



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Dr. Barbie goes Chick Flick -

**Diskurs geschlechterstereotypischer Figurendarstellung der Frau,
exemplarisch analysiert anhand Elliot Reid aus der
US-amerikanischen TV-Serie Scrubs**

Verfasserin

Klaudia Kreslehner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt

Vielen Dank an meine Familie
ohne deren Unterstützung in meinem Leben
vieles nicht so wäre wie es ist.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Theoretische Aufbereitung und Einführung	6
2.1 Theorien zur Darstellung und Wahrnehmung der Frau	6
2.2 Femme Fatale bis Babe Scientist – Starke, weibliche Figuren in Film und Fernsehen	11
2.2.1 Weibliche Filmfiguren in TV-Serien	18
3 Frau im Genre	23
3.1 Darlegung des Genrebegriffs	23
3.2 Frauen im Genre – Ein Genre für Frauen?	25
3.2.1 Der kleine Unterschied	30
3.3 Die Frau als Schlüsselwort zu Identifizierung von Genres für Frauen	31
3.3.1 Woman's film	31
3.3.2 Chick Flick	34
3.4 Genre TV-Serie	39
3.4.1 Definition	39
3.4.2 Serialität	39
3.4.3 Fiktionale Sendungen	41
3.4.4 Die Serienfigur	42
3.4.5 Komödie in Serie	43
3.4.5.1 Scrubs	46
3.4.5.1.1 Scrubs – ein Chick Flick? Zusammenführung zweier Theorien	48
4 Stereotypie	50
4.1 Das Stereotyp – Eine Definition	50
4.2 Das filmische Stereotyp	52
4.3 Geschlechterstereotypie	54
4.3.1 Merkmale zur Erkennung von Geschlechterstereotypie	57
4.3.2 Erwartungen und Vorstellungen aufgrund von Geschlecht	58
4.3.2.1 Beispiele für Typisierungen	59
4.3.3 Geschlechterrollen und -stereotype in TV-Serien	60
4.3.4 Geschlechterstereotypische Wahrnehmung aufgrund typischer Codes	63
4.3.4.1 Die Kleidung als Erkennungsmerkmal von Geschlecht	64
4.3.4.2 Das Haar als Erkennungsmerkmal von Geschlecht	66
4.3.5 Stereotyp Blond	69
4.3.5.1 Bedeutung der Haarfarbe	69
4.3.5.2 Stereotyp Blond in Film und Fernsehen	71
5 Die Figur in Film und Fernsehen	73
5.1 Definition der Figur nach Jens Eder	73
5.2 Theoretische Aufbereitung zur Figurenanalyse	74
5.2.1 Die Figur als fiktives Wesen	77
5.2.2 Die Figur als Artefakt	78
5.2.3 Die Figur als Symbol	80
5.2.4 Die Figur als Symptom	80
5.3 Das Analyse-Modell 'Die Uhr der Figur' nach Jens Eder	81
5.3.1 Erweiterung und Spezialisierung des Analyse-Modells	82
5.3.2 Modell zur Analyse der Figur Elliot Reid in Scrubs	86
5.3.2.1 Modellerklärung	86

6 Die Figurenanalyse	88
6.1 Vorstellung der Hauptfiguren	88
6.2 Vorstellung der Nebenfiguren	91
6.3 Randfiguren mit narrativem Bezug zur Figur Elliot Reid	93
6.4 Dr. Elliot Reid	94
6.4.1 Untersuchung der Figur Elliot Reid als Artefakt	94
6.4.1.1 Informationsvergabe (Exposition 1.1)	94
6.4.1.2 Informationsvergabe Entwicklung der Figur 1.2 bis 1.24	96
6.4.2 Fiktives Wesen	99
6.4.2.1 Körperlichkeit	99
6.4.2.2 Sozialität	100
6.4.2.3 Psyche	100
6.4.2.4 Verhalten	101
6.4.3 Figurenkonfiguration und -konstellation	101
6.4.3.1 Figurenkonfiguration	101
6.4.3.1.1 Elliot und J.D.	101
6.4.3.1.2 Elliot und Carla	103
6.4.3.1.3 Elliot und Dr. Cox	104
6.4.3.1.4 Elliot und Dr. Kelso	105
6.4.3.1.5 Elliot und Turk	106
6.4.3.2 Figurenkonstellation	107
6.4.4 Symbol und Symptom der Figuren	108
6.4.5 Analyse auf Geschlechterstereotypie	110
6.4.5.1 Definierende Merkmale	110
6.4.5.2 Identifizierende Merkmale	111
6.4.5.2.1 Staffel 1	111
6.4.5.2.2 Staffel 3	111
6.4.5.3 Zugeschriebene Merkmale	111
6.4.5.3.1 Staffel 1	112
6.4.5.3.2 Staffel 3	112
6.4.6 Beispiele eingesetzter Klischees und die Thematisierung von Stereotypie	113
6.4.6.1 Barbie, Barbie und immer wieder Barbie	113
6.4.6.2 Blondies neuer Look: Vom unscheinbaren Mäuschen zur vollwertigen Ärztin?	113
6.4.6.3 Männername, Männerjob, Männerklamotten? Wollen Sie mir sonst noch was sagen?	115
6.4.6.4 Du bist ein Pfleger, und ich eine Frau	116
6.4.6.5 Ich bin der Doktor und du bleibst die Schwester!	117
6.4.6.6 Es tut nur ein bisschen weh	118
6.4.6.7 Weitere Szenen mit geschlechterstereotypischer Thematik	118
6.4.7 Vom Mäuschen zur Dr. Barbie der Chick Flicks: Dr. Elliot Reid im Wandel der ersten drei Staffeln	119
7 Zusammenfassung	121
8 Bibliographie	123
9 Filmographie	130

1 Einleitung

Was hat Barbie in der Wissenschaft zu suchen? Diese Frage wird in der US-amerikanischen TV-Serie SCRUBS thematisiert: die weibliche Hauptfigur Dr. Elliot Reid ist Doktorin der Medizin und hat eine Stelle als Assistenzärztin erhalten. Sie ist attraktiv, blond und feminin gekleidet und verkörpert daher für ihre voreingenommenen männlichen Vorgesetzten Barbie. Der Titel 'Dr. Barbie goes Chick Flick' versteht sich als ein humoristischer, positiver Zugang zu einer oft diskriminierenden Vorführung der Frau in Film und Fernsehen.

Trotzdem im analytischen Teil dieser Arbeit die Verbindung zur Komödie im Vordergrund steht, darf man nicht die gesamte Tragweite (geschlechter-)stereotypischer Darstellung, welche bei genauer Betrachtung eher einer Tragödie denn einer Komödie entspricht, außer Acht lassen: Die Frau in Wahrnehmung und Ausdruck in ihrer filmischen Reflexion.

Durch einen Abriss aus wesentlichen Anschauungen der feministischen Filmtheorie von Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, E. Ann Kaplan und anderen, wird eine einführende Grundlage im ersten Kapitel gegeben. Diese weist unter anderem auf die ungleich verteilten Machtstrukturen von Mann und Frau im Film hin und schärft den Blick für die Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher Rollenverteilung. Weibliche Film- und Fernsehfiguren welche ihr Geschlecht erfolgreich mit Stärke verbunden haben, stehen im nächsten Teilbereich im Spannungsfeld der Männlichkeit. Verschiedene Beispiele von Femme Fatales bis Babe Scientist zeigen die breite Palette etablierter, femininer Charaktere als Wegbereiterinnen des Chick Flicks.

Um eine wissenschaftlich korrekte Veranschaulichung der weiblichen Filmfigur in ihrem Umfeld zu gewährleisten, gilt es die damit verbundene filmische Umgebung in die Untersuchung mit einzunehmen: das Genre. Im zweiten Kapitel erfolgt eine allgemeine Darlegung des Genrebegriffs und anschließend eine spezifischere Betrachtung auf einen weiblich definierten Aktionsraum im Sinne von 'Frauengenes'. Hier wird vor allem auf Molly Haskells Ausführungen zurückgegriffen um auf die bestehende Problematik des Sprachgebrauchs in dieser Thematik hinzuweisen. Im Anschluss auf die genrespezifische Untersuchung der Begriffe 'Woman's Film' und 'Chick Flick' folgt in Anbetracht des analytischen Teils dieser Arbeit vorab eine Definition vom TV-Genre und insbesondere eine Betrachtung der Serie im humoristischen Bereich. Hierbei findet eine Zuordnung der

Serie *SCRUBS* ins Comedy-Genre und deren Verknüpfung mit den Elementen des Chick Flicks statt.

