still desperate after all these years: The post-feminist mystique and maternal dilemmas, in: Akass/McCabe. Reading Desperate Housewives, 2006, S. 49.

findet seine Ausdrucksform in bissigen, oft sarkastischen Kommentaren und ironischen Anmerkungen. Damit der Zuschauer, ähnlich wie in einer Mysterie-Serie, selbst überlegen kann, was sich ereignet hat, wird die Lösung nicht immer sofort preisgegeben. Nur so kann der Spannungsbogen bis zum Höhepunkt aufgebaut und gehalten werden. Dieses Stilmittel, gepaart mit Wortwitz und Elementen aus Soap Opera und Familien-Drama, ist typisch für Quality TV-Serien.

Der Erzähler ist essentiell für die Serie, denn er verbindet, ähnlich wie Carries Voice-Over in *Sex and the City*, die einzelnen Handlungsstränge miteinander, bewertet das Verhalten der Charaktere und gibt den Blick frei über den weißen Zaun in Nachbars Garten.¹⁷⁵ Jeweils zu Beginn der einzelnen Folgen führt Mary-Alice in die Thematik ein und fasst die Geschehnisse am Ende wieder zusammen. Das Ganze wird durch die Kameraführung verdeutlicht. Jede Geschichte beginnt mit einem Zoom von oben auf die Wisteria Lane und endet mit einem Zoom weg von der Straße dem Himmel entgegen. So entsteht der Eindruck, dass hier wirklich jemand aus dem Jenseits berichtet. Als Geist ist es der Verstorbenen möglich, durch Wände und verschlossene Türen zu sehen und ihre ehemaligen Nachbarn bei ihren Taten zu beobachten.

In dieser narrativen Form gibt Mary-Alice zum einen Auskunft über das Leben in den Suburbs, welches sie im Nachhinein kritisch betrachtet, zum anderen charakterisiert sie damit auch die Figuren. Die Erzählerin bedient sich so der Mittel der Sozialkritik und Charakteranalyse. In 1:06 sagt sie beispielsweise: "Suburbia is a battle ground, an arena for all forms of domestic combat. Husbands clash with wives, parents cross swords with children. But the bloodiest battles often involve women and their mothers-in-law". Im Verlauf der Serie lassen sich viele ihrer subjektiven Äußerungen finden. Mary-Alice ist deshalb auch keinesfalls als objektiver Erzähler einzustufen. Ihre eigene Meinung ist in all ihren Ausführungen immer vorherrschend.

Folge 1.10 handelt von dem Verschwinden der wenig populären Nachbarin Martha Huber. Ein wenig später stellt sich heraus, dass sie einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist. „The next morning started with a banging. No one knew where Martha Huber was and Edie Britt was starting to worry. Edie didn't like worrying. She felt it have her wrinkles. So out of concern for her face and Mrs. Huber Edie decided to find

¹⁷⁵ Gilbert, Matthew. Voice-Over speaks to Viewers, in: Boston Globe, 11 Nov. 2004, unter: <http://desperatehousewives.ahaava.com/articles/111104.htm> (abgerufen am 23.04.2009).

out what was going on.” Edie Britt war als Einzige so etwas wie befreundet mit Mrs. Huber. Also beginnt sie nach ihr zu suchen. „Mrs. Huber was missing. The word echoed down Wisteria Lane until every last resident was aware of her disappearance” (1.11). Diese Beschreibung passt insofern, als dass Martha Huber ein ruhiges, fast schon langweiliges Leben führte, dabei aber davon träumte, einmal im Mittelpunkt zu stehen und etwas Aufregendes zu erleben. Ironischerweise ist das einzig Spannende, was ihr je widerfahren sollte, ihr eigener Tod. Denn dadurch steht sie zum ersten Mal im Zentrum der Aufmerksamkeit und wird quasi posthum berühmt. Mary Alice liefert sofort den passenden sarkastischen Kommentar dazu:

Martha Huber waited her whole life for something to happen to her, something exciting. As a child she hoped to be kidnapped by a band of pirates. As a teenager she dreamt of being discovered by a Hollywood talent scout. As a young woman she fantasized a handsome millionaire would sweep her off her feet. But the years flew by and still nothing exciting had ever happened to Martha Huber. Until the night she was murdered. In those last moments it occurred to her, in addition to being boring, life could also be very cruel. Luckily for Mrs. Huber death was far more merciful (1.12).

Der groteske und langsam verwesende Körper von Martha steht im Kontrast zu dem überzeichneten, bunten und märchenhaften Setting der Wisteria Lane mit ihren perfekten Häusern, akkuraten Rasenflächen, ewigem Sonnenschein und ihren überwiegend jungen und attraktiven Bewohnern. Gerade diese Divergenz zwischen offener visueller Ästhetik des Schönen und des Abstoßenden im Verborgenen machen die Ironie dieser Serie aus. „These narratives of containment are mitigated by the deployment of playful irony and aesthetic pleasure, the lush visuals, the clothes, the bodies – and a satisfying ironic knowingness speak to contemporary tastes.”¹⁷⁶

4.3.1.2 Charakteristik der Hauptcharaktere

Wie für Quality TV-Serien allgemein üblich, hat auch *Desperate Housewives* ein festes Ensemble an Hauptcharakteren. Dazu zählen fünf Frauen, die allesamt auch

¹⁷⁶ Wilson, Sherryl. White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The quest for romantic love, in: Akass/McCabe (Hrsg.) Reading Desperate Housewives, 2006, S. 145.

Nachbarn und mehr oder weniger miteinander befreundet sind: Susan Mayer, Lynette Scavo, Bree Van de Kamp, Gabrielle Solis und Edie Britt. Wie schon in *Sex and the City* verkörpern diese fünf Figuren jeweils einen bestimmten Frauentyp. Im Folgenden sollen deren Charaktereigenschaften näher untersucht und herausgearbeitet werden. Dabei wird sowohl auf das äußere Erscheinungsbild als auch auf die Interaktion und den Umgang mit dem anderen Geschlecht eingegangen. Anschließend soll erläutert werden, wo Ironie auszumachen ist und wie dadurch Humor erzeugt wird.

In der Pilotfolge werden die Frauen näher vorgestellt, indem sie mit jenem Gericht verglichen werden, welches sie zur Beerdigung von Mary-Alice Young mitbringen. Anhand dessen lässt sich bereits einiges über die Figuren sagen. Susan Mayer verfügt über keinerlei Kochkenntnisse und hat ein relativ einfaches Gericht wie Makkaroni mit Käse komplett zerkocht, sodass es ungenießbar ist. Sie betont innerhalb der Serie immer wieder, dass Kochen nicht zu ihren Stärken gehört und es ihr auch sonst an typischen Hausfrauen-Qualitäten mangelt.

Lynette Scavo ist Mutter von vier Kindern und geht gleichzeitig einem gut bezahlten Job in leitender Position nach. Da ist es verständlich, dass sie gar nicht erst zum Kochen gekommen ist. Aber auch sonst zeichnet sich Lynette eher durch andere Charakterzüge aus als das Führen eines perfekten Haushalts.

Das Gegenteil von Susan und Lynette ist Bree Van de Kamp. Sie hat zwar ebenfalls zwei Kinder im Teenageralter, schafft es aber, einen vorbildlichen Haushalt zu führen. Es entsteht sogar der Eindruck, dass sie vollkommen in ihrem Hausfrauendasein aufgeht und sich schon fast ausschließlich darüber definiert, wie köstlich etwa ihre hausgemachten Backwaren sind.

Gabrielle Solis ist die Einzige in der Runde, die (noch) keine Kinder hat. Sie und ihr Mann sind mexikanischer Abstammung. Dementsprechend temperamentvoll geht es in ihrer Ehe auch zu. Gabrielle hat vor ihrem Umzug nach „Suburbia“ erfolgreich als Model gearbeitet und viele Hochglanzcover von Magazinen geziert. Doch diese Zeit ist vorbei und so fehlt es ihr manchmal etwas an Abwechslung und Würze in ihrer Ehe. Daher ist das Essen, welches sie mitbringt, auch besonders scharf.

Edie Britt ist neben Susan die einzige Alleinstehende¹⁷⁷ und permanent auf der Suche nach Affären. Als selbstbewusste Single-Frau setzt sie bewusst ihren Körper ein, um zu ihrem Ziel zu gelangen. Sie erweckt den Eindruck, als wäre sie nur auf ihr Äußeres bedacht und interessiere sich lediglich für sich selbst. Dennoch scheint durch die oberflächliche Fassade ab und zu eine ernste und lebenswerte Seite von ihr durch.

4.3.1.3 Susanne Mayer – der Tollpatsch

Susan „deserted by one man is engaged in a desperate search for another“¹⁷⁸. Sie wurde von ihrem Ex-Mann Karl – dem gängigen Klischee entsprechend – mit dessen Sekretärin betrogen. So ließ sie sich scheiden und bekam das Sorgerecht für ihre Teenager-Tochter Julie. Seitdem ist sie krampfhaft auf der Suche nach einer neuen Liebe und gerät dabei nicht selten von einer Katastrophe in die nächste. Durch ihre impulsive Art und die Tatsache, dass sie immer erst agiert bevor sie nachdenkt, bringt sie sich (und manchmal auch andere) in die unangenehmsten und unmöglichsten Situationen. Diese enorme Anhäufung von Peinlichkeiten nimmt ein Ausmaß an, bei dem sich der Zuschauer zwangsläufig fragen muss, ob jemand tatsächlich so viel Pech haben kann.

Doch es geht in der Serie nicht um die besonders realistische Darstellung von Charakteren. Ihre Schwächen sind oftmals so überzogen dargestellt, dass sie auf der einen Seite komisch wirken, auf der anderen Seite kritisch betrachtet werden müssen. Aus diesem Grund befindet sich Susan oftmals in einer „no win situation“ und muss schauen, wie sie mit dem geringstmöglichen Schaden aus dieser wieder herauskommt. Nicht selten wird sie dabei zu einem „walking test case für Murphy’s law“¹⁷⁹, weil sich von vornherein abzeichnet, dass ihre Vorhaben zum Scheitern verurteilt sind. Obwohl sie die Dinge nicht immer durchdenkt und so Probleme vorprogrammiert sind, ist sie doch stets authentisch und lebenswert. Darüber hinaus zeichnet sie sich durch Harmoniebedürftigkeit aus, was in der vierten Staffel

¹⁷⁷ Im Verlauf der Serie lernt der Zuschauer jedoch, dass sie geschieden ist und einen Sohn hat, der bei ihrem Ex-Mann lebt.

¹⁷⁸ Lancioni., Judith. Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A study of genre and cultural context in Desperate Housewives, in: Akass/McCabe (Hrsg.). Reading Desperate Housewives, 2006, S. 136 f.

¹⁷⁹ Swendson, Shanna, A Morality Play for the Twenty-First-Century, in Wilson, Leah (Hrsg.). Welcome to Wisteria Lane, 2006, S. 107.

besonders deutlich wird, als sie alles tut, um ihren neuen schwulen Nachbarn zu gefallen. Sie kann es schlichtweg nicht ertragen, wenn jemand sie nicht mag. Genau aus dem Grund ist sie sich auch ihrer Verantwortung als gute Freundin bewusst und immer da, wenn jemand sie braucht oder um einen Gefallen bittet. "Susan is sometimes ditzy, often attracts drama and doesn't always think things through before she leaps into a situation, but she is always true and loyal, and always just there for her friends, even if they are dead [Mary Alice Young]"¹⁸⁰.

Mary-Alice Youngs Voice-Over kommentiert in der Folge „Come in, Stranger“ Susans schlechtes Karma mit Wortironie: It was common knowledge on Wisteria Lane, where Susan Mayer went bad luck was sure to follow. Her misfortunes ranged from the common place to the unusual to the truly bizarre (1:05).

„Here is a woman who accidentally burned down her neighbor's house, got herself locked out of her house naked, put dog food on her face to make a dog like her, then nearly killed the mutt when he swallowed her big floppy earring.“¹⁸¹.

¹⁸⁰ Cunnah, Michelle. Desperately Seeking Susan, in: Wilson, Leah (Hrsg.). Welcome to Wisteria Lane, 2006, S. 92.

¹⁸¹ Rich, Lani Diane. Why the Best Nighttime Soap Ever is Not a Nighttime Soap. Damn it, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane, S. 2006, S. 61.



8) Unfreiwillig komisch: Susan hat sich nackt ausgeschlossen und versteckt sich hinter einem Strauch¹⁸²

Ein Aspekt, der ebenfalls für Komik sorgt, ist die Tatsache, dass die Rollenverteilung zwischen der Mutter Susan und der Tochter Julie ins Gegenteil verkehrt ist. Je kindischer und unvernünftiger Susan sich benimmt, desto überlegter und rationaler handelt ihre Tochter. Es scheint manchmal fast so, als müsse Julie Susan Beziehungsratschläge geben. Bevor das Rendezvous mit Mike Delfino stattfindet, muss Julie ihrer Mutter erst ins Gewissen reden (1:07).

JULIE: Mom, you're getting too dressed up.

SUSAN: I know, but I wanna look really sexy.

JULIE: I told Mike that I expect him to have you home by 11:00 pm.

SUSAN. How about midnight?

JULIE: All right but no later. You know how I worry. So, you got protection?

SUSAN: OMG! We are so not having this conversation.

JULIE: We are because I enjoy being an only child.

SUSAN: Are you finished?

¹⁸² Unter: <http://www.wisteria-lane.com/PLP/PrettyLittlePicture547.jpg> (abgerufen am 14.07.09).

JULIE: Almost. You know, I always assumed I'd have sex for the first time before you had it again.

Durch die Wortironie des letzten Satzes wirkt die gesamte Konversation noch abstruser. Im Normalfall sollte sich diese Szene zwischen Mutter und Tochter genau anders herum abspielen. Das Gewohnte wird also auch hier ins Gegenteil verzerrt und wirkt dadurch komisch.

Susans Leben wird auch maßgeblich geprägt von schicksalsironischen Situationen. Einmal versucht Edie ihr einzureden, dass sie keine Chance bei ihrem Schwarm Mike hat und sich nicht weiter um ihn bemühen sollte („FYI, we kissed“). Genau in diesem Moment muss Mike ein weiteres Treffen mit ihr absagen, weil seine Ex-Freundin plötzlich unangemeldet aufgetaucht ist. Edies Schadenfreude darüber ist unverkennbar, denn sie wollte Susan eins auswischen. Am Ende muss diese sich wiederum selbst über die Ironie des Schicksals wundern.

Susans Leben läuft nur selten unkompliziert ab. Daher wäre es auch verwunderlich, wenn die Beziehung zu Mike unkompliziert und problemlos verlaufen würde. Julie muss des Öfteren eingreifen, um ihre Mutter auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen (1:08).

JULIE: No more freaking out [...]

SUSAN: Why do you care so much?

JULIE: Because I'm gonna have a husband of my own some day and I really don't want you living with us.

Susan fordert das Schicksal wieder einmal heraus, indem sie in Mikes Haus herumschnüffelt, obwohl davon auszugehen ist, dass sie sich dadurch wieder in eine kompromittierende Situation bringen könnte. Und so kommt es schließlich auch. Zunächst findet sie einen Revolver und eine beträchtliche Summe Geld. Tollpatschig, wie sie nun einmal ist, endet ihr Versuch sich zu verstecken darin, dass sie durch den Holzboden bricht und steckenbleibt. Als ihre Versuche, sich zu befreien, fehlschlagen, versucht sie den Schäferhund Bongo dazu zu bringen, ihr zu helfen. Doch der fasst das als Aufforderung zum Spielen auf und lässt den Kadaver eines toten Vogels vor Susan auf den Boden fallen. Von ihm kann sie also keine Hilfe erwarten. Sie muss gezwungenermaßen warten, bis Mike nach Hause kommt und sie findet. Dadurch gerät sie jedoch wieder einmal in Erklärungsnot; schließlich hat

sie sich widerrechtlich Zutritt zu Mikes Haus verschafft und in seinen Sachen herumgewühlt.

Susan erweckt oftmals den Eindruck einer hilflosen Frau, die ohne Mann nicht zurechtkommt und immer auf männliche Unterstützung angewiesen ist. Tatsächlich gibt sie selbst zu, nicht gerne Single zu sein, und stürzt sich Hals über Kopf von einer Beziehung in die nächste. Auf Nachbarin Edie Britt ist Susan nicht gut zu sprechen, da sie in ihr eine Rivalin sieht und Angst hat, sie könne ihr den Freund ausspannen. Die wiederum hat keine Skrupel, mit Susans Ex-Mann Karl eine Affäre einzugehen. Die beiden Frauen könnten also unterschiedlicher nicht sein. Edie ist offen für sexuelle Abenteuer, selbstbewusst und setzt gezielt die Waffen der Frauen ein. Susan dagegen ist eher unsicher, tollpatschig und lehnt Affären ab. Auch optisch könnten sie sich nicht deutlicher voneinander unterscheiden. Edie verkörpert den Typ der blonden Sexbombe, während Susan brünett ist und eher androgyn wirkt.

Tochter Julie hat bis zur dritten Staffel keinerlei Interesse an Jungen in ihrem Alter, bis Edies attraktiver Neffe Austin auftaucht und ihr den Kopf verdreht. Susan befürchtet, Austin könne einen schlechten Einfluss auf die gut erzogene Schülerin haben und verbietet ihr den Umgang mit ihm. Als Julie sich nicht daran halten will, schaltet Susan deren Vater Karl ein, der ein Gespräch von Mann zu Mann mit Austin führen soll (Susan: „I outsmarted you“). Als Karl jedoch herausfindet, dass Susan sich anstelle von Mike mit einem anderen Mann trifft, der mit einer Komapatientin verheiratet ist, macht er ihr eine Szene und verbietet ihr, sich erneut mit dem Mann zu treffen. Karl behandelt hier seine Ex-Frau wie ein Kind und spricht ihr jegliche Entscheidungsfähigkeit und Urteilsvermögen ab. Er traut ihr nicht zu, eigenständig erkennen zu können, was gut für sie ist und was nicht. Diese Szene wirkt insofern komisch, als dass Susan zuvor geglaubt hat, ihrer Tochter überlegen zu sein, indem sie deren Vater als Unterstützung ruft. Am Ende tritt jedoch das Gegenteil des gewünschten Effekts ein und Susan selbst wird wie ein Teenager gemäßregelt, womit sie nicht gerechnet hat.

Die Figur zieht unbewusst Dramen an und gerät dadurch immer in die unmöglichsten, fast schon bizarren Situationen. Als sie von einem Bauunternehmer zum Essen eingeladen wird, nimmt Susan die Einladung zunächst nicht an, weil sie kein ernsthaftes Interesse an dem Mann hat. Erst als sie herausfindet, dass Edie bereits mit ihm ausgegangen ist und verhindern möchte, dass er und Susan sich

treffen, willigt sie in die Verabredung ein – allerdings nur, um Edie ihre Überlegenheit zu demonstrieren. Allerdings verläuft das Rendezvous katastrophal (1:17).

SUSAN: I just got sucked into the drama.

UNTERNEHMER: You didn't get sucked into the drama you invited it in.

SUSAN: That's not true.