Im dritten Kapitel steht das filmische Stereotyp zur Diskussion, wobei vor allem auf Jörg Schweinitz' Ausführungen zur Begriffserfassung zurückgegriffen wird. Besonders soziale Stereotypie in Bezug auf das Geschlechterstereotyp steht im Mittelpunkt des Diskurses, bei welchem Ansätze von Thomas Eckes und Monika Weiderer als zentrale Ausgangspunkte fungieren. Anschließend werden Geschlechterrollen und -stereotype in den Medien erläutert. Da Geschlechterstereotypie auf der Wahrnehmung (stereo)typischer Codes basiert, sind diese lesbare nZeichen angeführt.

Die im letzten Kapitel analysierte blonde Filmfigur Dr. Elliot Reid ist mit ihrem Synonym Dr. Barbie Namensgeberin des Titels dieser Arbeit, daher findet eine Untersuchung hinsichtlich der Bedeutung von blondem Haar und seiner Stereotypisierung statt.

Im vierten Kapitel wird die Figur in Film und Fernsehen diskutiert. Dank des hervorragenden, umfassenden Werks von Jens Eder zur (filmischen) Figur, ist hier eine besonders ausführliche theoretische Grundlage zur Analyse gegeben. Das von ihm entwickelte Analysemodell 'Die Uhr der Figur' ist Grundlage für die Untersuchung von *Scrubs*, und wird um wesentliche analytisch relevanter Aspekte der vorausgegangenen Theorie (vorwiegend der des dritten Kapitels) erweitert.

Das fünfte Kapitel beinhaltet die praktische Figurenanalyse der TV-Serie *SCRUBS* unter Anwendung des im vorigen Kapitel entwickelten und spezialisierten Analysemodells. Die Vorstellung der Haupt-, Neben-, und relevanten Randfiguren führt in die Serie ein und gewährleistet einen ersten Eindruck. Die Untersuchung der Figur Elliot Reid als Artefakt und fiktives Wesen erfolgt anhand von wiedergegebenen Inhalten aus den Episoden der ersten Staffel. Dies dient als Informationsgrundlage der weiteren Analyse der Figurenkonfiguration- und -konstellation welche Aufschluss über Symbol und Symptom der Figur(en) gibt. Im nächsten Untersuchungsaspekt der Geschlechterstereotypie wird die Figur auf Merkmale durchleuchtet welche eine stereotypische Klassifizierung ermöglichen. Diese Merkmale stehen sich von der ersten zur dritten Staffel vergleichend gegenüber, um die Veränderung der stereotypischen Verhaltensweisen von Dr. Elliot Reid aufzuzeigen. Nach einigen Beispielen eingesetzter Klischees und Stereotypie in *Scrubs*, wird im Abschluss der Wandel des 'Mäuschens' Dr. Elliot Reid zur 'Dr. Barbie' veranschaulicht und Parallelen zum Chick Flick gezogen.

Die Zusammenfassung gibt die wichtigsten Ergebnisse im Gesamtkontext wieder.

2 Theoretische Aufbereitung und Einführung

2.1 Theorien zur Darstellung und Wahrnehmung der Frau

Der Begriff Gender impliziert die Existenz einer weitgehend medial bedingten kulturellen Kodierung des Geschlechts.¹ Daher gilt es, die unterschiedliche Rollenverteilung der Geschlechter in Film und Fernsehen kritisch zu betrachten. In den 70er Jahren entstanden vor allem in den USA feministische Filmtheorien, welche es sich unter anderem zur Aufgabe machten, Film auf geschlechtsspezifisch Codiertes zu untersuchen.

In ihrem 1973 verfassten und 1975 in *Screen* veröffentlichte Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ stützt sich Laura Mulvey auf die Psychoanalyse um eine Relation zum Medium Film herzustellen. Sie geht davon aus, dass Film die gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, und dadurch die Bilder von Menschen, auch die sexuelle Perspektive in ihrer Darstellung, kontrolliert. Die Machtunterschiede beruhen ihren Ausführungen nach unter anderem auf psychoanalytischen Theorien von Phallozentrismus, Scopophilie und dadurch entstandenen machtdominierten Blickrichtungen.²

„The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated women to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as linchpin to the system: it is her lack that the phallus as a symbolic repesence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies.“³

Dies würde bedeuten, dass die Frau Trägerin der Schuld sei, da ihr Versagen - das Fehlen des Penis - sie dazu verurteilt, stets unvollständig zu sein und mit diesem Mangel für alle Zeit zu leben. Durch diese Degradierung der vergeschlechtlichten Körperlichkeit wird die Frau gezwungen, sich für ihr Dasein, ihr Aussehen und ihre Handlungsweise zu rechtfertigen und somit auch in die Rolle der um Verzeihung Bittenden gedrängt. Sie verbildlicht die Irritation des Mannes der von dem offensichtlichen Fehlen (des Penis)

1 Vgl. Braun, Christina von (2000) Gender Studien: Eine Einführung. S. 302. [im Folgenden als 'Braun, Chrsitina von (2000)' zitiert]

2 Vgl. Mulvey, Laura (1973) Visual Pleasure and Narrative Cinema. [im Folgenden als 'Mulvey, Laura (1973)' zitiert]

3 Mulvey, Laura (1989) Visual and Other Pleasures. S. 14. [im Folgenden als 'Mulvey, Laura (1989)' zitiert]

verunsichert ist. Durch dieses angesprochene geschlechtliche Anderssein repräsentiert sie eine Bedrohung für den Mann: „[...]she firstly symbolises the castration threat by her real lack of a penis[...]“⁴ Mann kann also sagen, dass die Darstellung der Frau von der Angst des Mannes geprägt ist und infolge dessen Machtstrukturen im Sinne der kinematografischen Darstellung ungleich aufgeteilt sind. Sie droht als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnet.⁵

Diese Angst vor einer möglichen weiblichen Macht manifestiert sich gewissermaßen in der Vorstellung davon, dass Frauen sind, was Männer wären, wenn sie keinen Penis hätten – der sexuellen Kraft beraubt, hilflos und unfähig.⁶ In diesem Zusammenhang betrachtet scheint der Mann paradoxerweise etwas Masochistisches an sich zu haben, da seine Lust am Schauen – wie Mulvey formulierte – ihn gewissermaßen zur Quelle seiner Angst führt, die dem männlichen Zuschauer zuteil wird. Die männliche Lust am Schauen birgt Machtkonstrukte in Bezug auf die Blickrichtungen unter welchen die Frau wahrgenommen wird.

„Die Essenz der Sexualität in unserer Gesellschaft ist, daß wir eine attraktive Frau sehen, die von Männern begehrt werden kann. Wir sehen weder die Interaktion zwischen Mann und Frau noch das Begehren der Frau. Es dreht sich zwar um die Frau, aber die Frau ist weitgehend passiv.“⁷

Die von Sigmund Freud erbrachte Darstellung des sexuellen Unterschiedes im Kino, erklärt durch die Gleichsetzung von Aktivität mit Männlichkeit und von Passivität mit Weiblichkeit, wurde auch von Laura Mulvey aufgegriffen:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.“⁸

4 Mulvey, Laura (1989) S. 14.

5 Vgl. Mulvey, Laura, (1973) S. 14f.

6 Vgl. Lurie, Susan (1980) Pornography and the Dread of Woman. S. 159f. [im Folgenden als 'Lurie, Susan (1980)' zitiert]

7 Benard, Cheryl / Schlaffer, Edit (1997) Let's kill Barbie! S. 166. [im Folgenden als 'Benard, Cheryl (1997)' zitiert]

8 Mulvey, Laura (1989) S. 19.

Durch die zugeschriebene passive Rolle der Frau entsteht eine verschiedene Rangordnung an Darstellung und Wahrnehmung: der Mann sieht – die Frau wird gesehen. Diese ungleich verteilte Anordnung an Blickrichtungen verursacht folglich eine Vergegenständlichung der (An)Gesehenen. Wie Teresa de Lauretis auch ausführt, wird die Frau (in unserer Kultur) oft als Bild wahrgenommen und repräsentiert:

„The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty - and the concurrent representation of the female body as the *locus* of sexuality, site of visual pleasure, or lure of gaze) is so pervasive in our culture, well before and beyond the institution of cinema, that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.“⁹

Dadurch verbildlicht sich der Unterschied Mann/Frau, und die daraus resultierende Wahrnehmungsweise der sexuellen Differenz bestätigt ein verändertes Wahrnehmen der sozialen Bezugsstrukturen. Die Darstellung der Frau als Bild impliziert eine Objektion; man verbindet die vorgegebene inhaltliche Richtung mit der Frau als Objekt an sich.