UNTERNEHMER: You saw the potential of disaster and you couldn't resist getting in there.

SUSAN: Ok, Mr-let's-just-have-fun-because-I'm-the-casual-contractor-man, you chased me so you own it, my friend [ausgerechnet in diesem Moment baut Susan einen Unfall].

UNTERNEHMER You didn't get that tire fixed, did you?

SUSAN: I was meaning to. I guess I do invite the drama in. Just a little.

Es gibt in der Serie viele Beispiele für Situationen, in denen deutlich wird, dass Susan unbewusst das Unglück heraufbeschwört. Das liegt zum einen an ihrer Tollpatschigkeit, zum anderen an ihrer kindlichen Naivität und mangelnder Rationalität, mit der sie an die Dinge herangeht.

Die Figur vertraut nur ihrem Bauchgefühl und ihrer weiblichen Intuition anstelle von Fakten, wodurch sie besonders häufig in die Zwickmühle gerät. In 2.21 hat Susan eine kurze Affäre mit ihrem Ex-Mann Karl, obwohl dieser sich eigentlich in einer Beziehung mit Edie befindet. Da Edie bereits spürt, dass ihr Freund sie mit einer anderen Frau betrügt, aber nicht weiß, um wen es sich dabei handelt, engagiert sie einen Privatdetektiv. Der macht Fotos von Susan in einer verfänglichen Lage und lässt sich nur durch eine hohe Geldsumme davon abbringen, Edie die Beweisbilder zukommen zu lassen. Doch Susan kann das Geld nicht rechtzeitig aufbringen und beschließt, Edie die Wahrheit persönlich in einem Brief mitzuteilen. Die Ironie an diese Stelle besteht darin, dass kurz nachdem der Brief abgeschickt wurde, Mike Susan erzählt, dass er den Detektiv bezahlt habe und sie sich keine Sorgen zu machen brauche. Anstatt über das Geld muss sie sich nun über den Brief Gedanken machen und wie sie ihn wiederbekommt, bevor er in Edies Hände gerät. Also lauert Susan dem Briefträger auf und lädt ihn auf ein Getränk in ihr Haus ein. Sie macht ihm Avancen, die der Mann als sexuelles Interesse interpretiert. Dies ist ein weiteres Beispiel für eine verfängliche Situation, in die Susan sich hineinmanövriert. Es kommt am Ende immer alles anders, als sie ursprünglich beabsichtigt hat. Meistens trifft das

genaue Gegenteil ihrer Intentionen ein, woraus die Schicksalsironie resultiert. In diesem Fall hätte sie dem Briefträger ihre Situation erklären und fragen können, ob sie den Brief zurückhaben könne. Aber sie wählt stattdessen einen wesentlich komplizierteren Weg, der von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

Die Figur Susan Mayer wird oft klischeehaft als naive, hilflose Frau dargestellt, die ohne Mann nicht überleben kann. Ihre impulsive Art und ihre Unbeholfenheit unterstreichen dieses überzeichnete Frauenbild zusätzlich. Optisch ist sie eher androgyn als feminin und wirkt schlaksig. Bewusst wird daher dem Charakter Susan das Gegenteil in Form von Edie Britt gegenübergestellt – dem Inbegriff von Weiblichkeit (vollbusig, kurvig, blond). Beide Frauen suchen die Nähe und Aufmerksamkeit des männlichen Geschlechts. Doch während Edie dies aus Spaß an der Eroberung und Lust an Affären tut, wirft Susan sich verzweifelt Männern an den Hals aus Angst alleine zu sein. In der fünften Staffel sieht Susan Mayer dies nach zwei geschiedenen Ehen und einigen gescheiterten Beziehungen selbst ein, und sie versucht zum ersten Mal, bewusst ein Single-Leben zu führen.

Wie bei Quality TV-Serien häufig üblich, zeichnet sich auch *Desperate Housewives* durch mehrdimensionale Charaktere aus. Deshalb ist im Laufe der Handlung auch bei Susan eine Weiterentwicklung erkennbar. Am Ende reflektiert sie ihr Leben und scheint gereift beziehungsweise vernünftiger geworden zu sein.

4.3.1.4 Lynette Scavo – die Starke

“Lynette is the stereotypical frazzled mother overwhelmed by her domestic duties”¹⁸³, mit anderen Worten, Lynette ist hin und hergerissen zwischen ihrer beruflichen Karriere und ihren vier Kindern. Vor ihrem Leben als Hausfrau und Mutter bekleidete sie eine führende Position in einer Werbeagentur, welche sie dann zugunsten ihrer Kinder aufgegeben hat. Im Verlauf der Serie merkt der Zuschauer, dass Lynette nicht immer ganz hinter ihrer Entscheidung steht und sich nach ihrem Leben als Berufstätige zurücksehnt. Doch als sie sich wieder dazu entschließt, eine Vollzeit-Stelle anzunehmen, plagt sie von da an permanent das schlechte Gewissen, weil sie dadurch mehr Zeit am Arbeitsplatz und weniger Zeit mit ihren Kindern verbringt.

¹⁸³ Lancioni, Judith. *Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A study of genre and cultural context in Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe. *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 136.

Zu Beginn der ersten Staffel lernt der Zuschauer Lynettes Söhne Parker, Preston und Porter kennen, die ungezogene Raufbolde und noch dazu extrem anstrengend sind. Das Baby Penny spielt dagegen kaum eine Rolle. Lynettes Söhne „are very close to caricatures, the common uncontrollable brats that exist solely for the comedy value and then disappear when the writers want to make room for the adult storylines“¹⁸⁴. Die drei Jungen sind tatsächlich überzeichnete Figuren, da sie niemals zur Ruhe zu kommen scheinen und schnell außer Kontrolle geraten. Sie stellen jeden erdenklichen Unsinn an und ihre Mutter hat dementsprechend Probleme, sie im Zaum zu halten. Aus diesem Grund sucht sie auch des Öfteren einen Psychologen auf. In Folge 1.08 erfährt Lynette, dass ihre Kinder an dem Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom ADHS leiden und deshalb meistens unter Strom stehen. Der Arzt verschreibt ihr Tabletten, die die Symptome lindern sollen. Doch als besorgte Mutter kann sie sich nicht dazu durchringen, sie ihren Kindern zu verabreichen. Sie findet schließlich heraus, dass sie selbst nach Einnahme der Pillen mehr Energie hat als zuvor, allerdings anschließend mit den Folgen eines Katers zu kämpfen hat. Lynette kann dann nachts nicht richtig schlafen und ist tagsüber zu müde, um auf ihre Kinder zu achten. Der Effekt hat sich ins Gegenteil verkehrt. Die Kinder sind weiterhin aktiv, doch ihre Mutter hat nicht mehr genug Kraft für ihre Erziehung.

Als willensstarke Frau mit Durchsetzungsvermögen bekommt Lynette in der Regel immer was sie will. Dies trifft auch zu, als sie auf dem Spielplatz ein liebenswertes und engagiertes Kindermädchen entdeckt. „From the moment she saw her, Lynette knew she had to have her“. Sie würde Claire am liebsten sofort einstellen, doch die befindet sich noch in einem anderen Arbeitsverhältnis. Lynette schildert ihr den Job bei ihrer Familie als so attraktiv, dass die Kinderfrau schließlich in einen Wechsel einwilligt. Lynette merkt schnell, dass sie tatsächlich eine Art „Super-Nanny“ eingestellt hat, die wunderbar mit ihren Kindern zurechtkommt und zudem ihrem Mann gefällt. Genau das hatte Lynette nicht erwartet und fühlt sich fast schon ein bisschen überflüssig. Als sie merkt, dass ihr Mann Tom die junge Frau auch noch attraktiv findet, sucht sie nach einem Weg, sie schnellstmöglich wieder loszuwerden. An dieser Stelle ist eine ironische Schicksalswendung zu erkennen, da das Gute sich

¹⁸⁴ Rich, Lani Diane. Why the Best Nighttime Soap Ever is Not a Nighttime Soap. Damnit, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane, S. 2006, S. 63.

ins Negative verkehrt und das Gegenteil von dem, was ursprünglich beabsichtigt war, eintritt.

Lynette ist nicht die typische Hausfrau und Mutter. Sie geht in ihrem Beruf auf, nicht aber in häuslichen Tätigkeiten. Ihre Erziehungsmethoden sind ebenfalls besonders kreativ, was bei ihren Kindern auch nötig ist, um sie in den Griff zu bekommen. Die Anwendung von Psychologie spielt dabei eine zentrale Rolle. Nach einem Vorfall mit Bree, über den sie sich fürchterlich aufgeregt hat, droht Lynette ihrem Sohn Preston indirekt damit, ihn wieder zu ihr zu schicken, wenn er sich nicht benimmt. „I'll walk you home to Mrs. Van de Kamp's and we all know what happens when she gets mad“ (1:18). Alleine die Vorstellung, erneut geschlagen werden zu können, veranlasst den Jungen dazu, über seinen Schabernack nachzudenken und die Zahnbürste doch lieber zum Putzen der Zähne zu verwenden, als sie in die Toilette zu werfen. Die Ironie besteht hier darin, dass Lynette zunächst mit den Erziehungsmethoden ihrer Freundin nicht einverstanden war, später aber einsehen muss, dass ihre Kinder zum Teil nicht anders zu bändigen sind. Außerdem hat Lynette Brees Klapse als psychologisches Druckmittel benutzt.

In a way, Lynette is the most rebellious of the Wisteria Lane moms: She doesn't do Pottery Barn parenting. No trendy child-rearing books in her house. The woman doesn't have time to obsess about co-sleeping or organic baby food or psychologist-approved high-contrast mobiles.¹⁸⁵

Lynette strahlt eine Art männliche Energie aus. Sie ist eher der burschikose Typ und trägt selten Kleider, sondern eher Hosen oder Hosenanzüge im Büro. Sie verfügt über beachtliche körperliche Kräfte, was nicht zuletzt an ihren muskulösen Oberarmen gut zu erkennen ist. In vielen Fällen übernimmt Lynette die Rolle des Mannes im Haus oder des Ernährers der Familie, besonders als sie in ihren Job zurückkehrt und ihr Ehemann Tom sich dafür um den Haushalt kümmern und elterliche Pflichten wahrnehmen soll. Die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau wird hier ins Gegenteil verkehrt. Besonders deutlich wird dies, als Lynette eines Abends von der Arbeit nach Hause kommt und „Honey, I'm home“ ruft (2:02). Tom begrüßt sie mit gelben Gummihandschuhen und einem Eimer in der

¹⁸⁵ Kendrick, Beth. Growing up Wisteria, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane, S. 2006, S. 34.

Hand. Auf diese Weise wird das männliche Rollenbild karikiert. Normalerweise waren es die Männer in den US-Sitcoms der 50er Jahre, die vom langen Arbeitstag nach „Suburbia“ zurückkehrten, von ihren Frauen mit dem Essen freudig erwartet wurden und genau diesen Satz, „Honey, I’m home“, zur Begrüßung sagten (mit der unterschwellig Botschaft, ich bin wieder da, jetzt lass mir deine ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen und belohne mich dafür, dass ich das Geld verdiene und die Familie ernähre). Es tritt also an dieser Stelle eine Art Entmaskulinisierung ein, wodurch die Frau an Dominanz gewinnt und ihr Mann verliert.

Lynette ist zweifelsohne die Stärkste der Housewives. Das wird auch deutlich, als sie an Krebs erkrankt und den Kampf bis zu ihrer Genesung ausficht, ohne zu resignieren. Ihr einziger Schwachpunkt liegt in der Kindererziehung.

Von allen Charakteren ist Lynette auch diejenige, die den größten Humor hat und sich selbst nicht allzu ernst nimmt. Das zeigt sich unter anderem daran, wie sie mit bestimmten Situationen umgeht sowie dem realistischen Bild, das sie von sich selbst hat. Als Tom einmal nicht mit ihr schlafen möchte, weil sie sich in seinen Augen äußerlich hat gehen lassen und nach dem Baby riecht, reagiert sie folgendermaßen (1:21):

TOM: I just like it when you’re all clean in your sexy clothes.

LYNETTE: I don’t own anything clean and sexy. Everything is either covered in baby spit or chunks of melted crayon.

TOM: It’s just that guys sometimes like it when women, you know, put a little effort into things.

Um ihrem Mann zu beweisen, dass sie sehr wohl Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt, empfängt sie ihn am nächsten Tag in dem knappen Outfit eines französischen Zimmermädchens, welches sie zuvor in einer Lingerie-Boutique erworben hat. Allerdings gleicht Lynette in diesem Aufzug eher einer Karikatur, denn es passt nicht zu ihr, die sich sonst eher sportlich-leger kleidet und kaum Make-up trägt. Sie ist mehr der natürliche Typ. In dieser besonders aufreizenden Aufmachung wartet Lynette den ganzen Abend lang auf ihren Mann. Doch da er sich verspätet, schläft sie in der Zwischenzeit auf dem Sofa ein. Die verführerische Bekleidung kommt also nicht zum Einsatz und kann so nicht auf ihre Wirkung hin überprüft werden.



9) Lynette wirkt in dem knappen Kostüm einer französischen Haushälterin (engl. „French Maid“) überzeichnet und lächerlich¹⁸⁶

An Lynettes Arbeitsplatz führen die männlichen Kollegen einmal eine Debatte über eine weibliche Mitarbeiterin, die im Büro ihr fünfjähriges Kind stillt (2:17). Sie fühlen sich dadurch gestört und bitten Lynette, mit der Kollegin zu sprechen, da sie selbst eine Frau und Mutter ist und ihr das somit leichter fallen sollte. Doch die Angestellte ist nicht besonders einsichtig und glaubt, dass es besser für das Kind sei, solange wie möglich Muttermilch zu bekommen. In einer Pause lässt Lynette den kleinen Jungen Schokoladenmilch probieren. Einmal auf den Geschmack gekommen, lehnt er von da an die Milch seiner Mutter ab. Lynette ist hier mit Geschick und Tücke ans Ziel gekommen. Es folgt ein Kameraschnitt und kurz darauf wird von dieser Szene im Büro zu einer Szene bei Gabrielle Solis übergeleitet, in der man sie in der Küche stehen und sich ein Glas Milch eingießen sieht. Das ist eine ironische Anspielung auf die vorherige Szene mit Lynette und ihrer Arbeitskollegin. Diese kleinen, aber gut durchdachten ironischen Seitenhiebe machen unter anderem Quality TV-Serien aus. In Soap Operas oder Sitcoms wurde auf solche ausgeklügelten Details weitaus weniger Wert gelegt.

Die Mutterfiguren, die das Fernsehen bisher hervorbrachte, gehörten immer einer der beiden Sorten an: entweder der „happy, cake-baking, diorama-building Donna Reedy

¹⁸⁶ Unter: <http://www.wisteria-lane.com/SundayInThePark/SundayInTheParkWithGeorge1002.jpg> (abgerufen am 27.07.09).

type“ oder „the professional woman who still manages to get in some super quality time with her precocious tots“¹⁸⁷.

Lynette mag zwar eine Karrierefrau sein, doch sie ist alles andere als perfekt. Um diese Makellosigkeit zu durchbrechen, haben die Autoren des Skripts ihr drei schwer erziehbare Jungen an die Seite gestellt, mit denen sie teilweise überfordert ist. Hier stößt sie an ihre Grenzen und versagt meistens in Erziehungsfragen. Es wird bewusst mit dem Stereotyp der „Power-Frau“, die Beruf und Karriere spielend unter einen Hut bringt, gespielt. Dieser Stereotyp wird durch eine Figur ersetzt, die eben nicht immer alles unter Kontrolle und ihre Schwächen hat. Dies macht unter anderem die stille Verzweiflung der Frauen aus der Wisteria Lane aus.

Als Familie Scavo erfährt, dass Tom eine 12-jährige Tochter von einem One-Night-Stand hat, reagieren die Mitglieder zunächst nicht begeistert. Tom möchte ein verantwortungsbewusster Vater sein und seine Tochter Kala kennenlernen. Leider ist ihre Mutter eine Chaotin und bekommt ihr Leben nicht in den Griff. Sie zieht mit ihrer Tochter in die Wisteria Lane, damit diese ihrem Vater näher ist – sehr zum Unmut von Lynette, die mit Kalas Mutter Nora so ihre Probleme hat. Um Tom zu unterstützen, schlägt sie vor, das alleinige Sorgerecht zu beantragen.

TOM: I think you didn't want a fifth kid.

LYNETTE: I don't. I didn't want the first four and they are somehow growing on me.

An dieser Stelle zeigt sich Lynettes Selbstironie. Durch die Anwendung von Humor, obwohl ihr gar nicht zum Lachen zumute ist, bewahrt sie auch in den kompliziertesten Situationen einen klaren Verstand und schützt sich davor, einen Nervenzusammenbruch zu erleiden.

Als in Episode 3:06 Carolyn Bigsby im Supermarkt Amok läuft und Geiseln nimmt, nachdem sie von der Affäre ihres Mannes erfahren hat, befinden sich auch Nora und Lynette unter den Geiseln. Die aufgebrachte Carolyn erschießt Nora, weil Lynette beiläufig erwähnt, dass sie versucht habe, ihren Mann zu verführen. Am Ende überlebt Lynette das Drama leicht verletzt. Die Ironie des Schicksals besteht darin, dass Lynette alles dafür gegeben hätte, Nora loszuwerden und deren Tochter bei sich aufzunehmen. Sie wollte zwar das alleinige Sorgerecht für Kala, das jedoch

¹⁸⁷ Rich, Lani Diane. Why the Best Nighttime Soap Ever is Not a Nighttime Soap. Damn it, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane, S. 2006, S. 63.

nicht unbedingt durch den Tod der Mutter erreichen. An dieser Stelle kommt einmal mehr die Ironie des Schicksals zum Ausdruck.

4.3.1.5 Gabrielle Solis – die Anspruchsvolle

Gabrielle ist wie ihr Mann Carlos mexikanischer Abstammung. Anhand ihrer Speise, welche sie in der ersten Folge zur Beerdigung von Mary-Alice mitbringt, wird sie als scharf und heiß charakterisiert. Sie ist von Natur aus der temperamentvolle Typ. Im Gegensatz zu den sonst im Fernsehen meist aus der Unterschicht stammenden Mexikanern verfügt sie über einen höheren sozialen Status und lebt ein luxuriöses Leben in der Wisteria Lane. Um Geld muss sie sich anfangs zumindest keine Gedanken machen. Als ehemaliges Model umgibt sich Gabrielle, die von ihren Freunden liebevoll Gaby genannt wird, gerne mit schönen und ästhetischen Dingen. Dazu gehört zweifelsohne auch ihr junger Gärtner John, der beim Rasenmähen stets seinen gut gebauten Körper entblößt und mit dem Gaby zu Beginn der Serie eine Affäre beginnt. Das liegt vor allem daran, dass sie sich in ihrer Ehe und ihrem Leben langweilt. Ihr Mann ist beruflich sehr engagiert und verbringt daher nur wenig Zeit zu Hause. Aufgrund seines schlechten Gewissens überhäuft Carlos seine Frau mit teuren Geschenken, doch ihre Begeisterung darüber hält meistens nicht lange an.

Auf den ersten Blick wirkt Gaby materialistisch und oberflächlich, doch sie hat auch eine andere, tiefgründige Seite: „her understanding of her own shallowness gives her depth.“¹⁸⁸ Sie ist sich ihrer eigenen Oberflächlichkeit durchaus bewusst, spielt damit und setzt sie gezielt zu ihrem Vorteil ein. Um das zu bekommen, was sie will, hat sie auch keine Hemmungen, ihren Körper zur Schau zu stellen. Schließlich tritt dadurch immer der gewünschte Effekt ein.

In gewisser Hinsicht ist Gaby eine Exhibitionistin – eine Frau, die ihren Körper gerne öffentlich zeigt. Genau das macht sie unter anderem aber auch zu einer Art „trophy wife“¹⁸⁹. Ihr Mann schmückt sich gerne mit ihr, besonders um bei seinen Geschäftspartnern Eindruck zu schinden. Dadurch entsteht ein Zwiespalt: der

¹⁸⁸ Rich, Lani Diane. Why the Best Nighttime Soap Ever is Not a Nighttime Soap. Damnit, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane, S. 2006, S. 61.

¹⁸⁹ Wilson, Sherry. White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The quest for romantic love, in: Akass/McCabe (Hrsg.). Reading Desperate Housewives, 2006, S. 144.

Wunsch Gabys nach romantischer und erfüllter Liebe auf der einen und der nach materieller Absicherung auf der anderen Seite. In den ersten Staffeln der Serie kristallisiert sich bereits heraus, dass Gaby finanzielle Sicherheit wichtiger ist als Gefühle. Aus diesem Grund verlässt sie ihren wohlhabenden Mann auch nicht für den minderjährigen Gärtner John, der ihr außer Liebe nichts zu bieten hat. In Folge 1.13 erfährt Gaby, dass John sein College-Stipendium ausschlagen will zugunsten einer eigenen Gärtnerei. Er möchte allerdings nur selbständiger Unternehmer werden, um die Frau, die er liebt, zu beeindrucken. Kurz darauf macht er ihr sogar einen Heiratsantrag, doch ihre Reaktion fällt nicht gerade positiv aus: "I've tried poor and happy. Guess what? Wasn't so happy". Der Zuschauer erfährt an dieser Stelle, dass Gaby aus ärmeren Verhältnissen kommt und niemals wieder in diese Lage geraten möchte. Im weiteren Verlauf der Sendung zeigt sich dann, dass es ihr aber auch nicht nur aufs Geld ankommt.

Gabys Mann wird bei seiner Arbeit in krumme Geschäfte verwickelt, und als die Polizei ihm auf die Spur kommt, friert diese seine Konten ein und nimmt Carlos fest. Er kommt gegen Kautionszahlung wieder frei, allerdings unter der Auflage, das Haus nicht zu verlassen. Gaby befürchtet, ihr ganzes Geld verloren zu haben und wieder arbeiten gehen zu müssen.

Carlos möchte auch weiterhin klarmachen, dass er das Familienoberhaupt ist: „I'm still the man of this house“. Gaby macht sich über die Aussage lustig und nimmt die frittierten Hähnchenschenkel bewusst mit nach draußen, da sie weiß, dass ihr Mann sich nur innerhalb des Gebäudes aufhalten darf. Spöttisch merkt sie an: "You're the man of the house? You can't even leave it." Diese Szene unterstreicht, dass Carlos zwar nach außen hin den Ernährer und Macho mimt, Gaby sich aber in Wirklichkeit um seine Geschäfte kümmert und der dominante Part in der Beziehung ist. Sie ist es gewohnt, alles zu bekommen, was sie möchte und ihren Willen durchzusetzen („I want what I want when I want it“ (2:04)). Im Prinzip ist sie eine Prinzessin oder Diva, die sich ihrer Aufgaben als Frau an der Seite ihres finanzstarken Mannes durchaus bewusst ist: ein makellostes Äußeres zu haben und nach außen hin stets eine perfekte Fassade zu wahren. Dafür verlangt sie aber auch, dass der Mann seiner Rolle als Ernährer gerecht wird und ihr alle materiellen Wünsche erfüllt. Gaby findet Zufriedenheit nicht in häuslichen Dingen, sondern steckt sämtliche Energie in ihr

Aussehen. Sie absolviert täglich ein Programm aus Yoga, Maniküre und Shopping. Für das Kochen und Putzen sorgt dafür eine chinesische Haushälterin.

Gaby kann sich weder mit der Hausfrauen- noch der Mutterrolle identifizieren, weshalb das Ehepaar bisher kinderlos blieb. Jedes Mal, wenn Carlos wieder seinen Kinderwunsch äußert, weiß seine Frau es, sich geschickt dem Thema Familienplanung zu entziehen. Sie ist der Ansicht, dass Kinder nicht notwendig seien, um ein erfülltes Leben zu führen. Es ist deshalb auch ironisch, dass Gaby nicht viel später besessen von dem Gedanken sein wird, ein perfektes Kind zu haben. Zunächst sabotiert Carlos heimlich ihre Antibabypillen-Packung und Gaby wird ungewollt schwanger. Obwohl sie anfangs darüber nicht begeistert ist, beginnt sie sich mit dem Gedanken anzufreunden, tut aber nach außen hin so, als ob es ihr egal wäre.

Als die Schwangere ein neues Auto kaufen möchte, fällt ihr erster Blick auf einen schnittigen Sportwagen, von dem sie glaubt, dass dieser perfekt zu ihr passe. Die Verkäuferin rät ihr zu einem kindertauglichen Modell, welches sie zunächst ablehnt. Anschließend muss sie sich in dem „sexy little convertible“ übergeben, weil ihr von dem Geruch des italienischen Leders übel wird (1:20).

Gerade als Gaby anfängt, sich richtig auf das Baby zu freuen, erleidet sie nach einem Unfall eine Fehlgeburt. Sie ist zutiefst traurig darüber und einigt sich mit Carlos darauf, bald schon einen neuen Versuch zu starten, wieder schwanger zu werden. Doch es stellt sich heraus, dass das Paar keine eigenen Kinder mehr bekommen kann, woraufhin es sich zu einer Adoption entschließt. In der Agentur treffen die beiden auf die Mutter des Gärtners, Helen Rowland, die Gaby dafür bestrafen will, dass sie mit ihrem minderjährigen Sohn eine Affäre hatte. Sie erzählt der Agentur-Chefin bewusst von Gabys Sex-Eskapaden und Carlos Gefängnisaufenthalt, damit die beiden einen schlechten ersten Eindruck hinterlassen (2:16).

CARLOS: Ah, this is a sign.

GABY. Will you shut up?

CARLOS: We lost a baby, found out we can't conceive another one and ran into Helen Rowland at an adoption agency. God is obviously trying to tell us something.

GABY: Carlos, we're Catholics, okay. God is pretty Johnny one note on the whole subject of procreation.

Die Haushälterin der Familie Solis Xiao-Mei hält sich illegal in den Vereinigten Staaten auf. Eines Tages wird ihr mit der Abschiebung gedroht. Gaby und Carlos bieten ihr an, dass sie bleiben kann, wenn sie im Gegenzug ein Kind für sie austrägt. Die zierliche Chinesin wirkte bis dahin immer recht scheu und schüchtern, doch bald darauf zeigen sich ihre wahren Absichten. Sie macht Carlos Avancen, damit der ihre Wünsche über die seiner eigenen Frau stellt. Sie darf sogar an Gabys Stelle im Ehebett schlafen. Und als sie nicht mehr arbeiten kann, muss Gaby die häuslichen Aufgaben übernehmen. So werden die Rollen der Hausherrin und der Haushälterin umgedreht. Die Chinesin lässt sich hofieren, bedienen und verwöhnen. Doch die Geschichte nimmt eine ganz andere Wendung: es stellt sich heraus, dass die ganze Mühen und Strapazen umsonst waren, als Xiao-Mei ein farbiges Baby zur Welt bringt, welches somit nicht von Carlos und Gaby stammen kann. Es wird angedeutet, dass zuvor Eizellen im Labor vertauscht worden sein müssen. Es ist Ironie des Schicksals, dass Gaby anfangs problemlos auf Kinder verzichten konnte, es sich nun aber als Herausforderung darstellt, überhaupt eins zu bekommen.

Als Gaby herausfindet, dass ihr Mann während Xiao-Meis Schwangerschaft eine Affäre mit der Haushälterin hatte, reicht sie die Scheidung ein. Es kommt zu einem schmutzigen Streit um die Besitztümer und vor allem um das Haus. Nachdem die Scheidung rechtskräftig ist, orientieren sich beide ehemaligen Ehepartner neu. Carlos beginnt eine Affäre mit Edie und Gaby lernt den charismatischen und reichen Politiker Victor kennen, der für das Amt des Bürgermeisters kandidiert. Materiell kann er ihr viel bieten, allerdings nicht die Aufmerksamkeit, die ihr gebührt. Da realisiert sie, dass sie doch noch Gefühle für Carlos hat. Ihm wiederum geht es ähnlich und so treffen sich die beiden heimlich. Auch hier zeigt sich deutlich die Schicksalsironie, indem Gabrielle und Carlos sich erst das Leben schwer machen, sich scheiden lassen und neue Partner finden müssen, nur um anschließend zu realisieren, dass sie eigentlich zusammengehören.

Die Autoren von *Desperate Housewives* haben sich dazu entschieden, nach der vierten Staffel einen Zeitsprung von fünf Jahren einzubauen, um die Weiterentwicklung der Charaktere besser dokumentieren und gleichzeitig inhaltlich mehr erzählen zu können. Besonders deutlich wird dieser Zeitsprung bei der

Betrachtung von Gabrielle. Sie hat sich von allen Charakteren sowohl innerlich als auch äußerlich am meisten verändert. In Folge 5:01 wird gezeigt, dass Gaby und Carlos auf natürlichem Weg zwei Mädchen bekommen haben, obwohl das zuvor unmöglich schien.



10) Gaby zeigt sich unglamourös und ungeschminkt in Jogging-Outfit mit ihren molligen Kindern Juanita und Celia¹⁹⁰

Desweiteren erfährt der Zuschauer im Verlauf der fünften Staffel, dass Gaby viele ihrer Besitztümer verkaufen musste, um das Überleben der Familie zu sichern. Dies hat sie heimlich getan, damit Carlos sich keine Vorwürfe machen musste. Die ehemals egoistische und nur an sich denkende Figur ist zeitgleich mit ihren zwei Kindern gewachsen und hat ihre Prioritäten verschoben. Gabrielles Veränderung zum Positiven zeigt einmal mehr, dass die Charaktere in Quality TV-Serien mehrdimensional angelegt sind, Lernprozesse durchmachen und sich verändern beziehungsweise weiterentwickeln. Dies war bei ihren Vorgängern aus den Sitcoms oder Soap Operas vergangener Jahrzehnte kaum der Fall. Diese Tatsache verleiht

¹⁹⁰ Unter: <http://www.wisteria-lane.com/FifthSeason/YoureGonnaLove/YoureGonnaLoveTomorrow110.jpg> (abgerufen am 30.07.09).

der Serie insgesamt eine größere Glaubwürdigkeit, aber auch eine gewisse Unberechenbarkeit, denn der Zuschauer kann nicht immer davon ausgehen, dass auch wirklich eintritt, was sich zunächst abgezeichnet hat. Und so wird die Serie insgesamt rätselhafter und interessanter, wobei sie einen größeren Raum für überraschende Wendungen bietet und Anlass zu Spekulationen gibt.

Gabrielle Solis stellt zu Beginn die stereotype Figur des „beautiful, selfish conniver out to get everything she wants no matter what she has to do to get it“¹⁹¹ dar. Diese Rolle, so wie die anderen Frauencharaktere in der Serie, ist überzeichnet. Ihre Fehler und Schwächen sowie typisch weiblichen Attribute werden in Form einer „caricature of the beautiful, selfish woman who marries for money“ repräsentiert. „She slept her way to a top-notch modelling career then went on from that into marriage with a wealthy business man“¹⁹². Hier wird bewusst mit Vorurteilen gegenüber schönen Frauen gespielt – sie werden als egoistisch, gierig, materialistisch, eitel, vor allem aber unmütterlich dargestellt. Als Kontrast zu der egoistischen und hedonistischen Frauenfigur (Gaby) wird ihr ein Mann (Carlos) zur Seite gestellt, der hilflos und naiv wirkt. Das zeigt sich zum einen daran, dass er ohne die Hilfe seiner Frau nicht aus dem Gefängnis frei kommt und lange Zeit nicht bemerkt, dass sie ihn mit dem Gärtner betrügt, der bei ihnen regelmäßig ein und aus geht.

4.3.1.6 Edie Britt – die Freizügige

Mit der Einführung von Edie Britt durch das Voice-Over von Mary-Alice wird die Figur bereits exakt charakterisiert: „Edie Britt was the most predatory divorcee in a five-block radius. Her conquests were numerous, varied and legendary“ (1:01). Sie ist neben Susan die einzige Single-Frau in der Wisteria Lane. Aus diesem Grund kommen sich die beiden Frauen anfangs in die Quere, weil sie beide an dem Klempner Mike Delfino interessiert sind. Edie setzt bei ihren Eroberungen immer auf ihr Äußeres. Sie ist selbstbewusst und zufrieden mit ihrem Körper. Um ihn fit zu halten und möglichst lange auf Männer attraktiv zu wirken, macht sie täglich Sport. Edie verkörpert das Klischee der Sexbombe – langhaarig, blond, mit einem kurvigen Körper und einer großen Oberweite. Damit wird sie zu einer Art Projektionsfläche für

¹⁹¹ Lancioni, Judith. Murder and Mayhem on Wisteria Lane: a study of genre and cultural context in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 136 f.

¹⁹² Lancioni, Judith. S. 138 f.

Männerfantasien. Dessen ist sie sich durchaus bewusst und sie spielt gekonnt mit ihrem Image.

Die Tatsache, dass Edie bei Männern so beliebt ist und jeden Wunschpartner haben kann, erklärt warum sie mit den anderen Frauen in der Wisteria Lane nicht befreundet ist. Sie wird von ihnen eher gemieden und hat eigentlich keine wahren Freundinnen. Doch die braucht sie eigentlich auch nicht, da sie sich schließlich mehr auf das männliche Geschlecht fokussiert. Martha Huber ist so etwas wie Edies Pseudo-Freundin und ebenfalls alleinstehend und eher unbeliebt in der Nachbarschaft. Das liegt unter anderem an ihrer verbitterten und egoistischen Art. Sie neigt dazu, ihre Nachbarn unter Druck zu setzen oder gar zu erpressen, wenn sie eine unangenehme Information über sie besitzt. Edie versteht sich mit Martha, weil sie beide ein ähnliches Schicksal teilen. Sie sind die Außenseiterinnen in „Suburbia“ und verbünden sich zu einer Art oberflächlichen Zweckgemeinschaft, um sich gegenseitig zu unterstützen. Edie nimmt Martha oft auf eine humorvolle Art und Weise aufs Korn, da sie sie besser kennt als jeder andere in der Wisteria Lane. Als Letztere bereits tot im Wald liegt, aber offiziell noch vermisst wird, macht sich Edie große Sorgen. Aber sie wirkt dabei nicht besonders ernst, weil es einfach nicht ihre Art ist. Sie ist schlagfertig, humorvoll und stellenweise sogar zynisch.

EDIE: I just can't believe that Martha would agree to wear this. She always says she'd never be caught dead in black.

MARY-ALICE (Voice-Over): Sadly for Mrs. Huber, this was no longer the case.

Hier wird mit dem Wort „dead“ gespielt, weil Martha bereits tot ist, Edie das aber noch nicht wissen kann. Mary-Alice kommentiert das Geschehen auf eine ironische Art und Weise und lässt so eine eigentlich ernste und traurige Angelegenheit skurril wirken.

Edie zeichnet sich nicht gerade durch die ihre guten Taten aus. Im Gegenteil, sie kann hinterhältig und intrigant sein, wenn es darum geht, ihren Willen durchzusetzen. Sie macht dabei keinen Halt vor Verlusten und nimmt sich einfach, was sie möchte, besonders im Hinblick auf Männer. Aus diesem Grund kann dieser Charakter auch als „Villain of Wisteria Lane“¹⁹³ angesehen werden. Sie ist ohne Frage ein „Trouble

¹⁹³ Swendson, Shanna. A morality play for the twenty-first century, in: Wilson, Leah (Hrsg.). Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives, Benbella Books, Dallas, Texas, 2006, S. 113.

Maker“, aber sie lockert die Handlung durch ihr loses Mundwerk und ihre freizügige Art auf.

Der Zuschauer erfährt gleich zu Anfang der Serie, dass Edie geschieden ist und einen kleinen Sohn hat, der aber in einer anderen Stadt bei seinem Vater lebt, welcher über das alleinige Sorgerecht verfügt. Edie hat dies freiwillig abgegeben, weil sie sich selbst der Aufgabe als Mutter nicht gewachsen sieht. Und bei näherer Betrachtung verhält sie sich auch nicht gerade vorbildlich oder mütterlich. Sie hat mehr wechselnde Affären als länger anhaltende Beziehungen und zeigt bei jeder Gelegenheit bewusst ihre körperlichen Vorzüge. Auch das Spiel mit der Verführung ist ihr nicht fremd. Im Gegensatz zu den meisten anderen „Housewives“ besitzt sie keinerlei häusliche Qualitäten, was aber auch keine Priorität in ihrem Leben hat.

Edie is the slut, the object other that clarifies and shores up the role of 'wife' played (or potentially played) by all the other women. Edie, the slut, forms the constitutive outside to the housewives: she is that which they reject and exclude in order to constitute the subject position of wife.¹⁹⁴

Obwohl sie eine erwachsene Frau ist, möchte Edie hauptsächlich Spaß haben und das auch auf Kosten anderer. Sie weist jegliche Verantwortung von sich. In dieser Beziehung wirkt sie fast etwas infantil und nicht wie eine Frau und Mutter ihres Alters. Es scheint, als müsse sie sich erst noch finden und erwachsen werden, um Pflichtbewusstsein und Gewissenhaftigkeit zu entwickeln.

Man muss der Figur zugutehalten, dass sie die ehrlichste Person von allen Bewohnern der Wisteria Lane ist. Sie hat keine kleinen Geheimnisse und somit auch nichts zu verbergen. Allerdings scheut sie auch nicht davor zurück, den Leuten die Wahrheit direkt und ungeschönt ins Gesicht zu sagen, auch wenn diese verletzend sein könnte.