Das Auftreten der Frau ist durch ihr äußeres Erscheinungsbild bestimmt, wodurch es wahrgenommen und mit Codes, mit visuellen Reizen, verbunden wird: ein Schauobjekt. Die Kritik an der Repräsentation wird durch die Infragestellung von Wertevermittlung durch visuelle Darstellung laut:

„And it is precisely the feminist critique of representation that has conclusively demonstrated how any image in our culture – let alone any image of woman – is placed within, and read from, the encompassing context of patriarchal ideologies, whose values and effects are social and subjectiv, aesthetic and affective, and obviously permeate the entire social fabric and hence all social subjects, women as well as men.“¹⁰

Durch die Wahrnehmung der Frau als Bild im Film entsteht eine Werteinschätzung und dadurch eine Schlussfolgerung auf etwaige soziale Umstände die durch eine kognitive Betrachtung hervorgerufen wird, sie wird zum Subjekt – zum Träger von Eigenschaften, welche ihr zugeordnet sind. Die Folge ist eine Interpretation aufgrund der bildlich präsentierten Umstände, der Informationen, mit denen die Zuschauerschaft gespeist wird. Die Frau als Bild ruft im Betrachter eine Vorstellung der Frau als eine äußerliche Gegebenheit hervor – sie wird mit Blicken beurteilt. Aufgrund dieser Begutachtung

9 De Lauretis, Teresa (1984) *Alice doesn't*. S. 37f. [im Folgenden als 'De Lauretis, Teresa (1984)' zitiert]

10 De Lauretis, Teresa (1984) S. 38f.

erreicht ihr Körper, ihre Kleidung, ihr Auftreten eine gesteigerte Wichtigkeit. Es kann aber vorkommen, dass die Gesellschaft in der filmischen Veranschaulichung Frauen in manchen Fällen Eigenschaften wie Kraft und Stärke aufgrund der Reduzierung auf körperliche Wahrnehmung kaum zugesteht. Ihre Darstellung im Film ist sehr stark von einem Aspekt geleitet: ihrem weiblichen Aussehen, welches gegen sie verwendet werden kann, indem Weiblichkeit in ihrer äußeren Erscheinung mit Schwäche assoziiert wird. „In der allgemeinen Vorstellung verbinden sich mit Maskulinität immer die Begriffe groß und stark, während zierlich und schwach dem Weiblichen zugeordnet werden.“¹¹ Auch ihr Status (im Film) sowohl in beruflicher als auch in privater Hinsicht wird durch ihr Erscheinungsbild ausgewiesen, oft auch durch Blickrichtungen gesetzt, und mit typischen (weiblichen) Attributen deutlich gemacht. Oftmals weist eine Wandlung des Äußeren auf eine Veränderung ihrer Situation hin.

Da sich die Bedeutung in der Darstellung von Frauen also aus vielen Blickrichtungen betrachten lässt, ist es fundamental, sich dem Blick an sich zu widmen. Wie bereits erwähnt, ist die Blickweise psychoanalytisch gesehen ungleich verteilt – männlich/aktiv und weiblich/passiv.

Ann Kaplan drückte dies so aus, dass

„[...]es in unserer Kultur klare Geschlechtsdifferenzen gibt, die mit männlich weiblich bezeichnet werden. Dabei geht es erstens um einen sehr komplexen Apparat von Blicken und zweitens um die Dominanz/Unterwerfungsmuster. Die Geschlechterdifferenz privilegiert ohne Zweifel den Mann durch die Mechanismen Fetischismus und Voyeurismus. Er verfügt darüber und über das Recht auf Macht und Aktion, das seinem Verlangen eingeschrieben ist und das die Frau meistens nicht besitzt. Es ist ein Ergebnis der Politik der Neuen Frauenbewegung, daß Frauen dann bisher als männlich definierte Rollen übernehmen dürfen (in sie einsteigen), wenn der Mann ihre Rolle übernimmt. Die Gesamtstruktur muß erhalten bleiben.“¹²

Die Darstellung der weiblichen Sexualität in Film und Fernsehen ist, so könnte man sagen, im Besitz des männlichen Unbewussten. Der Freudsche Begriff des Voyeurismus, wie Kaplan bemerkt, beinhaltet das Konzept des scopophilischen Instinkts (das heißt, die Übertragung männlichen Vergnügens am eigenen Geschlechtsorgan auf die Beobachtung anderer beim Geschlechtsakt).¹³ Die Kamera und der männliche Zuschauer fangen dieses

11 Brownmiller, Susan (1987) Weiblichkeit. S. 21. [im Folgenden als Brownmiller, Susan (1987) zitiert]

12 Kaplan, E. Ann (1984) Ist der Blick männlich? S. 53. [im Folgenden als 'Kaplan, E. Ann (1984)' zitiert]

13 Kaplan, E. Ann (1984) S. 46.

unbewusste Bedürfnis auf; der Mann durch sein Auge und die Kamera durch ihres.

„Ohne Zweifel ist der Zuschauer in der Position des Voyers, wenn er sexuelle Szenen auf der Leinwand sieht. Bilder von Frauen auf der Leinwand werden immer sexualisiert, unabhängig von ihren tatsächlichen Aktionen oder Handlungsverlauf.“¹⁴

Weiters nennt Kaplan zwei Aspekte, welche begründen, dass die Darstellung der Frau als Objekt von (männlicher) Macht und Ungleichheit geprägt ist:

„Erst einmal schauen Männer nicht einfach; ihr Blick beinhaltet die Macht von Handeln und Besitzen, die dem weiblichen Blick fehlt. Frauen werden angesehen und erwidern den Blick, ohne damit handeln können. Zweitens werden Frauen nicht allein im Interesse der Erotik sexualisiert und zu Objekten gemacht, nach den Kategorien der Psychoanalyse wird damit die Bedrohung durch die Frau (als Kastrierte, die ein gefährliches Geschlecht besitzt) aufgehoben.“¹⁵

Auch Teresa de Lauretis greift das System der Blicke auf:

„Die Frau wird durch den Kamerablick als Ikone, als Objekt des Blicks gerahmt: ein Bild, erzeugt, um vom Zuschauer, dessen Blick von dem der männlichen Person(en) im Film übernommen wird, angeschaut zu werden.“¹⁶

Die hier angeführten Gedankengänge und Thesen über den Blick und die dadurch beeinflusste filmische Wahrnehmung sollen dazu dienen, sich im späteren Kapitel der Filmanalyse bewusster zu werden, dass die Wechselwirkung von Repräsentation und Wahrnehmung eine geänderte Auffassung beziehungsweise Darstellung durch die Blickrichtung erwirken kann. Unter diesem Aspekt gilt es die dargestellte filmische Handlung zu erforschen.