Als sie in Episode 1:22 von dem Bauarbeiter Cyrus eingeladen wird, mit ihm auszugehen, reagiert sie folgendermaßen: „Oh, honey, you are so far out of your league that you are playing a completely different sport.“ Die Ironie besteht hier darin, dass sie Cyrus deutlich abblitzen lässt, selber aber zum ersten Mal den Mann, den

¹⁹⁴ Chambers, Samuel A. *Desperately Straight: The subversive sexual politics of Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 64

sie wirklich will, nicht haben kann. Es handelt sich dabei um Mike Delfino, der ein Auge auf Susan geworfen hat. Edie ist daraufhin in ihrer Eitelkeit gekränkt, weil sie es nicht gewohnt ist, von einem Mann keine Beachtung geschenkt zu bekommen. Sie kämpft daher mit allen erdenklichen Mitteln, vor allem aber den Waffen der Frauen, um Mike doch noch für sich zu gewinnen. Als dieser angefahren wird und lange Zeit im Koma liegt, sitzt sie zufällig an seinem Bett als er erwacht. Da er unter Amnesie leidet und sich an nichts erinnern kann, gibt sie vor, seine Freundin zu sein, obwohl er eigentlich mit Susan zusammen ist. Er glaubt Edie zunächst und lässt sich auf sie ein. So ist sie mit List und Tücke wieder an ihr Ziel gekommen, wenn auch nur für eine kurze Zeit. Sie entspricht demnach nicht dem Klischee der dummen Blondine, sondern ist mehr das raffinierte Luder, vor dem sich Frauen in Acht nehmen müssen, weil es mit allen Wassern gewaschen ist.

Als Susan aus Versehen Edies Haus niederbrennt, reagiert diese zunächst ganz besonnen auf den Verlust ihres Hab und Guts und nimmt es mit Humor. Es ist ebenfalls Ironie des Schicksals, wenn eine Wohnungsmaklerin ausgerechnet ihr eigenes Haus verliert und dadurch zu ihrem eigenen Kunden wird. Als Edie jedoch dahinterkommt, dass Susan für den Schaden verantwortlich ist, will sie sie lieber erpressen, anstatt zur Polizei zu gehen und den Fall aufklären zu lassen. Sie handelt immer danach, den größtmöglichen Vorteil aus einer Sache für sich herauszuschlagen. Eine Rivalin in der Hand zu haben beschert Edie persönliche Befriedigung und Genugtuung.



11) Selbst bei der Autowäsche zeigt Edie vollen Körpereinsatz und gibt sich verführerisch ¹⁹⁵

¹⁹⁵ Unter: <http://www.desperatehousewivessite.info/galleries/displayimage.php?album=4&pos=43> (abgerufen am 03.08.09).



12) Knapp bekleidet will sie den Nachbarn von gegenüber mit vollem Körpereinsatz beeindrucken¹⁹⁶

Dass Edie einen Selbstmordversuch vortäuscht, um Carlos Aufmerksamkeit zu erlangen und ihm klarzumachen, wie viel er ihr eigentlich bedeutet, kann wieder als Schicksalsironie ausgelegt werden. Als Carlos Edie im letzten Moment findet und aus ihrer misslichen Lage befreit, droht der Plan nicht aufzugehen. „She planned everything in detail and waited for the right moment to let go“ (4:01). Schlechtes Timing führt in diesem Fall fast zu einem tragischen Ableben der Figur, die sich selbst in diese gefährliche Situation gebracht hat. Das zeigt auch, wie weit sie gehen würde, um ihren Willen durchzusetzen.

4.3.1.7 Bree Van de Kamp: Campy Control Freak oder Stepford Wife?

Bree ist von allen Figuren am überzeichnetsten und von allen „Housewives“ wahrscheinlich am verzweifeltsten, auch wenn es nach außen hin nicht so scheinen mag. Es kann gesagt werden, dass sie, obwohl sie die Verkörperung der Tugend in ihrer stärksten Form ist, stets ein makellostes Äußeres hat, Haute Cuisine statt Fertiggerichten serviert und ein blitzblankes Haus besitzt, diese Perfektion nur ein „Veneer“ ist.

¹⁹⁶ Unter: <http://www.desperatehousewivessite.info/galleries/displayimage.php?album=4&pos=48>, (abgerufen am 03.08.09).

Denn hinter der Oberfläche verbirgt sich ein Leben, das genau so chaotisch ist wie bei all ihren Freunden und Nachbarn auch.¹⁹⁷ Die Ironie liegt bei dieser Narration darin, dass Bree ein Kontrollfreak ist, und je mehr sie nach Kontrolle strebt, desto mehr scheint ihr diese zu entgleiten. Drängt sie beispielsweise ihre Familie in eine Richtung, bewegen die sich genau entgegengesetzt und es entwickelt sich alles konträr.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, den Begriff „Camp“ einzuführen und näher zu erläutern, da der Charakter Bree Van de Kamp als ein Beispiel für eine „Camp“-Figur angesehen werden kann. Susan Sontag hat in ihrem Essay von 1964 „Notes on Camp“ als eine der Ersten diesen Begriff verwendet und näher definiert. Zuvor trat Camp in der Literatur quasi nicht auf, was laut der Schriftstellerin daran liege, dass eine adäquate Definition schwer zu etablieren sei. Die Hauptaussage ihres Werks liegt darin, Camp als den Inbegriff alles Künstlichen, Unnatürlichen und Übertriebenen zu verstehen. Zum einen kann es sich um eine Art Weltanschauung handeln und eine gewisse Ästhetik beinhalten. Zum anderen beschreibt Camp eine Qualität, die in Personen, Objekten und Verhalten wiederzufinden ist. Beispielsweise gibt es „campy“ Filme, Kleidungsstücke, Möbel, Lieder, Romane, Menschen und Gebäude. Allerdings liegt Camp nicht immer im Auge des Betrachters, weswegen auch nicht alles willkürlich als Camp tituliert werden darf. Bei Camp dominiert der Stil den Inhalt, was ebenfalls erklärt, warum Camp bestimmte Kunstformen bevorzugt und andere ablehnt. Camp zeigt sich hauptsächlich in allem Visuellen, wie der dekorativen Kunst.¹⁹⁸

Die Voraussetzung für „campy“ Objekte liegt in ihrer Künstlichkeit, weswegen nichts aus der Natur als Camp bezeichnet werden kann. Das Ländliche kann demnach niemals in diese Kategorie fallen, ganz im Gegensatz zum Städtischen, wo die Gebäude und viele andere Dinge von Menschenhand erschaffen wurden.

Camp in Personen wahrzunehmen heißt, sich ihrer „Being-as-Playing-a-role“ bewusst zu sein. In gewissem Sinne handelt es sich um eine „metaphor of life as theater“, was bedeutet, die Dinge so zu sehen, wie sie eben nicht sind. Camp setzt immer eine bestimmte Naivität voraus. „Camp which knows itself to be Camp

¹⁹⁷ Swendson, Shanna. A morality play for the twenty-first century, in: Wilson, Leah (Hrsg.). Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives, Benbella Books, Dallas, Texas, 2006, S. 110.

¹⁹⁸ Sontag, Susan. Notes on „Camp“, in: Sontag, Susan. Against Interpretation and Other Essays, Penguin Books, New York, 2009, S. 277.

(„camping“) is usually less satisfying.“ Alle Beispiele für Camp sind unbeabsichtigt und ernst gemeint. Als Exempel kann ein Künstler der Gattung Art Nouveau genannt werden, der ein besonders kitschiges Kunstwerk genau so intendiert hat, anstatt mit einem Augenzwinkern. Bei Camp geht es nicht so sehr um den unbewussten versus den gewollten Effekt, als vielmehr um die Beziehung zwischen Parodie und Selbst-Parodie. Camp präsentiert sich nach außen hin als ernst, kann vom Betrachter aber aufgrund der Stilisierung und Übertreibung kaum ernst genommen werden.

„Campsy“ Frauen haben immer einen übertriebenen und oft auch extravaganten Geschmack. „Camp is a woman walking around in a dress made of three million feathers.“ Es präsentiert sich dann als etwas Außergewöhnliches, im Sinne von besonders und glamourös. Camp geht auch immer mit der Glorifizierung eines Charakters einher. Ein Statement an sich ist von geringer Bedeutung, ganz im Gegensatz zu der Person, die es macht. Dabei stehen Einheit und Stärke der Person permanent im Vordergrund. „This is clear in the case of the great serious idol of Camp taste, Greta Garbo. Garbo’s incompetence (at the least, lack of depth) as an *actress* enhances her beauty. She’s always herself.“

Das Ziel von Camp ist es, etwas ins Lächerliche zu ziehen, ohne dabei polemisch zu wirken. Es geht vielmehr darum, durch Übertreibung Komik hervorzurufen und einen humorvollen Blick auf die Welt zu lenken. Camp führt dadurch einen neuen Standard ein: Künstlichkeit als Ideal.

Camp ist frei von jeglichen Moralvorstellungen und verurteilt deshalb auch nicht, sondern erkennt bewusst an oder bewundert. Großzügigkeit und Genuss spielen dabei immer eine zentrale Rolle. Camp mag nach außen hin boshaft und zynisch wirken, ist aber, wenn überhaupt, höchstens leicht zynisch und das im positiven Sinne. „What it does is to find the success in certain passionate failures.“ Camp ist von einem Gefühl der Sanftheit geprägt und beinhaltet die Liebe zur Natur des Menschen. Es triumphiert über die kleinen Unzulänglichkeiten des Charakters anstatt sie offen zu kritisieren.

Zusammenfassend kann gesagt werden: „Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of ‘style’ over ‘content’, ‘aesthetics’ over ‘morality’, of irony over tragedy.“

Was hat diese Exkursion ins „Camp“-Lager mit *Desperate Housewives* zu tun? „Campy“ Frauen sind oft in der Pop-Kultur zu finden, denn sie erfüllen den Zweck, Humor und Komik hervorzurufen. *Desperate Housewives* führt diese Tradition mit Bree Van de Kamp als Verkörperung von Camp par excellence lediglich weiter.

Mrs. Van de Kamp – the supreme Stepford Wife who, according to her husband, has hair that never moves – can simply be read as yet another example in popular culture’s tradition of camp women ranging from Mae West and Raquel Welch to Joan Collins.¹⁹⁹

Susan Sontags Definition muss insofern erweitert werden, als dass Camp sich immer um Geschlechterfragen und -probleme dreht. Schließlich kann Camp auch als ironische Darstellung von Geschlechtern, hauptsächlich dem weiblichen, verstanden werden. Das zu repräsentierende Geschlecht wird dann deutlich überzogen dargestellt. Das ist zum Beispiel oft der Fall, wenn ein homosexueller Mann als Drag Queen auftritt, indem er sich als Frau verkleidet. Alle weiblichen Attribute wie Wimpern, Lippen und Brüste werden meistens übergroß und künstlich dargestellt. Der homosexuelle Mann drückt damit seine Bewunderung, nicht aber seine Verachtung für Frauen aus. Dieser Mann spielt in dem Moment des Auftritts eine Rolle.

Das ist auch bei Bree Van de Kamp der Fall. Sie stellt zwar keinen Mann dar, aber die perfekte Hausfrau aus den Sitcoms der 50er Jahre. Bree glaubt diese Rolle verkörpern zu müssen, weil das nun mal die Aufgabe einer Frau sei. Dabei unterdrückt sie einen Teil ihrer eigenen Persönlichkeit, um ganz in ihrer Rolle aufgehen zu können. Sie verkörpert das Klischee einer stets gut gelaunten, sich niemals beklagenden, glücklichen Hausfrau und Mutter, die ihr eigenes Leben für ihren Ehemann und die Kinder zurückstellt.²⁰⁰ Deshalb ist Bree auch mehr für das bekannt, was sie tut („cooking ... making her own clothes ... doing her own gardening ... reupholstering her own furniture“ (1:01)) als für die Person, die sie ist. Auch das öffentliche Zurschaustellen von Gefühlen zählt nicht zu ihren Stärken. „She

¹⁹⁹ Richardson, Niall. As Kamp as Bree: Post-feminine Camp in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe. *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 86.

²⁰⁰ Vgl. Akass, Kim. Still desperate after all these years: the post-feminist mystique and maternal dilemmas, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 51.

takes pride in her domesticity as if it were an art form, her meticulousness offset by her immaculate appearance and mechanically upbeat demeanor.”²⁰¹



13) Bree backt, um sich abzulenken und zu trösten²⁰²

Als Kontrollfreak ist sie besessen davon, ihre häuslichen Aufgaben zu perfektionieren. Dabei überlässt sie nichts dem Zufall. In Folge 1:05 beispielsweise kocht sie das Weihnachtsessen einmal Probe, obwohl es noch lange nicht Weihnachten ist. Sie will so mögliche Fehler schon vorher eliminieren, damit das Festessen auch wirklich tadellos gelingt. Sie merkt in ihrem Wahn leider nicht, dass ihrer Familie ihr übertriebener Perfektionismus auf die Nerven geht und sie sich ein normales, weniger makellostes Leben wünschen, in welchem auch schon mal ein Fertiggericht anstelle eines Menüs aufgetischt wird. Brees Mann Rex möchte so nicht mehr leben und zieht eine Scheidung in Betracht: „I just can't live in this detergent commercial anymore“ (1:01). Damit deutet er an, dass Bree sich in eine Person verwandelt hat, die dem von den Medien geschaffenen Ideal aus der Werbung gleicht und dadurch ihre Menschlichkeit verloren hat.

²⁰¹ Bautista, Anna Marie. Desperation and domesticity: Reconfiguring the happy housewife in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 161.

²⁰² Unter:http://desperatehousewives.wikia.com/wiki/Putting_It_Together?file=809_01.png (abgerufen am 08.11.14).

Rex: „This is a thing you gotta know about Bree. She doesn't like to talk about her feelings. To be honest, it's hard to know if she has any. [...] She is always pleasant. And I can't tell you how annoying that is. Whatever she feels is so hard below the surface ...” (1:02). Das wirkt weniger verwunderlich, ist Bree doch die Meisterin der Oberflächlichkeit. Sie sagt selbst, dass ihr Ziel „to keep up appearances” ist und geht dabei manchmal zu weit.

Am meisten zerbricht sie sich den Kopf darüber, was ihre Nachbarn denken könnten. Als Rex einen Herzinfarkt erleidet und dringend ins Krankenhaus gebracht werden muss, kann Bree ihn nicht dorthin fahren, bevor nicht das Bett vernünftig gemacht ist. Als ihre minderjährige Tochter Danielle schwanger wird, verheimlicht sie das ihren Freunden und gibt vor, sie in ein Internat in die Schweiz gebracht zu haben. In Wirklichkeit soll sie sich bis zur Geburt in einem Kloster aufhalten, damit keiner etwas merkt. Bree entwickelt daraufhin einen absurden Plan, indem sie beschließt, die Rolle der Schwangeren zu übernehmen. Dazu gehört auch, sich ein Kissen unter die Kleider zu stecken. Nach der Geburt nimmt sie ihren Enkel zu sich, weil sie davon überzeugt ist, dass es das Beste für alle Beteiligten sei.

Bree hat die perfekte Fassade aufgebaut und versucht, diese um jeden Preis aufrechtzuerhalten. Dazu gehört auch eine makellose Erscheinung. Ihre Kleidung ist immer in tadellosem Zustand – von Falten und Flecken keine Spur. Sie bevorzugt klassische und leicht konservative Kleidungsstücke wie Kaschmirpullover, Twinsets, Bleistiftröcke und Kostüme sowie die obligatorischen Perlenohrringe. So wird optisch die Nähe zu den Frauen der 50er Jahre-Sitcoms „Leave it to Beaver“, „Ozzie and Harriet“ oder „Father Knows Best“ deutlich. Laut Bautista werden Bilder der sogenannten Kernfamilie (nuclear family) in den 50er Jahren automatisch mit der immer gut gelaunten und lachenden Hausfrau assoziiert, die in ihrer häuslichen Rolle ihre Erfüllung findet.²⁰³ Dieses Image ist insofern bei *Desperate Housewives* nicht zu finden, weil keine der Hausfrauen perfekt ist und sich auf ihre häuslichen Tätigkeiten reduzieren lässt. Bree mag auf den ersten Blick zwar so wirken, bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass sie lediglich eine Rolle spielt und sie nicht wirklich verkörpert, denn in ihrem Inneren ist sie verloren und zerrissen. Das macht die Figur Bree Van de Kamp zu einer Parodie der perfekten 50er Jahre-Sitcom-Mutter.

²⁰³ Bautista, Anna Marie. *Desperation and Domesticity: Reconfiguring the 'happy housewife' in Akass/McCabe* (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 157.

Bree and her life look as if it had been lifted straight from the luscious pages of *Homes and Gardens*, and reminiscent of 1950s Sirkian melodrama, portrays a charming world crammed full of furniture, pastel shades and domestic accomplishment. The sheer artificiality of these lush images, the retro-sexual cool, indulges in a pop-culture nostalgic yearning for a return to better days, seducing us with utopian promise of simpler, better times when women knew who they were and life was less complicated. Of course, we know it is only a representation [...]. It is meant to be ironic, a pastiche. We get it.²⁰⁴

Diese Art der Ironie ist so subtil, dass sie nicht jeder sofort versteht. So kann es vorkommen, dass die Figur Bree Van de Kamp auf so manchen Zuschauer lediglich besessen und unsympathisch wirkt. Ihm ist dann nicht bewusst, dass es sich um die Darstellung einer überzeichneten Frauenrolle handelt. Quality TV erfordert immer wieder Reflexion, Interpretation und ein Lesen zwischen den Zeilen, im Gegensatz zu früheren Serien, die nicht diesem Genre zuzuordnen sind.



14) June Cleaver: perfekte 50er Jahre-Sitcom-Hausfrau und Vorbild für Bree Van de Kamp²⁰⁵

In den 1950er Jahren galt das häusliche Umfeld als Platz für familiäre Nähe und Zufriedenheit.²⁰⁶ Bree arbeitet zwar auf dieses Ziel hin, indem sie ihrer Familie „Haute Cuisine“ vorsetzt, ihre Wäsche strahlend weiß wäscht und das Haus zum Glänzen bringt, jedoch merkt sie in ihrem Wahn nicht, dass sich ihr Mann und ihre Kinder dadurch von ihr entfernen. Sie hätten nichts gegen ein wenig Normalität und eine

²⁰⁴ McCabe, Janet. What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 79.

²⁰⁵ Unter: <http://www.toomanyornings.com/?p=1544> (abgerufen am 02.09.09).

²⁰⁶ McDowell, Linda/Sharp, Joanne P. *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Arnold, University of Michigan, 1997, S. 263.

durchschnittliche Mutter und Ehefrau, die ebenfalls Freude in anderen Dingen als der Hausarbeit finden kann. Sohn Andrew: „Do we always have to have cuisine? Why can't we have normal food? Are you running for mayer of Stepford?“ (1:01).

Die Ironie liegt hier in der Diskrepanz zwischen Repräsentation und Realität. Die Familie, die präsentiert wird, wirkt wie die Idealfamilie aus den Sitcoms vergangener Jahrzehnte, doch im Kern ist sie dysfunktional. Das scheinen alle, bis auf Bree selbst, wahrzunehmen. Vielleicht hat Bree auch eine Ahnung, verdrängt sie in ihrem Streben nach Perfektion jedoch. Mit ihrer Akribie, dem pedantischen Stil, mit dem sie ihre Aufgaben ausführt, und ihrem eingefrorenen Lächeln erinnert die Figur an eine „Stepford“-Frau. Als Bree erfährt, dass ihr Mann verstorben ist, beginnt sie wie ein programmierter Roboter das Haus zu putzen. Das ist ihre Art und Weise, mit der Situation umzugehen, wobei diese Übersprungshandlung leicht skurril wirkt. Eine Frau erlebt einen Verlust und alles, woran sie in diesem Moment denken kann, ist, wie sie ihr Haus möglichst schnell sauber bekommt. Die zuvor erwähnte Anspielung ihres Sohnes ist also durchaus gerechtfertigt.