14 Kaplan, E. Ann (1984) S. 46.

15 Kaplan, E. Ann (1984) S. 46.

16 Vgl. De Lauretis, Teresa (1990) Ödipus Interruptus. S. 9. [im Folgenden als 'De Lauretis, Teresa (1990)' zitiert]

2.2 Femme Fatale bis Babe Scientist – Starke, weibliche Figuren in Film und Fernsehen

„[...] women are the vehicle of men's fantasies, the 'anima' of the collective male unconscious, and the scapegoat of men's fears.“¹⁷

Unzählige Frauentypen in unterschiedlichsten Rollen zieren die Geschichte von Film und Fernsehen. Die Variationsbreite in den Nuancen ihrer Darstellung ist kaum zu fassen, und lässt sich dennoch manchmal auf sehr wenig, auf Typisches reduzieren. Mein Interesse gilt insbesondere jenen weiblichen Figuren, in welchen sich Kraft mit ihrer femininen Seite vereint, in denen das eine nicht die andere ausschließt, und umgekehrt. Diese Frauen, Heldinnen, manchmal auch Kämpferinnen und Kriegerinnen, thematisieren unter anderem eine Unterschätzung der Frau. In ihrer Darstellung kann dieser Umstand der Verharmlosung zur Täuschung eingesetzt werden, um dann im geeigneten Augenblick zu zeigen dass die Sheroes stärker als geglaubt sind – ein Spiel mit dem der Weiblichkeit unterlegenen Mann. Aber auch in ganz gewöhnlichen, der Realität nahen Frauenfiguren kann gelebte Weiblichkeit bewusst neben Anerkennung für ihre Person existieren. Die Verbindung von Erfolg, Stärke und Weiblichkeit existiert in der Darstellung aber auch oftmals unter einer Maskerade, einem Deckmantel der Männlichkeit, unter welchem sich von durch Weiblichkeit auferlegten Grenzen geprägte Frauenfiguren befinden. Der Zwiespalt von Schwäche und Stärke profiliert sich in Figuren wie Amazonen, Femme Fatales, Vamps, Kämpferinnen, Wissenschaftlerinnen, Karrierefrauen,... - also in Figuren fast jeder Sparte von Film und Fernsehen. Besonders gelungen ist meiner Meinung nach die Vereinigung von Stärke und femininer Frau in den Figuren des Chick Flicks, weswegen ich im Folgenden auf ein paar jener typisierenden Eigenschaften von Figuren eingehen werde, die unter anderem Wegbereiter der heutigen Femininität und Erfolg vermittelnden Figuren von Chick Flick (-ähnlichen) -Genres sind.

Ein ausgesprochen erotisches, weibliches Bild vermittelt die Femme Fatale, eine Figur die besonders im Film Noir zur Geltung kommt. „The Femme Fatale is a clear indication of the extent of the fears and anxieties promoted by shifts in the understanding of sexual difference in the late nineteenth century.“¹⁸

17 Haskell, Molly (1974) *From Reverance to Rape*. S. 41. [im Folgenden als 'Haskell, Molly (1974)' zitiert]

18 Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales* [im Folgenden als 'Doane, Mary Ann (1991)' zitiert]

Femme Fatales können starke Frauen sein, die in einer von Männern beherrschten Welt gefangen und deshalb willens sind, jede Waffe – auch ihre Sexualität – einzusetzen, um für Chancengleichheit zu sorgen.¹⁹ Ihr Wesen mystisch, erotisch und geheimnisumwoben – ein von Männern konstruiertes Bild, in welchem sich ihre Unter- aber auch Überlegenheit gegenüber dem Männlichen abzeichnet. Das Fatale, Folgeschwere ist gerade ihre stark ausgeprägte, weiblich-erotisch gestaltete Seite, welche von Männern zugleich begehrt und gefürchtet ist. Um sich der Kontrolle des Mannes zu entziehen und um ihre Unabhängigkeit zu erreichen, nutzt sie ihr Erscheinen, ihre sexuelle Attraktivität, um die männliche Dominanz umzukehren und sich diese eigen zu machen. Ihr verführerisches Wesen dem er unterliegt, wird ihm dadurch nicht selten zum Verhängnis und somit seine Angst vor weiblicher Macht ausgelöst. In der Femme Fatale manifestiert sich die Ambivalenz des männlichen Begehren und dessen Angstphantasien.

„Eine Frau, die ihr Glück nicht im Eehafen und in der Mutterschaft sucht, sondern egoistische Ziele verfolgt, erschien [...] als grausames Monster, als pervertiertes Gegenmodell zur traditionellen Mutterfigur.“²⁰

Amazonen sind schon seit frühen Jahren Bestandteil der filmischen Welt. In ihnen offenbart sich ebenfalls Mythos und Weiblichkeit.

„Amazons would seem incredible to us if they spoke as we do today. Ridiculous, comical – women with male characteristics, without any mythical appearance. These legendary Amazons can be made humanly familiar through the language of a great poet. [...] Now the Amazon myth is one that had gained widely in popularity with the rise of feminist herstory, a nurturing myth to increase women's strengths, though some warnings have been signaled“²¹

Als eine entfernte Kusine der berühmten Femme Fatale aus den früheren Jahren bezeichnet Kate Waites in ihrem Artikel „Babes in Boots“²² die Kriegerinnen, Warrior Women, die weiblichen Pendanten der Kämpfer der Leinwand, welche gleich den Amazonen der griechischen Mythologie selbstständige Figuren sind und ohne männlichen Partner fungieren.

19 Vgl. Silver, Alain / Ursini, James / Duncan, Paul (Hg.) (2004) Film Noir. S. 16. [im Folgenden als 'Silver, Alain (2004)' zitiert]

20 Hertin, Katja (2005) Lexikon des weiblichen Klischees. S. 94. [im Folgenden als 'Hertin, Katja (2005)' zitiert]

21 Rich, B. Ruby (1998) Chick Flicks. S. 46. [im Folgenden als 'Rich, B. Ruby' zitiert]

22 Waites, Kate (2008) Babes in boots. Hollywood's oxymoronic warrior woman. S.204-220 [im Folgenden als 'Waites, Kate (2008)' zitiert]

„Like their foremothers who were born of patriarchal mythology, today's screen warriors owe their life to a masculinist ideology, fueled, ironically, by feminism. Constructed to titillate an adolescent male audience as much as to appeal to women looking for female models of heroism, Hollywood's women warriors manage to accomodate extreme notions of convential femininity, even as they go about their business of kicking enemy butt.“²³

Ihr Kämpfercharakter mit konventioneller Weiblichkeit vereint, ist aber Waites nach auch Ursache ihrer Schwäche. Typische weibliche Heldinnen sind ihren Ausführungen zufolge meist umwerfend schön, aber mit Kostümen ausgestattet, die mehr die Sexualität denn die Muskeln hervorheben, was wiederum die Vorstellung ihrer Kraft und Stärke mindert. Ein besonders interessantes verbreitetes Leiden der Heroinnen ist ihre Namensgebung, durch die ihrer bedrohlichen Macht die Spitze genommen wird. LADY Lara Croft, Charlie's ANGELS, Beatrix KIDDO, die BRAUT in KILL BILL, oder die wenig schmeichelhaften Lieblingsbezeichnungen Doctor Cox' und Doctor Kelso's in SCRUBS für die angehende Ärztin Elliot Reid: Barbie, Mäuschen, Blondie,... – sie alle erfahren durch ihre Verniedlichungen eine symbolische Unterordnung im konventionellen System. Denn wer hat schon Angst, vor Engeln, Kindern und Barbies? In diesem Sinne ist die Figur der Kämpferin an die Konventionen oder auch Maskerade der Weiblichkeit gefesselt, obwohl sie die Verkleidung des traditionellen männlichen Kämpfers angenommen hat.²⁴

In Liliane Weissbergs Weiblichkeit als Maskerade argumentiert Joan Riviere, dass

„[...]Frauen, die nach Männlichkeit streben, zuweilen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung, die sie vor Männern befürchten, abzuwenden.“²⁵

Dieser komplexe Zusammenhang von Weiblichkeit und Männlichkeit, von Macht und Angst, zeigt den paradoxen Umstand, dass der Figur (der entmachteten Frau) gerade dadurch Stärke zugesprochen wird, indem ihr diese zuvor durch die verniedlichende Namensgebung genommen werden muss. Aber das muss nicht nur zum Nachteil der Figur sein, sondern kann im Gegenzug als Waffe genutzt werden, um durch die Verweiblichung schwächer zu erscheinen und ihre Stärke im gegebenen Augenblick einsetzen zu können.

²³ Waites, Kate (2008) S. 204.

²⁴ Vgl. Waites, Kate (2008) S. 205.