In der suburbanen Dystopie von Stepford regieren die Männer. Ihre Frauen haben sie durch Androiden ersetzt, die gleichzeitig Hausfrau und Sexspielzeug sind. Interessanterweise kann Bree mal sehr häuslich und mal sehr sexuell sein. Jedoch wählt sie diese Rollen selbst und lässt sich nicht von ihrem Mann in eine von beiden drängen. Das zeigt, dass Bree eigentlich die Herrin im Haus ist und über alles die Kontrolle besitzt. Der Zuschauer lernt, dass sie durchaus Freude an sexuellen Aktivitäten haben kann, was man ihr aufgrund ihrer konservativen und pruden Einstellung nicht zutraut. Diese Erzählstränge wirken dann besonders überraschend und spielen bewusst mit der Erwartungshaltung der Betrachter. In diesem Fall wird diese dann nicht erfüllt, sondern ins Gegenteil verkehrt und erzeugt Komik.

Als Bree, um ihre Ehe zu retten, mit ihrem Mann Rex den Paartherapeuten Mr. Goldfine aufsucht, erfährt der Zuschauer, warum Rex in seiner Ehe unzufrieden ist und dass Bree sexueller ist als zuvor angenommen. Sie hat unerwarteter Weise sogar besondere Gefühle und Fantasien, die sich hier zum ersten Mal äußern.

MR. GOLDFINE: Rex feels that when the two of you have intercourse, you're not as connected as you could be.

REX: Yeah. Like you're thinking about other things. Is your hair getting messed up?

Did you remember to buy the toothpaste?

BREE: I love sex. I love everything about it. The sensations. The smells. I especially love the feel of a man. All that muscle and sinew pressed against my body... and then when you add friction... the tactile sensation of running my tongue over a man's nipple ever so gently... . And then there is the act itself: two bodies becoming one, and that final eruption of pleasure. To be honest, the only thing I don't like about sex is the scrotum. I mean, obviously it has its practical applications but I'm not a fan (1:06).

Auch hier zeigt sich wieder, dass in ihrem Leben Brees Reinlichkeitszwang höchste Priorität besitzt. Physischem Kontakt ist sie nicht abgeneigt, wenn sie nicht anschließend die Flecken des Samenergusses ihres Partners entfernen müsste.

Brees Interesse an einer Rettung ihrer Ehe ist ebenfalls nur vorgespielt, um nach außen hin die Fassade der perfekten Ehe aufrechtzuerhalten. Schließlich könnte es ja auf sie zurückfallen und angenommen werden, sie habe in ihren ehelichen Pflichten versagt und deshalb ihren Mann nicht halten können. Also versucht sie, Rex Bedürfnisse zu befriedigen – leider ohne Erfolg. Einmal überrascht sie ihn in aufreizenden roten Dessous und setzt ihre Verführungskünste ein. Gerade als sie mit dem Vorspiel beginnen will, sieht Bree einen fettigen Burrito mit Käse auf dem Nachtschrank liegen. Sie ist dadurch so abgelenkt, dass sie sich nicht mehr auf den Akt konzentrieren kann. Damit wird das Klischee der besessenen Hausfrau noch einmal bestätigt, die in ihren häuslichen Aufgaben weit mehr aufzugehen scheint als im Erotischen. Brees schnippischer Kommentar: "Well, it's obvious you never had to remove a cheese stain."

In Folge 1:10 wird enthüllt, dass Rex zu der Prostituierten und Domina Maisy Gibbons geht, weil sie ihm in sexueller Hinsicht alle seine Wünsche erfüllt. Maisy ist Mutter und Hausfrau bei Tag und Hure bei Nacht. Um den Kontrast zwischen Darstellung und Realität zu betonen, zeigt die Kamera zunächst Fotos von ihrer glücklichen Familie, den ersten Schuhen ihrer Tochter und einer Hochzeitsstatue aus Porzellan. Diese Objekte stehen für die Tugenden, während Lackstiefel und Peitsche ihre verruchte Seite unterstreichen. Während die Kamera diese Bilder einfängt, hört der Zuschauer Rex schnaufen und schwer atmen, wodurch angedeutet werden soll, dass er und Maisy Geschlechtsverkehr haben. Genau in dem Moment bricht Rex mit einem Herzinfarkt zusammen.

Die Ironie ist hier in zweierlei Sachverhalten zu finden: zum einen in dem Doppelleben von Maisy – anscheinend scheint ihr Familienleben so langweilig, dass sie sich einen aufregenden Nebenjob suchen muss, wo sie nicht nur die Hausfrau und Mutter, sondern auch die begehrten Sexbombe ist. Sie erfüllt Rex S/M-Fantasien und gibt ihm das, was seine Frau offensichtlich nicht kann oder will. Ironisch ist auch, dass ausgerechnet in dem Moment, als ihm seine geheimsten sexuellen Wünsche erfüllt werden, Rex einen Herzinfarkt erleidet und ins Krankenhaus muss. Die Wahrheit kommt ans Licht und Bree fühlt sich so hintergangen und gedemütigt, dass sie eine Scheidung in Betracht zieht. Doch sie will um jeden Preis den schönen Schein wahren und so nimmt sie Rex zunächst wieder bei sich auf, wenn er auch auf dem Sofa schlafen muss. „Bree herself remains so intent on preserving her vision of the perfectly mannered, brilliantly behaved, normal nuclear family that she will take her cheating husband back into their home and participate in S/M sexual scenarios with him.“²⁰⁷

Dies zeigt deutlich, dass der unterschwellige schwarze Humor der Serie in den ironischen Wendungen und Übertreibungen zu finden ist.

Je mehr Bree nach Kontrolle und Ordnung strebt, desto mehr gerät ihr Leben außer Kontrolle und es entwickelt sich alles anders als geplant. Das zeigt sich zum einen am Ehebruch ihres Mannes und ihrer Unfähigkeit, dessen sexuelle Eskapaden vor ihren Bekannten geheim zu halten. Maisy wird schließlich wegen illegaler Prostitution verhaftet und droht mit der Veröffentlichung der Namen ihrer Klienten. Mary-Alice Voice-Over Stimme kommentiert dies mit verbaler Ironie: “It is often said that good news travels fast. But as every housewife knows, bad news move quite a bit faster” (1:16). Nach Veröffentlichung der Liste werden die Van de Kamps im Country Club von allen Mitgliedern auf unangenehme Weise angestarrt. Rex fühlt sich unwohl und möchte gehen, doch Bree fordert ihn zum Bleiben auf. Schließlich hat er sich selbst in diese Situation gebracht, also soll er auch mit den Konsequenzen leben müssen.

An anderer Stelle erklärt Bree sich bereit, mit dem Apotheker George auszugehen, jedoch nicht aus wirklichem Interesse an seiner Person, sondern ausschließlich, um Rex eifersüchtig zu machen. Die Ironie des Schicksals besteht hier darin, dass George sich in Bree verliebt und regelrecht besessen von ihr wird. So besessen,

²⁰⁷ Chambers, Samuel A. *Desperately Straight: The subversive sexual politics of Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives.*, 2006, S. 71.

dass er die Pillen ihres Mannes manipuliert und Rex an den Folgen stirbt. Ehe sie sich versieht, ist Bree mit George verlobt. Dabei ist alles, was sie wollte, ihren Mann eifersüchtig zu machen und ihm zu zeigen, wie begehrenswert sie ist. Die Polizei vermutet, dass Bree hinter Rex Tod steckt und ihr Mann scheint seiner Frau so eine Tat durchaus zugetraut zu haben.

Der Polizeibeamte will ihr daraufhin ein Geständnis entlocken und appelliert an ihr Gefühl: „Look, my wife cheated on me too I know how much it hurts. And so will the judge. Everyone understands crimes of passion. But every day that you're stone wall, make you look like a cold calculated killer. We both know that's not you. But I can't help you unless you start telling the truth” (2:05). Für einen kurzen Moment erscheint Bree wie erstarrt, doch dann reißt sie sich zusammen und zeigt keinerlei Emotionen oder Gefühlsregungen. Schließlich setzt sie ein falsches Lächeln auf und sagt bestimmt: „I'm sorry, but I have to go. I have some things that I need to take care of.” Kurz darauf wird ein Brief bei Rex Leiche gefunden, der andeutet, dass er im Falle seines Todes seine Frau dafür verantwortlich mache, sie aber gleichzeitig verstehen könne und ihr verzeihe. Zum ersten Mal wirkt Bree verletztlich und wie eine Frau mit echten Gefühlen. Sonst agiert sie immer kühl und besonnen. In diesem Moment jedoch wird ihr Gefühlsausbruch so überzogen und übertrieben dargestellt, dass sie fast schon wie eine Karikatur ihrer selbst wirkt. „I spent 18 years of my life with this man. How could he not know me? I have nothing to be forgiven for. I was a fantastic wife. When he was sick, I nursed him. When we were low on money, I stayed within a budget. I cooked his meals, I mended his clothes. For the love of god, I checked his back for acne. And that miserable son of a bitch had the nerve to understand and forgive me? Well, the joke's on him because I do not understand and do not forgive him.”

Neben einem makellosen Haus war Bree auch immer wichtig, dass sich ihre Kinder gut verhalten und normal entwickeln. Umso schlimmer ist es für die konservative Frau, als sie herausfindet, dass ihr Sohn homosexuell ist und ihre Tochter sich mit einem Afro-Amerikaner trifft. Sie hofft, dass es sich bei Andrews vermeintlicher Liebe zum gleichen Geschlecht lediglich um eine Phase handelt oder um eine Art Krankheit, die man kurieren kann. Deshalb wird zunächst ein Pfarrer eingeladen, der dem Jungen ins Gewissen reden soll. Doch als das nichts nützt und Andrew den Spieß umdreht, indem er dem Geistlichen erzählt, dass er sich an seiner Mutter dafür

rächen wolle, wird er in ein Camp für schwer erziehbare junge Männer gebracht. Die Ironie an dieser Tatsache ist, dass Bree nicht daran gedacht hat, dass er dort täglich ausschließlich mit Jungen zusammen ist und so seiner Neigung vielleicht eher nachgehen könnte. Tatsächlich ist er sich danach noch sicherer, Männer zu bevorzugen.

Nach diesem Vorfall ist das Mutter-Sohn-Verhältnis sichtlich gestört. Andrew setzt bewusst alles daran, Bree das Leben so schwer wie möglich zu machen. Als er einen ihrer Freunde, für den sie mehr als nur freundschaftliche Gefühle hegt, bewusst verführt, ist für die Hausfrau endgültig das Maß voll. Sie wirft den Sohn einfach aus ihrem Auto auf die Straße und fährt davon. Durch die ganzen Turbulenzen und Strapazen erleidet sie daraufhin eine Art Nervenzusammenbruch und lässt sich freiwillig in die Psychiatrie einweisen. Dort fühlt sie sich den anderen Patienten mental überlegen. Doch ihr Psychotherapeut ist anderer Meinung und will sie unter Aufsicht behalten. Die Ironie des Schicksals liegt hier in der Verkehrung des Sachverhaltes. Bree geht freiwillig in die Einrichtung, obwohl sie sich für geistig gesund hält. Der Arzt sieht das anders und hindert sie mit allen Mitteln daran, die Klinik wieder zu verlassen. Doch am Ende findet die hartnäckige Bree einen Weg zurück in die Freiheit.

Wie bereits erwähnt, liegen Tragik und Humor in dem Van de Kamp-Erzählstrang darin, dass je mehr sich Bree nach Kontrolle und Ordnung sehnt, desto heftiger ihre Welt aus den Fugen gerät. Ihre Kinder hören nicht mehr auf ihre Mutter und entwickeln sogar eine Art Abneigung gegen sie. Ihr Ehepartner ist verstorben, ein anderer Mann dafür verrückt nach ihr und gleichzeitig psychisch labil.

Der Höhepunkt wird erreicht, als Bree der Alkoholsucht verfällt. Die Frau, die so traditionell und konservativ veranlagt ist, sich Sorgen macht, was ihre Nachbarn denken und nach Über-Perfektionismus strebt, hat eine Schwäche – für Alkohol. Lange Zeit versucht sie, dies zu verdrängen und glaubt, nur ab und zu ein Glas Wein zur Beruhigung und Entspannung zu brauchen. Deshalb nimmt sie auch den Rat ihrer Freundin Lynette, sich professionelle Hilfe zu holen, nicht ernst. Schließlich hat sie nicht das Gefühl, Unterstützung zu benötigen. Dennoch geht sie zu einem Treffen einer Selbsthilfegruppe. Mary-Alice kommentiert Brees Verhalten zynisch: „This is how Bree Van de Kamp finally came to change her weekly routine. She still cleaned on Tuesdays, paid her bills on Wednesdays and did her laundry on Thursdays. But

her Fridays were now reserved for a meeting [Anonyme Alkoholiker] – a special meeting where she stood in front of people she didn't know and said things she didn't believe. And afterwards Bree would come home and reward herself on the completion of another successful week" (2:16).

Immer noch davon überzeugt, kein Problem zu haben, liefert sie unbewusst den Gegenbeweis dafür, indem sie ihren Leidensgenossen gegenüber äußert: "I know what you think but I'm nothing like you people. I don't have a compulsive personality" (2:17). In diesem Moment schwenkt die Kamera auf einen Tisch mit Kaffee und Donuts, auf dem alles ziemlich durcheinander ist. Bree fängt sofort an, ein bisschen Ordnung in das Chaos zu bringen, denn sie kann einfach nicht anders. Man sieht sie Servietten falten und den Tisch säubern. Diese überzogene Darstellung einer Hausfrau mit Zwangsneurose unterstreicht noch einmal Brees Besessenheit von Reinheit und Ordnung. Ironisch hieran ist, dass Bree sich für völlig gesund hält, in Wirklichkeit aber das Gegenteil der Fall ist, da sie an einem Kontrollwahn leidet. „[S]o she takes her performance as suburban housewife too far; overdoing things with always having to be so perfect.“²⁰⁸

4.3.2 Was liegt hinter dem weißen Gartenzaun?

An den diversen Handlungssträngen wird deutlich, dass nichts in der Wisteria Lane so ist, wie es zunächst scheint. Nach außen hin mögen die Rasen gemäht, die Zäune strahlend weiß sein und die Familien glücklich wirken, doch hinter der Fassade tun sich menschliche Abgründe auf und liegen Geheimnisse verborgen. Das Hauptthema der verschiedenen Erzählstränge ist ein und dasselbe: „Something's rotten in the state of suburbia.“²⁰⁹ Der Zuschauer fragt sich zu Recht, was hinter den perfekt gepflegten Grünflächen liegt und im Verlauf der Serie wird deutlich, dass so ziemlich jeder Bewohner versteckte Sehnsüchte, Heimlichkeiten oder sogar eine Leiche im Keller hat. Der Schauplatz „Suburbia“ nimmt eine zentrale Rolle ein und fungiert als Sozialkritik des Vorstadtlebens. Die weißen Gartenzäune

²⁰⁸ McCabe, Janet. What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity, in: Akass/McCabe. Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence. I.B. Tauris, London/New York 2006, S. 77.

²⁰⁹ Bowers, Sharon. „I bet you were a cheerleader“, in: Wilson, Leah (Hrsg.) Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives, Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 95.

markieren die Grenzen, innerhalb derer sich die individuellen Dramen ereignen.²¹⁰ „Suburbia“ ist demnach eine Plattform für nachbarliche Streitigkeiten und familiäre Kämpfe. Ironische Kommentare über Geschlechterunterschiede und die Schwierigkeiten des Mutterseins gelangen unterschwellig unter dem Deckmantel Wisteria Lane langsam an die Oberfläche. Das Voice-Over von Mary-Alice Young merkte bereits in Folge 1:06 an: „Suburbia is a battleground, an arena for all forms of domestic combat.“

Wie Gillis und Waters richtig erkannt haben, greift Wisteria Lane die Ängste, Träume und allgemein das häusliche Leben der in den 50er Jahren in den Vorstädten beheimateten Amerikaner auf und spielt bewusst damit – häufig auf eine ironische Art und Weise.²¹¹ Auf der eine Seite wurden die „Suburbs“ lange als Niemandsland angesehen, gefangen zwischen Urbanem und Landleben, in dem die Bewohner weder vollständig in eine Gemeinschaft integriert waren, noch ihre Privatsphäre hatten. Es diente aber auch als utopische Traumlandschaft mit erschwinglichen Häusern für die Soldaten, die aus dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrten. Sie ließen sich mit Frau und Kindern in der Hoffnung auf ein besseres Leben dort nieder. Das Resultat waren angepasste, konservative Familien mit Haus und Auto, die soziale Normen und Tradition hochhielten.²¹² Auf dieser Grundlage liefert *Desperate Housewives* eine satirische Darstellung des Vorstadtlebens und der „Domestic Sitcoms“ aus den 50er Jahren. Die darin repräsentierten Hausfrauen, wie Donna Reed und June Cleaver, waren idealisierte Porträts von Frauen. Sie waren stets gut gelaunt, wirkten glücklich und lachten übertrieben, während sie in ihren perfekt sitzenden Kleidern das Haus staubsaugten und rechtzeitig das Essen auf den Tisch brachten. „Yet, while the thinly veiled hysterics and lush green lawns of Wisteria Lane are initially suggestive of a postmodern, ironic treatment of the suburban terrain found in the 1950s melodramas of Douglas Kirk and shows such as *Father knows Best*, the [quality drama] all too often replicates the politics of this former era.“²¹³

²¹⁰ Vgl. Wilson, Sherryl. White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The quest for romantic Love, in: Akass/McCabe. *Reading Desperate Housewives*, S. 153.

²¹¹ Gillis, Stacy/Waters, Melanie. 'Mother, home and heaven'. Nostalgia, confession and motherhood in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, S. 191.

²¹² Lockwood, Cara. Is Suburban Living Hazardous to Your Health?, in: Wilson, Leah (Hrsg.) *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*, Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 40.

²¹³ Gillis/Waters, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 191.

Lynn Spiegel beschreibt in *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*²¹⁴, dass „Suburbia“ in der Nachkriegsideologie eine konformorientierte Gesellschaft war, in der Zugehörigkeit zum nachbarlichen Netzwerk ebenso wichtig war wie das Familienleben selbst. Leute, die nicht in dieses Bild passten, weil sie bestimmte Voraussetzungen nicht erfüllten, wurden bewusst aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen und in die Städte getrieben. Das „Suburbia“ des Autors von *Desperate Housewives*, Marc Cherry, unterscheidet sich bewusst von dem der Nachkriegszeit. Es sieht von außen zwar geordnet aus, ist in Wirklichkeit aber unangepasst und ein bisschen rebellisch. Minderheiten wie Afro-Amerikaner sind dort in Gestalt der Familie Applewhite ebenso vertreten wie homosexuelle Männer. Es gibt also nicht nur die nukleare Familie in ihrer Ursprungsform, sondern viele andere Konstellationen. Edie und Susan etwa sind geschieden und teilweise alleinerziehende Mütter.