²⁵ Weissberg, Liliane (1994) Weiblichkeit als Maskerade. S. 35. [im Folgenden als 'Weissberg, Liliane (1994)' zitiert]

„Weiblichkeit kann also angenommen und wie eine Maske getragen werden, gleichermaßen um den Besitz der Männlichkeit zu verstecken und um die Strafe abzuwenden, die der Entdeckung ob ihres Besitzes folgen würde – gleich dem Dieb, der seine Taschen nach außen stülpt und lautstark nach einer Durchsuchung verlangt, damit man beweise, dass er nicht gestohlen hat. Der Leser wird sich nun fragen, wie ich denn Weiblichkeit definiere, beziehungsweise, wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und Maskerade ziehe. Doch mein Vorschlag beinhaltet ja, dass es so eine Grenze gar nicht gibt; ob radikal oder oberflächlich, Weiblichkeit und Maskerade sind ein und dasselbe.“²⁶

Die Figur der Kriegerin repräsentiert sowohl die männliche Überheblichkeit als auch eine unbewusste Furcht vor Frauen – sie fungiert als eine Parodie auf ihren Schöpfer: Sie ist gleichzeitig die schöne Frau nach der gesehnt und vor der sich gefürchtet wird, ähnlich der *Femme Fatale*.²⁷

Aus einer Mischung von männlichen und weiblichen Qualitäten, sie ist eine Kreatur deren Existenz die männliche Kraft hinterfragt aber auch mit ihr ringt. Schlussendlich gibt sie weniger über die Frau oder die Weiblichkeit als über ihren männlichen Deckmantel preis. Wunderschön, aber beängstigend, ersehenswert aber gefährlich: wie die Amazone formt auch sie einen Prototyp für das Bild der weiblichen Kämpferin. Sie ist umwerfend schön, aber ordnungswidrig im Sinne des Gender, im Sinne ihrer Sexualität entstellt, - dieses Bild sagt mehr über die männlich mythisierende Ambivalenz und Unsicherheit in Relation zur Frau, als dass es über die die starke heldenhaft handelnde Frau aussagt.²⁸

„Confined to the cage of the monstrous-feminine within phallic ideology, they reflect men's use of hypermasculinity to cloak their fear and manage the paradoxical longing for and rejection of the 'other' who challenges their identity.“²⁹

In Anbetracht des filmanalytischen Teiles dieser Arbeit, der Figurenanalyse der Elliot Reid aus *SCRUBS*, ist ein Filmcharakter besonders interessant: die in beruflicher Hinsicht wissenschaftliche Frau, im Umfeld mit männlichen Gleichgesinnten. Die Faktoren Frau, Weiblichkeit und Wissenschaft dem Männlichen im Film gegenüberstehend, bergen einige, narrativ nicht leicht zu lösende, Konflikte.

In ihrem Text „The 'Babe Scientis' Phenomenon“ beschreibt Holly Hassel mit der

26 Vgl. Riviere, Joan (2008) Weiblichkeit als Maskerade S. 38f.

27 Vgl. Waites, Kate (2008) S. 205f.

28 Vgl. Waites, Kate (2008) S. 205.

29 Waites, Kate (2008) S. 206.

Bezeichnung Babe Scientist eine weibliche Wissenschaftlerin die als Partnerin für den muskulösen männlichen Protagonisten steht.³⁰

Das Babe, zu Deutsch vergleichbar mit: Das Baby, Naivling, das Schätzchen, kleines Kind, eine schöne Frau,... paart sich in dieser Figur mit dem Scientist, der Wissenschaftlerin, der Gelehrten. Durch die Voransetzung des Wortes Babe, wird jedoch die Seriösität der beruflichen Wissenschaftlichkeit stark in Mitleidenschaft gezogen – sie steht im Hintergrund, während das Babe deutlich den zentralen Blickwinkel manifestiert. Wie bereits erwähnt schwächt solch eine Namensgebung die Macht ab und verleiht einen verniedlichenden, nicht ernst zu nehmenden Eindruck.

„Stets wird die Frau über ihre Sexualität definiert, als sexuelle ebenso wie als asexuelle, als begehrenswerte ebenso wie als nicht (mehr) begehrenswerte.“³¹

Die Wissenschaftlerin als Partnerin (im beruflichen Sinne) für den muskulösen maskulinen Protagonisten hat als Babe Scientist seit den 1990ern eine allgegenwärtige Präsenz im Actionfilm. Sie erscheint oft anfänglich in dem Kontext, dass sie einen komplexen technischen Jargon benutzt um ihre wissenschaftliche Glaubwürdigkeit zu zeigen, während der Held, und/oder andere männliche Charaktere ihre Erscheinung kommentieren und Bemerkungen über ihr sexuelles Auftreten machen.³² Der weiblicher Einfluss steigert die Maskulinität und die Ausrichtung der Wissenschaftlerin an eine rationale Denkweise reduziert sein Vertrauen in die körperliche Aktion.³³

Hassel beschreibt das Babe Scientist als Figur welche zwar auf den ersten Blick seriös wissenschaftlich wirkt und eine ebenbürtige narrative Signifikanz zu ihrem männlichen Gegenstück zu besitzen scheint, jedoch durch ihre Zugehörigkeit zur Wissenschaft diese wiederum verliert, da im wissenschaftlichen Sektor die Männlichkeit dominiert. Weiters führt sie narrative und geschlechtliche Probleme des Babe Scientist Phänomens, welches Widersprüchlichkeiten in sich birgt, an:

- 1.) In den Filmen ist ihre Rolle als Co-Protagonistin unterminiert, da sie oft als eine auf Kosten ihrer Intention über engagierte Wissenschaftlerin dargestellt wird.
- 2.) Ihr Übervertrauen in die Wissenschaft reduziert ihr Vermögen, die Bedrohung zu besiegen.

30 Vgl. Hassel, Holly (2008) The 'babe scientist' phenomenon. S. 190. [im Folgenden als 'Hassel, Holly (2008)' zitiert]

31 Schüttelkopf, Elke (1989) Die Dramaturgie des Sexes. S. 101. [im Folgenden als 'Schüttelkopf, Elke (1989)' zitiert]

32 Vgl. Hassel (2008) S. 191.

33 Vgl. Hassel (2008) S. 192.

3.) Sie täuscht die weibliche Audienz, welche sich anfangs mit dem zunächst als starken erscheinenden weiblichen Charakter identifiziert, aber dieser sich dann als schwach herausstellt und einer Umerziehung bedarf.³⁴

Zu dieser Problematik der Figur ist die der Aussage Susan Brownmillers, Wissen sei Macht, und das Fehlen von Macht bezaubernd weiblich,³⁵ in Anbetracht ihrer narrativen Entwicklung sehr zutreffend.

Während Wissenschaft in vielen Bereichen oft noch traditionellerweise maskulin besetzt und mit dem Mann verbunden ist, wird das Babe Scientist, Hassel nach, im Film aufgrund ihrer Bindung an die Wissenschaft unterminiert, da der Actionfilm einen anti-empirischen, intuitiven animalischen Instinkt privilegiere und Primitivismus gegenüber Ausbildung (Studium/Schule) bevorzuge. Die Autorin führt aus, dass die weibliche Co-Protagonistin, verbunden mit Wissenschaft, folglich im filmischen Raum fehl am Platz und unangebracht sei. Das Babe Scientist klammere sich oft an die Wissenschaft, erscheine kalt, leidenschaftslos und blind vertrauend auf das logische Denkvermögen um alle Mysterien die sie antrifft zu enträtseln. Da die Wissenschaft aber oft trotz ihrer besten Bemühungen daran scheitert die Bedrohung zu erklären und zu erfassen, im Gegensatz zum intuitiven Gespür des Helden für das Problem, ergreife sie die Rolle des widerstandsfähigen Kumpels, welcher vom männlichen Protagonisten vom richtigen Pfad überzeugt werden muss. Das heißt, sie sieht schlussendlich die Dinge im selben Licht wie der Hauptdarsteller, und ist verführt worden, ihre Zuversicht in Logik und Forschung aufzugeben.³⁶ In diesem Sinn ist kein Platz für die Frau, da die Bekämpfung der Bedrohung nicht vom wissenschaftlichen Wissen welches das Babe als Trumpf hat, abhängt, sondern eher von brutaler physikalischer Kraft, schnellen Reflexen, kraftvollen Muskeln, und kämpferischen Fähigkeiten, welche hier nur männliche Charaktere besitzen, bestimmt wird.³⁷

In ihren Ausführungen bezieht sich die Autorin allerdings hauptsächlich auf den Actionfilm, doch das eigentlich Interessante an dieser Figur ist ihre genreübergreifende Funktionalität. Hassel sieht in ihr einen Wegbereiter für eine an Bedeutung gewinnende Art der Heldin die sich die Qualitäten des männlichen Action Heroes aneignet, während sie

34 Vgl. Hassel, Holly (2008) S. 190.

35 Brownmiller, Susan (1987) S. 109.

36 Vgl. Hassel, Holly (2008) S. 192.

37 Vgl. Hassel, Holly (2008) S. 196.

typische, mit Chick-Flick-Heldinnen assoziierte, Qualitäten behaltet. Emotional sensitiv, ist sie im Kampfsport geübt und überbrückt somit die geistig-körperliche Kluft zwischen dem traditionellen Chick Flick und dem traditionellen Actionfilm.³⁸ Erweiternd könnte man die in der filmischen Darstellung vom männlichen Protagonisten dominierten, respektive besetzten Eigenschaften wie Durchsetzungsvermögen und Anerkennung auch im wissenschaftlichen Darstellungsbereich hinzufügen – eine Richtung zur Kreation eines glaubhaften, sympathischen, starken, weiblichen Charakters.

Ann Kaplan beschäftigte sich in einem Beitrag in *Frauen und Film* mit der Frage ob der Blick männlich sei, und folglich auch mit der Auseinandersetzung von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Geschlechterdarstellung. Dabei stellte sie einige Fragen, mit denen auch die heutige Darstellung von Frauen im Film konfrontiert ist:

„Sind Frauen, wenn sie dominieren, auch in der männlichen Position? Können wir uns eine dominierende weibliche Position vorstellen, die sich qualitativ von der männlichen unterscheidet? Oder gibt es für beide Geschlechter nur jeweils die Rolle, die wir als maskulin oder feminin kennen?“³⁹

Diese Fragen werden vor allem dann interessant, wenn Frauen und Männer mit gleicher (beruflicher oder gesellschaftlicher) Position im Film vorkommen.

Die Figur des Babe Scientist weist genau diese Problematik auf: Hassel drückt dies so aus, dass mit dem weiblichen Publikum gespielt wird – es wird ermutigt, sich mit dem Babe Scientist, welches zunächst als kumpelhafter oder romantischer Charakter mit einer genau so signifikanten Rolle im Plot wie der männliche Hauptdarsteller gezeigt wird, zu identifizieren. Aber dann wird es schwächer als ihr männlicher Gegenspieler gezeigt. Häufig wirkt die Figur als emotional erschöpfte Frau welche ihre Autorität aufgrund dessen verliert, gerade weil sie sich dann in ein Girl, das Babe, verwandelt, wenn das Geschehen zu schwierig wird. Ihre Verluste und Mängel entzünden ihren Forschungsdrang und sind Grund für die Steigerung ihrer wissenschaftlichen Investitionen. Folglich beeinträchtigt dies ihre Glaubwürdigkeit als eine rationale Autorität.⁴⁰ Hassel zieht hier eine Schlussfolgerung auf die weibliche Emotionalität: „Stereotypically female emotionalism proves she is unsuited for empirical, masculine pursuits.“⁴¹

38 Vgl. Hassel, Holly (2008) S. 190.

39 Kaplan, E. Ann (1984) S. 52.

40 Vgl. Hassel, Holly (2008) S. 198.

41 Hassel, Holly (2008) S. 198.

Aber nicht nur im Actiongenre, auch in der Komödie, in welcher oft mit stereotypischen weiblichen Attributen gespielt wird, ist dieses Babe Scientist Phänomen vertreten. Als treffendes Beispiel setzt Reese Witherspoon als Elle in *LEGALLY BLONDE* auf die Weiblichkeit als ihren Trumpf, und siegt, gerade aufgrund ihrer Girlieness. Hier spielt die Weiblichkeit im positiven Sinn eine noch größere Rolle, und kann sogar ausschlaggebend für den Sieg sein.

2.2.1 Weibliche Filmfiguren in TV-Serien

Der Konflikt von weiblicher Identität und Männlichkeit spiegelt sich in vielen Sparten von Film und Fernsehen wider. Sobald der Part der weiblichen Figur zu mächtig wird - oder sollte man sagen, zu männlich - sieht sie sich oft in der Narration mit neuen Hindernissen konfrontiert. Sie, ihre Person, ihr Können, ihr Dasein wird in Frage gestellt, getestet und geprüft und wird immer wieder von neuem auf die Probe gestellt.

Karin Lenzhofer beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-Amerikanischen Fernsehserien* unter anderem mit der Genderfrage wie sich das Geschlecht auf die Darstellung der Figuren der Serienheldinnen auswirkt. Dabei verfolgt sie einen postfeministischen Ansatz mit dem sie positive Veränderungen in weiblichen Film- und Fernsehfiguren aufzeigt und die Wertschätzung und Beurteilung, welche aufgrund der zugesprochenen Geschlechtsangehörigkeit stattfindet, kritisch anspricht.

„Die postfeministische Kritik an der Kategorie Geschlecht, wie sie von den schönen neuen Heldinnen geübt wird, geschieht vor allem in Verbindung mit einem Infragestellen von Geschlecht und Geschlechterkategorien und der damit einhergehenden Differenzierung, Dichotomisierung und Hierarchisierung.“⁴²

Damit keine Hierarchisierung aufgrund von Geschlechterkategorien stattfinden kann, ist es unumgänglich die Gleichsetzung von statischer Gegebenheit in Position und Funktion mit der Zuordnung zu weiblich oder männlich aufzuheben.

⁴² Lenzhofer, Karin (2006) *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. S. 24. [im Folgenden als 'Lenzhofer, Karin (2006)' zitiert]

„Geschlecht darf nicht als etwas Naturgegebenes und Vordiskursives gesehen werden, etwas Natürliches und Essenzielles, da damit jede Art von Offenheit, Umdeutbarkeit und Veränderbarkeit von vornherein ausgeschlossen wäre. Erst wenn man Geschlecht und Identität im Allgemeinen als diskursiv und performativ erzeugte Konstrukte entlarvt, welche nie zu einer abgeschlossenen stabilen, Einheit werden, sondern sich immer wieder, oft widersprüchlich aufs Neue herstellen, besteht die Möglichkeit für Veränderungen.“⁴³

In diesem Zusammenhang spricht Lenzhofer von den neuen Mädchen und Frauen, die solche Veränderungen besonders stark in der Serienwelt erwirken, denn sie seien „doch an den Repräsentationsverfahren beteiligt, die an der Konstruktion von Weiblichkeit und der Produktion von Weiblichkeitsnormen ansetzen.“⁴⁴ Diese neuen Mädchen und Frauen, die Serienfrauen, teilt sie in drei große Gruppen: Die Stadtneurotikerinnen, wie zum Beispiel Ally Mc Beal, und Carrie Bradshaw aus *SEX AND THE CITY*, die coolen Kämpferinnen wie zum Beispiel Xena, Nikita, auch Buffy⁴⁵, und die Brave New Girls unter anderem aus den Serien *BUFFY*, *POPULAR* oder *GILMORE GIRLS*.⁴⁶ Die Unterscheidungen dieser drei Gruppen trifft sie vor allem aufgrund der Eigenschaften ihrer Repräsentantinnen.

Die Stadtneurotikerinnen widerspiegeln das weibliches (Gefühls)Leben von (vorzugsweise) Singlefrauen in Großstädten, wobei wie im Fall von *SEX AND THE CITY* einige Geschlechterklischees angenommen und auf den Kopf gestellt werden.⁴⁷

Coole Kämpferinnen kämpfen

„vor allem gegen sexistische Vorstellungen von Frauen und für eine neue Bedeutung von Held(inn)entum. [...] Zu ihren effizientesten Waffen zählen neben den Schwertern, Pistolen und Pflöcken ihre Ambivalenz und Ambiguität, die ihnen einen entscheidenden Vorteil gegenüber ihren männlichen Pendants und dem Patriarchat im Allgemeinen verschaffen.“⁴⁸

Ich schließe mich Lenzhofers Meinung in diesem Fall aber nicht ganz an. Ich stimme darüber mit ein, dass die Kämpferinnen Heldinnen sind, und begrüße auch die Vorstellung gesteigerter Achtung für die Heldin, aber die Darstellung von halbnackten Xena's impliziert für mich nicht unbedingt das Vorzeigbeispiel zum Kampf gegen Sexismus, als

43 Lenzhofer, Karin (2006) S. 25.

44 Lenzhofer, Karin (2006) S. 25

45 Lenzhofer ordnet die Figur Buffy aus der gleichnamigen Serie *BUFFY* sowohl den Stadtneurotikerinnen als auch den Brave New Girls zu.