Die TV-Sitcoms der 50er Jahre präsentierten und propagierten eine idealisierte und romantische Form von Familienleben und Nachbarschaftsbeziehung. Diese Serien standen jedoch mit der Realität nicht im Einklang, denn sie stellten perfekte amerikanische Familien dar. In Wirklichkeit waren jedoch Probleme, wie etwa der Druck, dazuzugehören und mit den Nachbarn mithalten zu können, vorherrschend. *Desperate Housewives* parodiert und kritisiert dieses übertrieben positive Image, indem es dysfunktionale Familien und kaputte Freundschaften zeigt. Nach außen hin sind der Stil und die Form dieser 50er Jahre-Serien mit den pastellfarbenen Tönen, gepflegten Gärten und dem sonnigen Wetter beibehalten worden. Dem inneren Kern liegt jedoch eine tiefe Ironie zugrunde.

Vor *Desperate Housewives* hat noch nie eine Sendung so offen die Werte und Normen, die in den „Suburb“-Sitcoms bisher vermittelt wurden, angeprangert. Dabei war dies längst überfällig, denn in der Zeit von den 50er bis zu den 60er Jahren dominierte die „Middle-Class Suburban Sitcom“ das amerikanische Fernsehen und sendete ein geschöntes Familienbild über die Bildschirme in die Wohnzimmer der Amerikaner.²¹⁵ Darin hatte ein Ehepaar in der Regel ein bis zwei Kinder und lebte in unmittelbarer Nähe zu anderen konservativen Paaren, die selbstverständlich der gleichen sozialen Schicht angehörten. Frauen waren glücklich und zufrieden mit ihrer

²¹⁴ Spiegel, Lynn. *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, Duke University Press Books, Durham/London, 2001

²¹⁵ Lynn Spiegel. *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*, S. 118.

Rolle als Hausfrau und Mutter und beklagten sich selten über ihr Schicksal. Genauso wenig machten sie Anstalten, ihre Erfüllung in einer Tätigkeit außerhalb des Hauses zu suchen. Selbst Lucy Ricardo in *I love Lucy* hatte niemals Erfolg im Showbusiness und musste schlussendlich einsehen, dass ihr Platz am Herd ist, während ihr Mann das Geld verdient hat.

4.3.3 Desperate Husbands

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit seinen „instantly identifiable, uniform architectural styles and landscape design, the American suburb has contributed toward a proliferating sense of placelessness and in turn the perceived homogenization of American life“²¹⁶. Alle Vorstädte waren aufgrund ihrer Künstlichkeit ähnlich konstruiert und glichen sich optisch so sehr, dass sie nicht voneinander unterschieden werden konnten und prinzipiell austauschbar waren. Laut Robert Beuka ist „Suburbia“ ein seelenloser „nonplace“, der die Menschen isoliert, anstatt sie zusammenzubringen. Besonders die (Haus-)frauen waren die Leidtragenden, da sie an das Grundstück und den Vorort gebunden waren und auf ihre häuslichen Tätigkeiten reduziert wurden.

Besaßen die Frauen während der Kriegsjahre noch eine Arbeit außerhalb des Heims sowie soziale Freiheiten und konnten ökonomische Verantwortung übernehmen, fanden sie sich in der Nachkriegszeit oftmals in einem suburbanen Gefängnis wieder, in der das Hausfrauen- und Mutterdasein im Vordergrund stand. Der Traum vom perfekten Vorstadtleben isolierte sie von sozialer und wirtschaftlicher Einflussnahme und hielt sie von allen Möglichkeiten, zu arbeiten und sich weiterzubilden, fern. Die Ironie dabei ist: “[T]he suburban housewife and mother was of central importance as the symbol of the new domesticity, even as she found herself increasingly estranged from society at large.“²¹⁷

Der Film *Die Frauen von Stepford* von 1970 greift diese Problematik auf, indem echte Frauen in der Vorstadt durch gefühllose Maschinen ersetzt werden, die alle Aufgaben (häusliche und sexuelle) übernehmen und zur vollen Zufriedenheit der Männer ausführen. Dieses Szenario unterstreicht die Unechtheit von „Suburbia“, wo

²¹⁶ Beuka, Robert. *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, S. 2.

²¹⁷ Beuka, Robert. *SuburbiaNation*, 2004, S. 152.

die sozialen Konventionen der Rollenverteilung Menschen in Artefakte verwandeln.²¹⁸ Stepford steht stellvertretend für eine patriarchale Traumwelt, in der die Männer die Kontrolle über die Frauen besitzen und sie durch Roboter ersetzen. Die Frauen werden hier zu Objekten, die stets dazu bereit sind, die sexuellen Fantasien ihrer Partner zu erfüllen, während sie gleichzeitig das Haus in Ordnung halten.

Desperate Housewives verkehrt diese Rollenverteilung ins Gegenteil, indem nicht die Frauen hier objektiviert werden, sondern die Männer. Zwar erfüllen die weiblichen Figuren ebenfalls alle weiblichen Klischees und sind überzeichnet, doch die männlichen Figuren sind ihnen in den meisten Fällen geistig unterlegen.

Maskulinität und Stärke können zu jeder Zeit ins andere Extrem verzerrt werden. Es wird bewusst mit dem Klischee des Mannes als Ernährer gespielt und dieses ins Lächerliche gezogen, denn die Männer in der Wisteria Lane sind fast alle auf irgendeine Art und Weise unzulänglich und in unterschiedlicher Form von ihren Frauen abhängig. Tom Scavo kündigt seinen Job, weil er annimmt, dass es leichter sei, sich um Haus und Kinder zu kümmern. Doch er ist schnell überfordert mit seinen Aufgaben, während Lynette nicht nur die Familie finanziell unterhält, sondern auch noch ihrer Rolle als Mutter gerecht werden muss.

Carlos Solis ist zunächst ein erfolgreicher Geschäftsmann, der gerne seinen Status offen nach außen hin präsentiert. Dazu gehört auch seine schöne Frau Gabrielle. Im Verlauf der Sendung stellt sich aber heraus, dass Carlos nicht dem Klischee des mexikanischen Machos entspricht, sondern ein Muttersöhnchen ist, der sich immer zuerst an seine Mutter Juanita wendet, wenn er Eheprobleme hat. Zum anderen ist er nicht in der Lage, aus eigener Kraft aus dem Gefängnis zu kommen. Er ist auf die Unterstützung und Hilfe seiner Frau angewiesen.

Als Carlos vermutet, dass Gaby eine Affäre mit einem anderen Mann hat, ist er auch nicht in der Lage herauszufinden, ob dem wirklich so ist und um wen es sich dabei handeln könnte. So beschuldigt er einmal den Fernsehtechniker und einmal den besten Freund seines Gärtners, die jedoch beide homosexuell sind. Um seine Männlichkeit und Stärke zu demonstrieren, verprügelt er die ihm körperlich unterlegen Männer – ein Akt der Verzweiflung aus Angst vor Kontrollverlust. Die Konsequenz ist, dass er als homophob gilt und wieder im Gefängnis landet, weil er

²¹⁸ Vgl. Beuka, *SuburbiaNation*, S. 150.

gegen seine Bewährungsauflagen verstoßen hat. Darüber hinaus hat Carlos die Familie in den finanziellen Ruin getrieben und Gaby muss mit kleinen Modeljobs Geld dazu verdienen, um sich über Wasser zu halten.

At the beginning, Carlos exuded the kind of confidence that comes with money, and truly we see that money was his only measure of his own masculinity. And brilliantly it was his greed that kick-started his emasculating demise. Once he was arrested for embezzlement, Carlos began a downward spiral of slipping control and dwindling finances²¹⁹.

Anfangs erhält Gaby von Carlos zwar zahlreiche teure Geschenke, aber nicht genügend Aufmerksamkeit. Als gelangweilte und unterforderte Ehefrau fehlt ihr die Abwechslung in ihrer Ehe. Aus diesem Grund beginnt sie eine Affäre mit dem minderjährigen Gärtner. Der erfüllt alle Voraussetzungen eines „Toyboys“. Er ist attraktiv und physisch gut gebaut; den Rasen mäht er mit freiem Oberkörper, damit der Blick auf seinen durchtrainierten, muskulösen Körper gelenkt wird. Auf diese Weise wird er zu einer Art „Lustobjekt“ für Gaby, jedoch lediglich in sexueller Hinsicht. Sie reduziert ihre Beziehung mit John auf das Körperliche, da sie sich sonst keine Zukunft mit ihm vorstellen kann. Er ist in ihren Augen kein Alpha-Männchen und zu gefühlsbetont und romantisch. Einmal schenkt er seiner Angebeteten sogar eine rote Rose als Geste seiner Anerkennung und Liebe, wodurch er wenig männlich wirkt. Die Tatsache, dass er noch Schüler ist und keiner geregelten Arbeit nachgeht, also kein eigenes Einkommen hat, lässt ihn durch Gabys Raster eines potenziellen Ernährers fallen und als Partner unattraktiv erscheinen. Deshalb beendet sie die Affäre auch und kehrt zu ihrem Mann zurück.

Ähnlich wie John sind auch andere männliche Figuren lediglich dafür da, für einen gewissen Sex-Appeal zu sorgen. Dazu gehört auch der Klempner Mike Delfino, der das Klischee vom starken und gut gebauten Handwerker bedient und von Susan und Edie mehr aufgrund seiner ansehnlichen Optik als seiner handwerklichen Qualitäten engagiert wird.

Rex Van de Kamp ist bei *Desperate Housewives* eher der Kategorie des hilflosen Ehemannes zuzuordnen. Er ist eigentlich praktizierender Arzt, endet aber durch

²¹⁹ Winters, Jill. The lost Boys of Wisteria Lane, in: Wilson, Leah (Hrsg.), Welcome to Wisteria Lane, 2006, S. 142.

seinen Herzinfarkt als Patient auf der anderen Seite des medizinischen Spektrums. Er ist von da an selber auf die Hilfe von Medizinern angewiesen anstatt Kranke zu kurieren. Um die Figur zu karikieren, ist sie mit einer Vorliebe für masochistische Sexpraktiken konzipiert worden. Nicht nur von der Prostituierten Maisy Gibbons lässt Rex sich im Bett dominieren und auspeitschen, auch seiner eigenen Ehefrau gibt er nur selten Kontra und lässt sich auch mal von ihr demütigen.

Bree kann mit einer Androidin aus Stepford verglichen werden, allerdings mit dem Unterschied, dass sie nicht von ihrem Mann kontrolliert wird, sondern selbst die Kontrolle über ihn besitzt. Sie hat in Erziehungsfragen und anderen häuslichen Belangen stets die Oberhand und ist somit die eigentliche Entscheidungsträgerin in der Familie. Man kann sogar so weit gehen zu behaupten, sie habe die Macht, über Leben und Tod ihres Mannes zu entscheiden, was besonders deutlich wird, als sie – von Rache getrieben – wissentlich Zwiebeln in Rex Salat gibt, gegen die er stark allergisch ist. Rex ist also von Brees Wohlwollen abhängig. Auch nach seinem Ehebruch muss er sie anflehen und um Erlaubnis bitten, wieder ins Haus einziehen zu dürfen.

Die Frauen der Wisteria Lane haben also zu jedem Zeitpunkt die Macht über die Männer. Die wiederum sind oft hilflos und büßen dadurch an Männlichkeit ein. Das wird unter anderem auch daran deutlich, dass sie sich kaum weiterentwickeln. Sie sind eher eindimensionale Charaktere im Gegensatz zu den weiblichen Figuren. Diese durchlaufen im Verlauf der Serie allesamt einer Veränderung (zum Positiven) und sind weitaus komplexer konzipiert.

Die Ironie ist vor allem darin zu finden, dass die Verzweiflung der Frauen lediglich temporär ist. „For the men of Wisteria Lane, desperation becomes who they are.“²²⁰ Das macht auch einen großen Teil der versteckten Ironie und des dunklen Humors der Serie aus und unterscheidet dieses Seriengenre von weniger anspruchsvollen Formaten wie etwa der Soap Opera. Humor und Ironie sowie Gesellschaftskritik sind hier subtil und unterschwellig im Narrativen enthalten. Der Zuschauer muss also genau auf die Intertextualität achten, damit ihm keine wichtigen Hinweise abhanden kommen. In der Wisteria Lane ist schließlich nichts so, wie es nach außen hin scheinen mag.

²²⁰ Winters, Jill. The lost Boys of Wisteria Lane, in: Wilson, Leah (Hrsg.), Welcome to Wisteria Lane, 2006, S. 147.

4.3.4 Ironie in *Desperate Housewives*

Da die Serie *Desperate Housewives* ebenfalls ein Vertreter des Quality TV-Genres ist, sind die Ironie und der damit verbundene Humor im Subtext verborgen. Platte Wortwitze und physischer Humor wie Slapstick sind hier im Gegensatz zu älteren und weniger anspruchsvollen Sitcoms weniger vorherrschend beziehungsweise kaum zu finden. Wohl aber sind in der Serie verschiedene Arten von Ironie gegenwärtig und zu unterscheiden: Wortironie, etwa in Form von Mary-Alice Youngs Voice-Over, Selbstironie, die besonders bei der Figur Lynette zum Vorschein kommt, Satire auf das Leben in „Suburbia“, Parodien und Überzeichnung der Charaktere und das Spiel mit Stereotypen und Klischees, besonders im Hinblick auf die unterschiedlichen Geschlechter und Rollenverteilung. Hier kommt auch Freuds These zum Ausdruck, die besagt, dass insbesondere subtile Formen von Ironie voraussetzen, dass diese vom Hörer/Empfänger auch verstanden werden könnten (siehe Kap. 2.8.). Dies wiederum ist dann auch an ein höheres Maß an Bildung und Allgemeinwissen gebunden.

Brenda Strong alias Mary-Alice Young fungiert als Erzählerin und kommentiert die Handlungen. Das Unkonventionelle steckt hier bereits in der Tatsache, dass sie tot ist und aus dem Jenseits berichtet, was ihr eine Art Allwissenheit verleiht. Freud betont, dass der Lustgewinn aus einem Witz und insbesondere seiner Unterart, der Ironie, aus dem Spiel mit Worten und der Tendenz resultiere, welche die Aussage/Absicht hervorbringe, (siehe Kap. 2.8.). Das kommt hier besonders gut zum Ausdruck, weil der Narrator zu jedem Zeitpunkt weiß, was in den Charakteren vorgeht. Er kennt ihre Gefühle, Ängste, aber auch deren Geheimnisse und die tiefsten Abgründe ihrer Seelen. Um die Verzweiflung der Figuren und die Absurdität ihrer Denkweisen hervorzuheben, kommentiert Mary-Alice deren Taten und Handlungen mit einer besonders bissigen Wortironie, die fast schon zynisch wirkt. Damit werden nicht nur Einblicke in das Leben in „Suburbia“ gegeben, sondern gleichzeitig auch die fehlende Privatsphäre und die neugierigen Nachbarn, die gerne klatschen und tratschen, kritisiert. Dafür verantwortlich ist „Brenda Strong’s vocal

delivery, which exudes an ironic kind of 'all-American' enthusiasm in artificial fashion"²²¹. Tatsächlich sind Mary-Alices verbale Ausführungen oft übertrieben in ihrem Tonfall und wirken daher unnatürlich. Auf diese Weise werden die Künstlichkeit der Vorstädte und das typisch amerikanische Kleinstadtleben angeprangert. Diese Kritik findet sich auch in dem satirischen Camp-Bild wieder, das von der Wisteria Lane gezeichnet wird. Nach außen hin handelt es sich um die perfekte Idylle mit gemähten Rasenflächen, bunten Blumen in den Balkonkästen und strahlend weißen Gartenzäunen. Die Farben sind überwiegend in Pastell gehalten und zudem ist immer gutes Wetter in „Suburbia“. Doch es handelt sich hierbei lediglich um eine schöne Fassade. Hinter den Gartenzäunen und geschlossenen Türen hat so mancher Nachbar eine Leiche im Keller oder zumindest ein Geheimnis zu verbergen. Es herrscht demnach eine Diskrepanz zwischen dem schönen Schein und der Realität, dem eigentlichen Sein. Der Zuschauer lernt schnell, dass nicht alles so ist, wie es zunächst wirkt – keine Spur von dem „American Dream“, den das schöne Vorstadtleben eigentlich verkörpern sollte. Auch Gillis/Waters charakterisieren „Suburbia“ als ein „environment in which the distinction between public and private is eminently collapsible“²²². Auf Dauer gelingt es keinem der Nachbarn dauerhaft, seine Heimlichkeiten zu verbergen, da früher oder später die Wahrheit ans (Tages-)licht kommt. In der Serie herrscht somit eine „dichotomy between surface appearances and emotional realities that the inhabitants of this neighborhood contrive to conceal“²²³. Hier wird, wie Freud bereits festgestellt hat, der Witz in Form von Ironie tendenziös und kritisiert gesellschaftliche Zustände, ohne aber den Anschein zu erwecken, dies offen zu tun (siehe Kap. 2.8.).

Die „Housewives“ verkörpern alle bestimmte Frauentypen, deren Schwächen dabei deutlich in den Vordergrund gestellt werden. Evelyn Vaughn erklärt, dass sie sogar alle auf einen bestimmten Charakter aus vergangenen Fernsehserien zurückgehen. So ist Susan Mayer mit ihrer Schusseligkeit eine Art „Lucy Ricardo [I love Lucy] meets Mary Richards [The Mary Tyler Moore Show]“²²⁴. Bree Van de Kamp ist natürlich eine Parodie auf die Sitcom-Hausfrau der 50er Jahre und gleichzeitig eine Stepford-Androidin mit einem ausgeprägten Reinlichkeitszwang und übertriebenem

²²¹ Jermyn, Deborah. Dying to tell you something: Posthumous narration and female omniscience in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 173.

²²² Gillis/Waters, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 198.

²²³ Gillis/Waters, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 195.

²²⁴ Vaughn, Evelyn. Why I hate Lynette, and how that could be a compliment, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane*, 2006, S. 18.

häuslichen Perfektionismus. Damit wirkt sie wie eine Figur, die direkt aus den Sitcoms *The Adventures of Ozzie and Harrie*, *Father knows Best*, *Leave it to Beaver* und *The Donna Reed Show* stammt und mit Kaschmir-Twin-Sets und Perlenohrringen komplettiert wird.²²⁵ Der Typ Gabrielle entstammt einer moderneren Fernsehära, nämlich den Soaps der späten 70er und frühen 80er Jahre wie *The Love Boat*, *Fantasy Island*, *Dallas*, *Dynasty*, *Falcon Crest*.²²⁶ Besonders im *Denver-Clan* standen triviale Dinge wie gutes Aussehen und Vermögen im Vordergrund. Gaby hat also einiges mit ihrer Vorgängerin Alexis [Joan Collins] aus *Denver-Clan* gemeinsam, besonders die auffällige Optik. Auch sie verletzt und manipuliert manchmal die Menschen um sie herum auf der Suche nach privater Erfüllung. Lynettes Rolle ist nicht eindeutig in einer früheren Serie wiederzufinden. Sie gleicht allerdings mit ihrer Selbstironie und ihrem beruflichen Erfolg einer *Murphy Brown*. Beide Frauen stecken in Führungspositionen und kleiden sich eher professionell-praktisch als besonders weiblich. Doch im Gegensatz zu der Journalistin hat Lynette zusätzlich ein erfülltes Privatleben mit einem Ehemann und vier Kindern, wenn ihr dies auch manchmal über den Kopf wächst.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Frauenfiguren allesamt übertriebene Stereotypen sind. Sie weisen unterschiedliche Eigenschaften sowie Stärken und Schwächen auf, wobei mit diesen Charakterzügen in den Serien bewusst gespielt wird. Damit sind sie auf eine satirische Art und Weise alle unterschiedlich. Es handelt sich so um ein "ironic, exaggerated model of female diversity and bonding. The show continues to portray a satirical, larger-than-life image of women the way they really are – sometimes gossipy, sometimes lonely, but always ready to go running when tragedy strikes."²²⁷ Sherianne Shuler geht noch einen Schritt weiter, indem sie behauptet, dass *Desperate Housewives* nicht nur Stereotypen von Frauen-Kameraderie porträtiert, sondern zusätzlich die dunklere Seite manch erwachsener Beziehung als typisch weibliches Verhalten kindischer Frauen wiedergibt.

So wirken die Frauen in der Serie besonders manipulativ, einsam und unreif.²²⁸ Doch nicht nur die Frauen wirken streckenweise unzulänglich, auch die männlichen

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Caldwell., Laura. Girl Power Witty or Cat Fight City?, in: Wilson, Leah (Hrsg.), *Welcome to Wisteria Lane*, 2006, S. 50.

²²⁸ Shuler, Sherianne. Desperation loves company: Female friendship and façade of female intimacy in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.) *Reading Desperate Housewives*, 2006, S. 188 f.

Charaktere zeichnen sich durch ihre Verzweiflung und Hilflosigkeit aus, indem sie zum Teil von ihren Frauen abhängig und zudem nicht in der Lage sind, sich um die Erziehung der Kinder oder um den Haushalt zu kümmern. Meistens sind es hier die Frauen, die die Kontrolle über die Finanzen und den Hausstand haben. Je mehr Einfluss und Kontrolle die weiblichen Figuren auf ihre Familien ausüben, desto schwächer wirken die Männer. Hier sind also die alten Rollenmuster der 50er Jahre-Sitcoms bewusst auf den Kopf gestellt und ins Gegenteil verkehrt worden. Die männlichen Figuren sind teilweise sogar nur dafür da, um für ein optisches Vergnügen zu sorgen. Deshalb muss der Gärtner John auch immer seinen Oberkörper zur Schau stellen, indem er ohne Oberteil den Rasen mäht. In früheren Serien waren es doch meistens die Frauen, die durch ihr attraktives Äußeres Aufmerksamkeit erregen sollten. Durch dieses bewusste Umkrempeln von Klischees entstehen der besondere Humor und die Ironie in der Serie.

4.3.4.1 Charakterironie

Es gibt innerhalb der Serie einige Szenen, in denen die Frauen bewusst das Mittel der Wortironie anwenden. Die eigentliche Ironie resultiert jedoch daraus, dass die Figuren zeitweise auch konträr zu ihrem Charakter handeln oder plötzlich so agieren, wie es eigentlich von einer jeweils anderen Figur erwartet worden wäre. Die Erwartungshaltung, die der Zuschauer im Vorfeld hat, wird dann bewusst nicht erfüllt, um ein gewisses Maß an Komik zu erzeugen. Besonders beim Konzept von Wahrheit und Lüge, welches innerhalb der Serie ein wichtiges Thema darstellt, ist dies deutlich erkennbar. „In the Susan/Edie narrative, they are explored ironically through Edie’s insistence on telling the truth and Susan’s inclination to lie.”²²⁹ Es handelt sich dabei um die Episode “Anything you can do“ (1:07), in der Edie herausfindet, dass Susan das Feuer in ihrem Haus gelegt hat. Der Zuschauer erwartet, dass Edie das ordnungsgemäß den Behörden melden und Susan sie davon abbringen will. Doch in diesen Fall ist es genau umgekehrt und die Charaktere handeln gegensätzlich.

²²⁹ Cunnah, Michelle. *Desperately Seeking Susan*, in: Wilson, Leah (Hrsg.), *Welcome to Wisteria Lane*, 2006, S. 101.

Auch bei der Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Susan und Julie sind die Rollen ins Gegenteil verkehrt.

SUSAN: Like it or not I've got a birth certificate that says I'm your mother.

JULIE: Since when?

SUSAN: What is that supposed to mean?

JULIE: Since Dad left, if there has been a mother here it's been me (1:10).

Tatsächlich verhält sich Julie vernünftiger und erwachsener als Susan. Es ist schon erstaunlich, dass der Tochter eine gesunde, rationale und vernünftige junge Frau geworden ist, obwohl sie alleine bei ihrer leicht neurotischen und problembehafteten Mutter aufgewachsen ist, die sich nicht immer wie ein positives Vorbild verhalten hat.

4.3.4.2 Weltironie/Schicksalsironie

Mary-Alice Youngs Voice-Over-Stimme kommentiert Susans schlechtes Karma in der Folge „Come in, Stranger“ folgendermaßen: “It was common knowledge on Wisteria Lane where Susan Mayer went bad luck was sure to follow. Her misfortunes ranged from the common place to the unusual to the truly bizarre” (1:05). Als Susan sich für den Klempner und neuen Nachbarn Mike Delfino interessiert, will sie ihn mit ihrer freizügigen Art auf sich aufmerksam machen. Da sie glaubt, ihm über seinen Hund näher zu kommen, kommt sie auf die wahnwitzige Idee, ihr Gesicht mit Hundefutter einzureiben, damit der Hund es dann ablecken kann. Der Plan scheint zunächst aufzugehen, bis der Hund aus Versehen ihren Ohrring verschluckt und zum Tierarzt muss. Das Rendezvous von Susan und Mike findet somit ein abruptes Ende und verläuft nicht annähernd so romantisch, wie Susan es sich in ihrer Fantasie zuvor ausgemalt hatte. An dieser Stelle ist ebenfalls Schicksalsironie zu finden, da sich alles konträr zu dem entwickelt, was ursprünglich beabsichtigt war.

In einer weiteren Folge (1:03) kommt ihr Ex-Mann Karl vorbei, um mit Susan zu reden. Diese empfängt ihn nur mit einem Handtuch bekleidet, weil sie gerade aus der Dusche gekommen ist und nicht mit seinem Besuch gerechnet hat. Wo er jedoch schon einmal da ist, denkt sie sich, dass er sich doch gleich für seinen Ehebruch bei ihr entschuldigen könnte. Karl sieht das allerdings ganz anders.

Susan: You know what, I don't need an apology. I don't need anything from you. [Sie folgt ihm vor die Tür nach draußen zu seinem Auto – immer noch spärlich mit dem Handtuch bekleidet].

Karl: You are humiliating yourself!

Susan: You are the one that's been humiliated. Why don't you see that? You walked out on your family. People think **you** are scum, not me. So worry about yourself. I'm ok with me. I can walk down the street and hold my head high.

Genau in diesem Moment gerät ihr Handtuch zwischen die Autotür von Karls Wagen. Er fährt los und Susan steht plötzlich splitternackt im Vorgarten. Das ist wiederum als Ironie des Schicksals anzusehen, weil die Figur jetzt nicht mit aufrechtem Kopf dasteht, sondern hilflos wirkt und versucht, möglichst ungesehen in ihr Haus zurückzukehren. In Susans Augen ist dieser Moment besonders peinlich, denn die Leute könnten nun doch schlecht von ihr (anstelle ihres Ex-Mannes) denken und annehmen, sie habe eine andere Vorstellung von Ordnung und Moral. Um die ganze Situation noch weiter ad absurdum zu führen, muss Susan auch noch feststellen, dass sie sich ausgeschlossen hat. Sie versteckt sich zunächst im Gebüsch, damit sie niemand sieht. Schließlich muss sie jedoch ihren Schwarm Mike um Hilfe bitten, um sie aus dieser misslichen Lage zu befreien. Wollte sie ihn zuvor noch beeindrucken, bleibt ihr nun nichts anderes übrig, als ihm das peinliche Missgeschick zu beichten und ihre Schwäche (Tollpatschigkeit) vor ihm zu offenbaren.

Auch die meisten Vorfälle in Gabys Leben sind als Ironie des Schicksals zu begreifen, da sie in Staffel 5 ein komplett anderes Leben führt, als sie sich immer erträumt hatte. So wollte sie zunächst keine Kinder oder zumindest nur ein besonders hübsches. Sie bekommt aber zwei leicht übergewichtige Mädchen. Außerdem wollte die Frau, die einst aus ärmlichen Verhältnissen stammt, nie wieder dorthin zurückkehren müssen. Doch als sie in eine finanzielle Notlage gerät, bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihre Ansprüche herunterzuschrauben. Interessanterweise scheint Gaby weitaus sorgenfreier als zuvor. Das ist darauf zurückzuführen, dass sich die Figur mit der Zeit weiterentwickelt hat. Sie hat zwischenzeitlich erkannt, dass es keiner Luxusgüter bedarf, um wirklich zufrieden zu sein, und dass ihre Kinder ihr wahres Glück sind. Auch mit Carlos Schicksal hat sie sich arrangiert. Sie verlässt ihn

nicht aufgrund der Tatsache, dass er behindert²³⁰ und unvermögend ist, weil sie ihn aufrichtig liebt.

4.3.4.3 Wortironie

Die Erzählerin ist ein gutes Beispiel dafür, wie dieser Art der Ironie erzeugt wird und welche Funktion sie hat. Es handelt sich dabei um Wortironie in Form von Kommentaren, die Mary-Alice nach ihrem Tod zwar äußert, ohne allerdings dabei äußerlich in Erscheinung zu treten – außer in Flashback-Sequenzen. Am Anfang der ersten Folge will die Erzählerin den Zuschauern vermitteln, was sich zuvor in dem Vorort ereignet hat, und macht eine Bemerkung darüber, wie jener schicksalhafte Tag begann, an dem sie sich das Leben nahm: „I spent my day like any other day quietly polishing the routine of my life until it gleamed with perfection.“ Diese Aussage ist insofern ironisch, als dass sie nicht wörtlich zu verstehen ist, da ihr Leben alles andere als perfekt war. Nach außen hin hatte sie eine makellose Fassade erschaffen, tief in ihrem Inneren war die Hausfrau und Mutter jedoch verzweifelt und unglücklich.

Auch die Konversationen von Susan und ihrer Tochter Julie sind von verbaler Ironie durchzogen, wodurch sie noch abstruser wirken. Dadurch wird aufgezeigt, dass in diesem Fall die Rollen vertauscht und das Gewohnte so ins Gegenteil verzerrt wird.

5. Fazit: Ironie in Quality TV-Serien

Quality TV-Serien treten mit einem höheren Anspruch an ihr Publikum heran als Vertreter anderer Genres, wie etwa Sitcom und Soap Opera. Im Gegensatz zu ihnen setzt Quality TV voraus, dass der Zuschauer in der Lage ist, zwischen den Zeilen zu lesen und zu reflektieren beziehungsweise zu interpretieren. Die Ironie, die den Serien zugrunde liegt, wird äußerst subtil eingesetzt und ist im Kern verborgen, weswegen sie nicht von jedem Betrachter gleichermaßen erkannt werden kann. Das liegt auch daran, dass die jeweilige Sendung immer über zwei Ebenen verfügt: die

²³⁰ In Folge 4.9 „Somethings's Coming“ verwüstet ein Tornado die Wisteria Lane. Carlos Solis wird so stark von einem umherfliegenden Teil getroffen, dass er erblindet.

Art und Weise der Repräsentation, das Narrative oder die Handlung, und die Meta-Ebene – die eigentliche Aussage oder Botschaft. Um diese zu entschlüsseln, wird davon ausgegangen, dass sich der Ironiker (Sender der Botschaft) und der Hörer/Empfänger auf ein und derselben Ebene befinden. Wie Freud bereits festgestellt hat, bedeutet das, dass anspruchsvolle Formen von Ironie und Witz auch nur von entsprechend gebildeten Rezipienten verstanden werden können und ihnen dadurch einen Lustgewinn verschaffen.

Demnach muss bei Quality TV-Serien die Bedeutung der Sachebene immer erst auf eine höhere Meta-Ebene übertragen werden, um aufgedeckt werden zu können. Es herrscht somit ein Kontrast zwischen offensichtlicher Darstellung und eigentlich gemeinter Realität.

Besonders gut wird dies in *Sex and the City* und *Desperate Housewives* deutlich, wo bereits das Setting einen Teil der übergeordneten Ironie ausmacht. Die Metropole New York wurde bewusst und nicht zufällig ausgewählt. Zum einen ist sie ebenso unberechenbar, neurotisch und zynisch wie ihre Bewohner, zum anderen bietet sie in dem Großstadtdickicht den perfekten Schauplatz für die romantische Suche nach der großen Liebe. In keiner anderen Stadt dürfte sich das als so schwer herausstellen. Hier ist zwar Tag und Nacht alles möglich, aber die meisten Verbindungen bleiben eher flüchtig und ohne Tiefgang. Manhattan ist ein „self-contained universe where sex and romance are in conflict“²³¹. Deswegen sind die Hauptfiguren der Serie auch hin- und hergerissen zwischen anonymem Sex ohne Gefühlen auf der einen Seite und der Suche nach der großen Liebe auf der anderen. In der dritten Staffel der Serie wird der Schauplatz bewusst von New York nach Los Angeles verlegt. Die Stadt wird mit ihrer Unterhaltungsindustrie als besonders gesundheitsfanatisch und oberflächlich dargestellt. Die Ironie findet so in der Form einer **Satire** auf die Stadt Los Angeles ihren Ausdruck. Sie beinhaltet eine versteckte Kritik am Lebensstil der Westküstenbewohner und deren permanentem Streben nach äußerlicher Perfektion. Das wird besonders im Kontrast zu den vier New Yorkerinnen deutlich, die vor allem optisch in der Stadt wie Fremdkörper wirken.

Desperate Housewives spielt dagegen in der fiktiven Vorstadt Fairview, wo es deutlich weniger urban ist. Die Ironie ist hier in dem Gegensatz zwischen schönem

²³¹ Di Mattia, Joanna. 'What's the harm in Believing?': Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for Sex and the City's Mr Right, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Sex and the City*, 2004, S. 19.

Schein und eigentlichem Sein zu finden, da nach außen hin zwar alles perfekt wirkt in „Suburbia“, die Sonne scheint, der Rasen ist gemäht und die Bewohner sind scheinbar glücklich, doch wenn man hinter die Fassade blickt, offenbaren sich Neid, Missgunst und Intrigen. Die Nachbarn haben fast alle ein schmutziges Geheimnis und mit ihren persönlichen Problemen zu kämpfen. Das „Suburban“-Setting ist eine Satire auf die Sitcoms der 50er Jahre, deren Familien immer glücklich in den Vorstädten lebten und nur selten mit echten Konflikten konfrontiert wurden. Besonders die Hausfrau ging in ihrer Rolle auf und beklagte sich nicht über ihr Schicksal. Außerdem wird der „American Dream“, den viele Kriegs-Heimkehrer in den 50er Jahren verfolgten, insofern ins Lächerliche gezogen, als dass in „Suburbia“ zum einen der Druck herrschte, immer mit dem Nachbarn mithalten zu müssen, und es sich andererseits dabei um einen seelenlosen konformen Raum handelte, der nur wenig Platz für Privatsphäre und persönliche Entfaltung bot.

Die weiblichen Hauptcharaktere in den drei Quality TV-Serien *Ally McBeal*, *Sex and the City* und *Desperate Housewives* unterscheiden sich zwar alle äußerlich und auch in ihrer Persönlichkeit beziehungsweise ihrem Wesen, doch haben sie eine gewisse Widersprüchlichkeit gemein. Auf der einen Seite sind sie moderne unabhängige Frauen, die nicht auf einen Mann angewiesen sind, auf der anderen Seite sind sie aber nicht wirklich emanzipiert. Das wird besonders in *Sex and the City* deutlich, wo die weiblichen Figuren wie folgt zu charakterisieren sind: „too feminist but not feminist enough, they hate men but are still looking for Mr. Right, they enjoy sex but wonder if they are sluts“²³².

Die moderne Frau, die in diesen Serien repräsentiert wird, befindet sich also immer in dem Dilemma, alles haben zu wollen, aber letztlich an diesem Anspruch zu scheitern. Sie kann eine erfolgreiche Karriere anstreben, oftmals sind dann jedoch die Männer, mit denen sie sich umgibt, so unzulänglich, dass sie das Single-Dasein bevorzugt und das Liebesleben auf der Strecke bleibt. Oder es ist genau anders herum, wenn sie bewusst das Hausfrauen- und Mutter-Dasein in der Vorstadt dem urbanen Berufsleben vorzieht, insgeheim dann aber doch nicht zufrieden mit ihrer eigenen Wahl ist. Die Ironie liegt also zum einem in den deutlich überzeichneten weiblichen Figuren, die alle einen bestimmten Stereotyp verkörpern. Mit dieser übertriebenen Darstellung, die zuweilen so unrealistisch, fast schon grotesk wirkt und

²³² Akass, Kim/McCabe, Janet. Introduction: Welcome to the age of un-innocence, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Sex and the City*, 2004, S. 9.

dadurch beim Publikum einen komischen Effekt hervorruft, wird die zeitgenössische Frau karikiert. Darin steckt eine unterschwellige Gesellschaftskritik, die andeuten soll, dass die Emanzipation im Grunde gescheitert ist. Schließlich ist die moderne Frau entweder unzufrieden und ständig auf der Suche nach privater Erfüllung oder sie lebt ein Leben in „stiller Verzweiflung“.

Zum ersten Mal in der Seriengeschichte werden Konventionen über Bord geworfen und Tabus gebrochen, was allein bei Quality TV-Serien möglich ist, da sie zum einen auf Premium-Kabelkanälen wie HBO ausgestrahlt werden und keiner übergeordneten Kontrolle unterliegen. Zum anderen werden sie nicht primär für ein Massenpublikum produziert, sondern für eine spezielle, anspruchsvollere Zielgruppe, die in der Lage ist, diese Tabubrüche als Kritik zu begreifen und nicht als Affront gegen Minderheiten (etwa Homosexuelle, ethnische Minderheiten) aufzufassen.

Schicksalsironie macht einen Großteil der Ironie in den drei Serien aus. Dabei ist zu beobachten, dass den Figuren immer wieder etwas Unvorhersehbares widerfährt und diese sich dann mit den Widrigkeiten arrangieren müssen. Dabei wird nicht selten die komplette Lebensplanung oder die Zukunftspläne der Charaktere schicksalhaft umgeworfen und es tritt das exakte Gegenteil ein. Zudem wird dann bewusst mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt, die sich, während des Aufbaus eines Spannungsbogens, sicher zu sein glauben, was als Nächstes passieren wird. Doch im letzten Moment wird diese Erwartung enttäuscht und etwas Überraschendes ereignet sich stattdessen. Neben dieser Form, Komik zu erzeugen, ist zusätzlich häufig Selbstironie der Charaktere in den Serien vorzufinden. Die Figuren wissen um ihre Schwächen und nehmen sich selbst nicht all zu ernst beziehungsweise machen sich über ihre Makel lustig. „The Humor of the program is not just enjoyed by viewers but is shared by the characters themselves. Humor is used as a strategy for addressing what are often difficult and complicated issues, such as heartbreak, divorce, impotence, infertility, STDs and abortion [...]”²³³. Diese komplizierten Themen wirken durch den Gebrauch von Ironie und Erzeugung von Komik weniger bedrohlich.