46 Vgl. Lenzhofer, Karin (2006) S. 25f.

47 Vgl. Lenzhofer, Karin (2006) S. 25.

48 Lenzhofer, Karin (2006) S. 25.

welches die Autorin die Kämpferinnen einführt. Das Bild welches diese Heldinnen der Serien aber auf jeden Fall bieten, ist „[...]ein Bild, das Stärke und Weiblichkeit [verbindet]“⁴⁹, jedoch setzt die Autorin hier noch hinzu, dass es auch „Feminismus und Femininität in sich vereint“⁵⁰ und somit einen Ausweg aus dem Dilemma zeige,

„[...] in dem sich viele Frauen sehen, nämlich der Unvereinbarkeit von und dem Zwiespalt zwischen Weiblichkeit und feministischen Ansprüchen, denen sie beiden gerecht werden möchten. In ihnen werden herrschende Dichotomien in puncto Weiblichkeitsentwürfe aufgehoben, ebenso wie die Differenz von Mann und Frau im Sinne von stereotypen Geschlechtszuschreibungen.“⁵¹

Auch hier ist es meiner Meinung nach nicht korrekt, von einer Vereinigung von Feminismus und Femininität zu sprechen, oder den Unterschied Mann und Frau inklusive Geschlechtszuschreibungen als völlig aufgehoben zu betrachten. Dies mag zwar in einigen Punkten zutreffen, kann aber nicht auf alle Darstellungen von Serienkämpferinnen umgemünzt und verallgemeinert werden.

Der Kampf der Brave New Girls ist ebenfalls, wie auch bei den vorherigen zwei Gruppen, ein Ringen um die Bedeutung von Weiblichkeit, eine Aufhebung der tradierten Betrachtungsweisen, die sie für sich und ihre Zuschauerinnen neu aushandeln. Die Autorin bezeichnet sie auch als Anti-Cheerleader, die eine alternative Art von Mädchensein verkörpern, und aus den dem weiblichen Geschlecht zugehörig empfundenen Rollen ausbrechen.⁵²

Die neuen Heldinnen benötigen mehr Raum für weibliche Betrachtungsweisen. Indem ihnen Macht durch das Zugeständnis einer Erzählweise aus ihrer Perspektive verliehen würde, könnten alte eingefahrene Muster der Darstellung aufgebrochen und neu strukturiert werden.

„Zu einem weiblichen Blick trägt auch die weibliche Atmosphäre, der weibliche Raum bei, in dem die Serien spielen, sowie der weibliche Blickwinkel, von dem aus die Geschichte erzählt wird. [Gemeint sind hier Stadtneurotikerinnen aus Serien wie zum Beispiel ALLY MC BEAL und SEX AND THE CITY]. Und Frauen sind es auch die die Handlung vorantreiben und meist auch die Richtung angeben. [...] In diesem Sinne gilt es, Stellen im Text zu finden, an denen die patriarchale Blickbeziehung verändert wird und an denen ein weiblicher Blick eingeschrieben

49 Lenzhofer, Karin (2006) S. 44.

50 Lenzhofer, Karin (2006) S. 44.

51 Lenzhofer, Karin (2006) S. 44f.

52 Vgl. Lenzhofer, Karin (2006) S. 26.

ist, der anstatt des männlichen eingenommen werden kann, um so dominante Bedeutungen von Frauen in der Populärkultur zu unterwandern.“⁵³

Hier möchte ich auch bezogen auf Lenzhofers Formulierungen einen der Gründe anführen, weshalb meine Wahl für die Analyse von Filmfiguren auf die Serie *SCRUBS* gefallen ist. *SCRUBS* birgt meiner Meinung nach jenes Potenzial einer weiblichen (Blick-)Richtung welches die Autorin hier anspricht. Obwohl aus einer männlichen Perspektive erzählt, ist diese Serie, bespickt mit stereotypischen Elementen, durch Darstellung und Entwicklung weiblicher Figuren von einem Chick Flick Genre auf den zweiten Blick nicht weit entfernt. Um nur einige stereotypische Darstellungen in Serien zu nennen, allein in Ally McBeal's Welt sind viele Stereotypen und Archetypen von Frau sein vertreten: Ally mit großen Augen und mädchenhaften Körper als Lolita, Nelle mit den langen Haaren als Rapunzel, Georgia als Barbie, Renee als schwarze Frau mit einem unstillbaren sexuellen Verlangen, Elaine als typische Sekretärin, Sexbombe und stolze selbst ernannte Schlampe, Ling als Geisha und Drachenlady,...⁵⁴

Was hier nun negativ klingen mag in Anbetracht dieser klischeehaften Benennungen, kann durchaus eine bewusst dargestellte (auch positive) Anwendung der Typisierung sein.

„Besonders wichtig hierbei ist jedoch, dass all diese Klischees und Fantasien nicht einfach aus einer verstaubten Schublade hervorgeholt und wieder verwendet, sondern immer wieder problematisiert und subvertiert werden und so ihre Konstruiertheit betont wird.“⁵⁵

Lenzhofer sieht in der Entwicklung der Serienfrauen und deren Tendenz sich über das ihnen zugeschriebenen Rollenverhalten hinaus zu bewegen, eine Antwort der Heldinnen auf männliche Heroes.

„Neben explizit feministischen Botschaften und geschlechterparodistischen Darstellungen, mit denen Kritik an traditionellen Repräsentationen von Frauen und Weiblichkeit geübt wird [...], zeigt sich in dem ermächtigten Postulat 'Girls kick ass' eine entscheidende feministische Strategie, die allein schon der Bezeichnung 'Sheroes' innewohnt, nämlich der Umdeutung und Neuerzählung männlicher Heldengeschichten.“⁵⁶

Diese Umdeutung von an Männern orientierten Räumen, welche die Autorin hier anspricht,

⁵³ Lenzhofer, Karin (2006) S. 72.

⁵⁴ Vgl. Lenzhofer, Karin (2006) S. 90f.

⁵⁵ Lenzhofer, Karin (2006) S. 90.

⁵⁶ Lenzhofer, Karin (2006) S. 149.

ist ein Schritt der Gleichstellung und Ansatz zur Gleichwertigkeit von Frau und Mann, und ein interessanter Aspekt in Anbetracht von Serien, in denen sowohl männliche als auch weibliche Hauptfiguren agieren.

„Allein durch die Präsenz einer weiblichen Heldin kann der männlich definierte Raum des Heldentums sowie all die Erwartungen und Konnotationen, all die stereotypen Bilder in Verbindung mit Heldentum, verändert werden.“⁵⁷

Mit dem Titel *Chicks Rule!* setzt Lenzhofer eindeutige Zeichen für ein weibliches Bewusstsein in Film und Fernsehen. Sie betont die gleichzeitige Existenz der Eigenschaften schön und heldenhaft, und argumentiert damit, dass es durchaus möglich ist, wunderschön und trotzdem klug und erfolgreich zu sein.

„Sie sind alle 'sexy, stark und smart', wobei die Stadtneurotikerinnen vielleicht besonders sexy sind, aber ebenso stark und smart im Unterwandern von Weiblichkeitstereotypen; wobei die coolen Kämpferinnen ganz besonders stark sind im Kampf gegen Klischees und Ideologien von Weiblichkeit und dabei immer gut aussehen; und wobei die Brave New Girls besonders smart sind, was sie wiederum zu attraktiven, starken, mutigen Heldinnen macht.“⁵⁸

Wie bereits weiter oben angemerkt, mag die Autorin in gewisser Hinsicht vielleicht etwas übereifrig gewesen zu sein, da sie in den schönen neuen Heldinnen zwar eine Loslösung von einer männlich dominierten (filmischen) Umwelt sieht, aber andere weibliche Heldinnen (Sheroes ganz in ihrem Sinne), welche ebenfalls sexy, stark und smart sind und die doch in ihrem Umfeld männlich dominierte Tendenzen vorfinden, fast gänzlich außer Acht lässt. Als Beispiel für eine offeneren, bewusste Wahrnehmung von Weiblichkeit in ihrer filmischen Funktion beziehungsweise Anwendung finde ich die Ausführungen in ihrer Kernaussage aber auf jeden Fall relevant und für die Forschungsfrage dieser Arbeit hilfreich, da sie den Weg, beziehungsweise das Bewusstsein zu einer neuen weiblichen Figur, inklusive Chick-Flick-Power, skizziert.

⁵⁷ Lenzhofer, Karin (2006) S. 149.

⁵⁸ Lenzhofer, Karin (2006) S. 293.