Auch **Charakterironie** kann in den Serien ausgemacht werden. Anhand von Miranda Hobbes oder Lynette Scavo wird dies deutlich, da beide eine betont zynische Seite

²³³ Henry, Astrid. Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism, in: Akass/McCabe. Reading Sex and the City, 2004, S. 69.

haben, die sich mal stärker und mal in abgeschwächter Form äußert. Diese ist bewusst dafür da, die Figuren vor Enttäuschungen zu schützen und um in schwierigen Situationen einen klaren Verstand bewahren zu können.

In *Sex and the City* und *Desperate Housewives* wird **Wortironie** vor allem in den Voice-Over-Kommentaren der Erzählerinnen Carrie Bradshaw und Mary-Alice Young verwendet. Sie dienen vor allem dazu, die Absurdität der Handlungen der Charaktere auf eine komische Art zu betonen. Freuds Ausführungen besagen, dass das Wesen von Komik und Witz und insbesondere ihrer Unterart, der Ironie, im Wesentlichen darin bestehe, das Gegenteil von dem zu sagen, was man einer anderen Person mitzuteilen beabsichtige. Indem also die Protagonisten zugespitzt und überzeichnet dargestellt werden, transportieren sie jene ironische Botschaft, die beim Zuschauer zu einer anspruchsvollen Art von Lustgewinn führt.

Des Weiteren wird in Quality TV-Serien häufig „**Camp**“, in Form einer Geschlechterparodie, als ironisches Stilmittel angewendet, wie in *Desperate Housewives* an der Figur Bree Van de Kamp deutlich zu sehen ist, die mit ihrer übertriebenen Perfektion und dem makellosen Äußeren einer Hausfrau aus einer 50er Jahre-Sitcom gleicht. Die Person kann es nicht ertragen, in häuslichen oder elterlichen Aufgaben zu versagen und merkt in ihrem Kontrollwahn nicht, was sie ihrer Familie zumutet, dich sich insgeheim nach Normalität sehnt. Bree hat die Rolle der glücklichen Hausfrau perfekt adaptiert und voll und ganz integriert. Doch da es sich dabei lediglich um eine Fassade handelt und die Figur krampfhaft versucht, nach außen den perfekten Schein zu wahren und nach Kontrolle zu streben, merkt niemand, wie unzufrieden sie in Wirklichkeit ist – nicht einmal sie selbst.

Carrie Bradshaw unterscheidet sich zwar deutlich von dem Typ Hausfrau, doch ist sie ebenfalls eine parodierte Frauenfigur. Sie verkörpert alle weiblichen Klischees. Sie ist neurotisch, wankelmütig, entscheidungsunfähig und sehr emotional. Ihre Vorliebe für Luxusgüter führt dazu, dass sie ihre finanziellen Ausgaben nicht im Griff hat und in Geldnot gerät. Optisch ist auffällig, dass sie avantgardistische Kleidungsstücke trägt, eine ungezähmte Lockenmähne hat und überwiegend auf zwölf Zentimeter hohen Absätzen durch Manhattan läuft, was eher unrealistisch erscheint. Akass und McCabe kommentieren diese Tatsache folgendermaßen: „Carrie follows a script for a role produced in a fantasy, and in the process has fun playing with the artificiality of a patriarchal signifying system that defines the female

self.”²³⁴ Auch der Charakter Ally McBeal ist als Karikatur ihrer selbst zu verstehen. Sie verkörpert ebenfalls viele weibliche Attribute und ist vom Charakter her romantisch, hilflos und gefühlsbetont. Doch ihre Tollpatschigkeit lässt die „Maskerade der Weiblichkeit brüchig [werden] und ihre Konstruiertheit [wird] enthüllt“²³⁵. Die Ironie entsteht dadurch, dass bewusst mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt wird, indem sie entweder voll erfüllt oder aber komplett enttäuscht werden. Die Charaktere verhalten sich sowohl ihrem Wesen entsprechend, als auch ganz unerwartet gegensätzlich. In beiden Fällen wird dadurch Komik erzeugt und ein Lustgewinn bei den Zuschauern hervorgerufen.

Die zuvor erwähnte Künstlichkeit und Konstruiertheit spiegelt sich auch in den bizarren Sexpraktiken beziehungsweise skurrilen Sexpartnern in *Sex and the City* und den unrealistischen Gerichtsverhandlungen in *Ally McBeal* wider. Laut Karin Lenzhofer werden nicht lediglich juristische Fälle verhandelt. Es gehe vielmehr um die Bedeutung von Geschlecht und seine Aufhebung und Verschiebung. Die Serie *Sex and the City* stiftet bewusst Verwirrung in Bezug auf Geschlecht und Sexualität, wodurch fingierte Stereotypen aufgedeckt und auf den Kopf gestellt werden. *Desperate Housewives* funktioniert auf eine ähnliche Art und Weise. Dort scheinen zunächst die Frauen den Männern unterlegen, denn letztere werden als Ernährer oder Machos dargestellt. Doch die Ironie liegt in dem Subtext verborgen, der deutlich macht, dass die Frauen die Kontrolle besitzen und ihre Partner einer Verzweiflung wesentlich näher sind als sie selbst. Das absichtliche Wiederholen der ironischen Übertreibungen und Geschlechterparodien macht eine Re-Interpretation des Textes erst möglich und das ist es, was am Ende Quality TV ausmacht und von herkömmlichen Fernsehserien unterscheidet.

²³⁴ Akass, Kim/McCabe, Janet. Ms Parker and the Vicious Circle: female narrative and humor in *Sex and the City*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Sex and the City*, 2004, S. 178.

²³⁵ Lenzhofer, Karin. *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006, S. 89.

6. Literatur und Medien

Akass, Kim/McCabe, Janet. It's not TV, it's HBO original programming: Producing Quality TV, in: Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley (Hrsg.). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era*. Routledge. New York, London, 2008

Akass, Kim/McCabe, Janet. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* I.B. Tauris, London/New York, 2007

Akass, Kim/McCabe, Janet. Ms Parker and the Vicious Circle: female narrative and humor in *Sex and the City*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Sex and the City*. I.B. Tauris, London/New York, 2004, S. 177-200

Akass, Kim / McCabe, Janet (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006

Akass, Kim/McCabe, Janet (Hrsg.). *Reading Sex and The City*. I.B. Tauris, London/New York, 2004

Akass, Kim. Still desperate after all these years: The post-feminist mystique and maternal dilemmas, in: Akass/McCabe. *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S.48-58

Appelo, Tim. *Die Welt der zauberhaften Ally McBeal*. Heel Verlag, Königswinter, 1999

Barg, Werner C. *Breaking Bad – das Böse stirbt!?*, unter: http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/68/barg_breakingbad_080_tvd68.pdf (abgerufen am 09.11.2015), S.81

Bautista, Anna Marie. Desperation and domesticity: Reconfiguring the 'happy housewife', in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S.156-166

Beuka, Robert. *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. Palgrave Macmillan, New York, 2004

Bianculli, David. *Teleliteracy: Taking Television Seriously*, Continuum, New York, 1992

Bignell, Jonathan. *Introduction to Television Studies*. Routledge Taylor & Francis Group: London/New York, 2004

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, Chicago, 1974

- Bowers, Sharon. I Bet You Were a Cheerleader, in: Wilson, Leah. *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 93-104
- Bremmer, Jan. „Witze, Spaßmacher und Witzbücher in der antiken griechischen Kultur“, in: *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Primus Verlag, Darmstadt, 1999
- Bremmer, Jan / Roodenburg, Hermann. „Humor und Geschichte: Eine Einführung“, in: *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999
- Brewer, Derek. Schwankbücher in Prosa hauptsächlich aus dem 16. – 18. Jahrhundert in England, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hrsg.). *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999
- Brockhaus, F.A. *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden*. Wiesbaden, 1973
- Buckley, Cara Louise /Brian L. Ott. Fashion(able/ing) selves: Consumption, identity, and Sex and the City, in: Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley (Hrsg.). *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Routledge. New York/London, 2008, S. 209-227
- Caldwell, Laura. Girl Power Witty or Cat Fight City?, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 45-50
- Cardwell, Sarah. Is Quality TV any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris, London/New York, 2007, S. 19-34
- Chambers, Samuel A. “Desperately straight: The subversive sexual politics of Desperate Housewives”, in: Akass, McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 61-73
- Cotta Vaz, Mark. *The Lost Chronicles: The Official Companion*. Hyperion, München, 2005
- Cunnah, Michelle. Desperately Seeking Susan, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*, Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 85-92
- Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, London/New York, 2000
- Di Mattia, Joanna. What's the harm in Believing?: Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for Sex and the City's Mr Right, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Sex and the City*. I.B. Tauris, London/New York, 2004, S. 17-32

Döring, Klaus. Diogenes aus Sinope, in: Flashar, Hellmuth (Hrsg.). *Grundriss der Geschichte der Philosophie: Die Philosophie der Antike, Band 2/1*. Schwabe, Basel, 1998, S. 280-295.

Dreher, Christoph. *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens*. Merz Akademie, Stuttgart, 2010

Dreher Christoph, *Autorenserien II/Auteur Series II: Quality TV in den USA und Europa/Quality TV in the USA and Europe (Merz Akademie)*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2014

Driessen, Henk. „Humor, Lachen und die Feldforschung: Betrachtungen aus dem Blickwinkel der Ethnologie“, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999

Duden: *Das Herkunftswörterbuch*. Lemma spotten, Mannheim, 2007

Feuer, Jane. Quality Drama in the US: The New Golden Age?, in: Hilmes, Michele (Hrsg.). *The Television History Book*. bfi Publishing London, 2003

Freud, Sigmund. *Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse*. Kiepenhauer, Berlin, 1933

Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Fischer Bücherei KG, Frankfurt/Main, Hamburg, 1940

Frye, Northrop, *Analyse der Literaturkritik*. Kohlhammer, Stuttgart, 1964

Fuchs, Marion: *Narrative Strategien in der TV-Serie Desperate Housewives*, unter: http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_6/Marion_Fuchs.php (abgerufen am 17.05.09)

Gilbert, Matthew. *Voice-Over speaks to Viewers*, in: Boston Globe, 11 Nov. 2004

Gillis, Stacy/Waters, Melanie. 'Mother, home and heaven'. Nostalgia, confession and motherhood in Desperate Housewives, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Houswives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 190-205

Grawe, Tina. *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien: Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. AVM Verlag, München, 2010

Gutknecht, Christoph. *Lauter böhmische Dörfer. Wie die Wörter zu ihrer Bedeutung kamen*. Beck, München, 1995, S. 177

Hartung, Martin. *Ironie in der Alltagssprache*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998

Henry, Astrid. Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism, in: Akass/MCabe (Hrsg.) *Reading Sex and the City*. I.B. Tauris, London/ New York, 2004, S. 65-82

Hilmes, Michele: Programming: New Venues, New Forms, in: Michele Hilmes (Hrsg.). *The Television History Book*. Bfi Publishing, London: 2003

Hoffmann, Ulrich. *Ally McBeal: Alle Folgen, alle Facts und die besten Sprüche*. Ullstein, München, 2000

Hoffmann, Ulrich. *Ally McBeal – die vierte Staffel: Alle Folgen, alle Fakten und Hintergründe zur Kultserie*. Ullstein, München, 2001

Höfding, Harald. *Humor als Lebensgefühl*. Teubner. Leipzig, 1918; Nachdruck der 2. Aufl. Müller, Saarbrücken, 2007

Hornig, Frank. *Damen der Vorstadt*, in: Der Spiegel 14. 2005

Hymowitz, Kay S. Scoring on Sex and the City, unter: http://www.city-journal.org/html/13_4_urbanities-scoring.html (abgerufen am 10.12.08)

Jancke, Rudolf. *Das Wesen der Ironie*. Barth, Leipzig, 1929

Jancovitch, Mark/Lyons, James. *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans*. bfi Publishing. London: 2003

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Flammarion, 1979, S. 42.

Japp, Uwe. *Theorie der Ironie*. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt/Main, 1988

Jermyn, Deborah. Dying to tell you something: Posthumous narration and female omniscience, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 169-179

Kendrik, Beth. Growing Up Wisteria, in: *Welcome to Wisteria Lane: Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 29-36

Kierkegaard, Sören. *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. GTB, Gütersloh, 1984

Klien, Anne. *Kult-Switching: Beobachtertheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie Ally McBeal in Deutschland und den USA*. Herbert Utz Verlag, München, 2001

Knox, Norman. Die Bedeutung von „Ironie“: Einführung und Zusammenfassung, in: *Ironie als literarisches Phänomen*. Hans-Egon Hass/Gustav-Adolf Mohrlüder (Hrsg.). Köln, 1973, S. 21-30

- Korzeniewski, Dietmar (Hrsg.). *Die römische Satire: Wege der Forschung, Bd. 238*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970
- Lancioni, Judith. Murder and Mayhem on Wisteria Lane: A study of genre and cultural context in *Desperate Housewives*, in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S.129-143
- Lapp, Edgar. *Die Linguistik der Ironie*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997
- Le Goff, Jacques. Lachen im Mittelalter, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999
- Lenzhofer, Karin. *Chicks Rule!: Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. transcript Verlag, Bielefeld, 2006
- Lipps, Theodor. *Komik und Humor*. Voss, Hamburg, 1898
- Lockwood, Cara. Is suburban Living hazardous to your health?, in: *Welcome to Wisteria Lane: Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 37-44
- Lukas, Christian/Westphal, Sascha: *Housewives - zum Äussersten bereit*. Wilhelm Heyne Verlag, München, 2005
- MacDonald, J. Fred. *One Nation Under Television: The Rise and Decline Of Network TV*. Nelson Hall Publishers, Chicago, 1994
- McCabe Janet. What is it with that hair? Bree Van de Kamp and policing contemporary femininity, in: Akass/McCabe (Hrsg.), *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 74-85
- McDowell, Linda/Sharp, Joanne P (Hrsg.). *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*. University of Michigan, Arnold, 1997.
- Meehan, Diana M. *Ladies of The Evening: Women Characters of Prime-Time Television*. The Scarecrow Press Inc., Metuchen, N.J./London, 1983
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. State University of New York Press, Albany, New York, 1983
- Nelson, Robin. Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City, in: *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. St. Martin's Press, New York, 1997
- Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus (Hrsg.). *Quality TV: Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!* LIT Verlag, Münster, 2014
- Oesterle, Günter und Ingrid. Karikatur, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer. *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4*. Basel/Darmstadt, 1980, S. 696-701

Papiór, Jan. *Ironie: Diachronische Begriffsentwicklung*. Adam Mickiewicz University, Posen, 1989

Pearson, Roberta. Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television in: Akass/McCabe (Hrsg.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris, London/New York, 2007, S. 239-256

Reissmann, Carla. „Desperate Housewives, unzufrieden Hausfrauen in perfekter Vorstadt“. Dpa-Basisdienst Hamburg. 7. April 2005

Rich, Lani Diane. Why the Best Nighttime Soap Ever Is Not a Nighttime Soap. Damnit, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane: Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 59-68

Richardson, Niall. As Kamp as Bree: Post-feminine Camp in Desperate Housewives, in: Akass/McCabe. *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 86-94

Rodemann, Julian. Wenn Serien Geschichte schreiben: Von Tabubrüchen und Gesellschaftskritik: Susanne Marshall nimmt US-Serien unter die Lupe, Schwäbisches Tagblatt, unter: <http://www.tagblatt.de/Nachrichten/Von-Tabubruechen-und-Gesellschaftskritik-Susanne-Marschall-nimmt-US-Serien-unter-die-Lupe-99034.html> (abgerufen am 28.07.16)

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge University Press, New York, 1995

Rothmund, Kathrin. *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bertz + Fischer, Berlin, 2013

Schatz, Thomas. Hill Street Blues: U.S. Police Procedural/Melodrama, in: *Encyclopedia of Television*, unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/H/htmlH/hillstreetb/hillstreetb.htm> (abgerufen am 30.10.08)

Schmid, Wilhelm und Stählin, Otto. *Geschichte der Griechischen Literatur. Erster Teil: Die klassische Periode der griechischen Literatur, Bd 4*. C.H. Beck, 1980, S. 421

Schütz, Karl-Otto. Witz und Humor, in: Wolfgang Schmidt-Hidding (Hrsg.). *Humor und Witz*. Max Hueber Verlag, München, 1963

Sconce, Jeffrey: Twin Peaks, in: Newcomb, Horace (Hrsg.). *Encyclopedia of Television, Vol 4*. 2004, S. 2390-2393

Shuler, Sherianne/McBride, M. Chat/Kirby, Erika L. Desperation loves company: Female friendship and façade of female intimacy in Desperate Housewives, in:

Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S. 180-198

Sontag, Susan. Notes on „Camp“, in: Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Penguin Books, New York, 2009, S. 275-292

Spigel, Lynn: *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. University of Chicago Press, Chicago/London, 1992

Spigel, Lynn. *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*. Duke University Press Books, Durham/London, 2001

Swendson, Shanna. A Morality Play for the Twenty-First-Century, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 105-114

Thompson, Robert J. St. Elsewhere, in: Newcomb, Horace (Hrsg.), *Encyclopedia of Television, Vol. 4*. Routledge, London/New York, 2004, S. 1987-88

Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse University Press, New York, 1996

Townsend, Mary Lee. „Humor und Öffentlichkeit im Deutschland des 19. Jahrhunderts“, in: Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.). *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999

Vaughn, Evelyn. Why I Hate Lynette, and How That Could Be a Compliment, in: Wilson, Leah (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 11-20

Weintraub, Bernard. How Desperate Women Saved Desperate Writer. New York Times, unter: http://www.nytimes.com/2004/10/23/arts/television/23cher.html?pagewanted=print&position=&_r=0 (abgerufen am 23.10.2004)

Wilson, Sherryl. White picket fences, domestic containment and female subjectivity: The Quest for romantic love, in: Akass/McCabe (Hrsg.) *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. I.B. Tauris, London/New York, 2006, S.144-154

Wilson, Leah (Hrsg.), *Welcome to Wisteria Lane: On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006

Winters, Jill. The Lost Boys of Wisteria Lane, in: Leah Wilson (Hrsg.). *Welcome to Wisteria Lane. On America's Favorite Desperate Housewives*. Benbella Books Inc., Dallas, Texas, 2006, S. 137-148

Medien

Ally McBeal, Staffel 1-6, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005

Sex and the City, Staffel 1-6, Paramount Pictures, 2002

Desperate Housewives, Staffel 1-5, Touchstone Home Video, 2005

Eidesstattliche Versicherung

„Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe“.