3 Frau im Genre

3.1 Darlegung des Genrebegriffs

Die Erfassung weiblicher Filmfiguren erfordert sowohl eine Darlegung der Bedeutung von Genre an sich, als auch jener Filmgenres in welchen sie sich bewegen. Die Auslegung des Genrebegriffs in seiner zeitgenössischen Bedeutung ist für eine potenzielle Beschreibung und Typisierung der Figurendarstellung wesentlich.

Wie komplex der Terminus in seiner Anwendung für sich ist, darauf weist Peter Wuss hin:

„So werden morphologische Termini wie „Art“, „Gattung“ und „Genre“ heute von einzelnen Autoren sehr unterschiedlich verwendet, manchmal gar synonym, weshalb schon die elementarste Verständigung oft sehr schwer fällt.“⁵⁹

Um nicht zu verkomplizieren, nehme ich im Folgenden Abstand von einer spezifischen Differenzierung und orientiere mich an Faulstichs Auslegung, da diese mit meiner Vorstellung, eine begriffliche Umrahmung der filmischen Darstellung zu finden, konform geht.

„Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits auch wandeln (können). Systematische Überblicke über Genres unterscheiden sich deshalb durchaus voneinander, zumal die Ausbildung von Subgenres ganz verschieden Akzentuierungen zuläßt.“⁶⁰

Einige der geläufigsten Genrebegriffe im filmischen Bereich sind wohl Horrorfilm, Komödie, Tragödie, Drama, Romanze, Melodram, Actionfilm, Fantasy, (...), etwas abseits davon eine Menge anderer Termini wie zum Beispiel Film Noir, Screwball oder Chick Flick, und als übergeordneter Begriff für Filme, die in verschiedener Hinsicht auf Frauen bezogen sind, zum Beispiel Woman's Film.

⁵⁹ Wuss, Peter (1999) Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. S. 314. [im Folgenden als 'Wuss, Peter (1999)' zitiert]

⁶⁰ Faulstich, Werner (2002) Grundkurs Filmanalyse. S. 28f. [im Folgenden als 'Faulstich, Werner (2002)' zitiert]

Filme, die auf die weibliche Audienz zielgerichtet sind, werden beispielsweise oft dem Genre der Romanze und des Melodrams zugeordnet. Inhaltlich stehen bei Filmen in denen die Frau das (emotionale) Zentrum bildet verstärkt Beziehungen (Lieb- und Freundschaften), Partnerschaft und Familie im Vordergrund. Unter anderem diese Thematiken bringen in ihrer vielfältigen gestalterischen Möglichkeit Subgenres hervor, die die Unterschiede in ihrer Filmthematik deutlich machen. Ein Versuch ein positives Schlagwort für Frauen-bezogene Filme zu finden, erweist sich als relativ schwierig, möchte man auf die existierende Terminologie für die verschiedenen Arten des Films für Frauen zurückgreifen:

Weepie (der Weiner/Heuler), Tear Jerker (Heulschnulze), bis hin zur Einordnung des Melodrams als tränenreichen Frauenfilm ins Body-Genre⁶¹ und etliche andere Bezeichnungen sind gängig. Diese Palette an Namensgebungen für Filme in denen der Protagonist meist weiblich ist, und die auf die weibliche Zielgruppe ausgerichtet sind, hat allerdings oft einen abschätzigen Beigeschmack. Denunziationen dieser Art sind aber nicht auf dem Zelluloid entstanden. Die Spiegelung sozialer und gesellschaftlicher Gegebenheiten im Film weist die Kontrolle der Realität auf und so finden gesellschaftliche Strömungen ihre Verwendung in der Filmindustrie und werden zu filmischen Welten formuliert.

Bei den Figurenkonstellationen im Film wird meist sichtbar, dass im jeweiligen Genre ein bestimmter Typ, eine spezielle Figur privilegiert wird, denn selten gibt es zwei Charaktere, einer weiblich, einer männlich, die den gleichen Status erlangen. Alleine die geschlechtsbezogenen Unterscheidungen erschweren eine gleichwertige Rolleneinteilung. „Genres sind jedoch keine neutralen, sondern immer von Machtbeziehungen situierte Kategorien.“⁶² Dies wird vor allem dann ersichtlich wenn der weibliche Part dem männlichen Protagonisten um nichts nachsteht, jedoch nicht als feminine Gegenspielerin auf gleicher Ebene anerkannt wird.

„Genres haben keine klaren Grenzen. Die ständige Überschreitung dessen, was die Genrebegriffe zu einer bestimmten Zeit erfassten, hinein in andere Genres war schon im klassischen Filmbetrieb üblich. 'Genremischungen' sind nicht etwa ein einmaliges Spezifikum des postmodernen Kinos, wie heute manchmal behauptet

61 Vgl. Linda Williams (1995) Film Bodies: Gender, Genre and Excess. S. 4. [im Folgenden als 'Linda Williams (1995)' zitiert]

62 Braidt, Andrea B. (2008) Film-Genus. S. 41. [im Folgenden als 'Braidt, Andrea B. (2008)' zitiert]

wird, sondern eine Konstante der Filmgeschichte. Sie dienten den Studios dazu, Momente der Innovation und damit des Neuigkeitswertes in das Genre einzuführen[...].“⁶³

Grenzüberschreitungen in den Genres und daraus resultierenden Genremischungen zeigen, dass die Entstehung von Hybridformen des Filmischen nichts seltenes ist. Somit ist es auch nicht verwunderlich wenn sich Figuren durch die charakteristischen Filmeigenschaften mit verändern und weiter entwickeln. Damit ist gemeint, dass sich klassische Filmfiguren mit populären Eigenschaften verbinden und somit Polyfiguren entstehen. Hieran erkennt man deutlich, dass die zeitgenössischen Umstände der Gesellschaft mit zu Veränderungen in der Darstellung filmischer Welten und deren Figuren führen.

3.2 Frauen im Genre – Ein Genre für Frauen?

The difference between the soap opera palliative and the great woman's film is like the difference between masturbatory relief and mutually demanding love.⁶⁴

Die weiblichen Filmfiguren von heute, Protagonistinnen von Spielfilmen und Fernsehserien, Heldinnen aus den verschiedensten Lebenslagen, sind das Resultat der Entwicklung ihrer Vorfahren. Von ihrer kinematographischen Vergangenheit geprägt, entstanden aus den Frauen als Mütter, Töchter, Haus- und Ehefrauen, Geliebte und Betrogene die vielschichtigen Variationen unserer Zeit. Ihre Wurzeln aber, das Bild von Weiblichkeit, Femininität und deren Auslegung hat sie zu sehr geprägt um sich jetzt ohne weiteres abschütteln zu lassen. Durch die wechselwirkende Beeinflussung von Genre und Figur ist es unumgänglich sich mit dem Naheliegendsten zu befassen: Frauen im Film und Film für Frauen (und von Frauen).

„In the studio era, Hollywood managed the problem of accomodating a massive share of the audience, despite its non-representation in most of the key roles played by the creative workforce, by developing specialised generics and modes of address. The most of obvious of these is the woman's film, a category which crosses a number of genres, and which is defined by the presence of a central

63 Schweinitz, Jörg (2002) Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln. S. 84. [im Folgenden als 'Schweinitz, Jörg (2002)' zitiert]

64 Haskell, Molly (1974) S. 161.

female protagonist and a concern with specifically feminine problems and experiences.“⁶⁵

Auch B. Ruby Rich befasste sich mit der existierenden Terminologie für Film in Verbindung mit Frau in jeglicher Form.

„My subject here is cinefeminism, a term that was sometimes used to describe the broad field of feminism and film that began in the seventies with the flourishing of film festivals and the simultaneous invention of theoretical approaches to classic Hollywood representations of women, eventually expanding to other films as well. [...] Over the decades, of course, cinefeminism evolved into something rather different – feminist film theory – with theoretical legitimacy, currency, and prestige.“⁶⁶

Rich weist auf die herrschenden Problematiken in Bezug auf die Darstellung von Frauen im Film und ihrer Funktion in Regie und Dramaturgie hin, von denen vor allem eine deutlich wird, die der Sprache.

„The situation for women working in filmmaking and film criticism today is precarious. Although our work is no longer invisible, and not yet unspeakable, it still goes dangerously unnamed. There is even uncertainty over what name might characterize that intersection of cinema and the women’s movement within which labor, variously called 'films by women', 'feminist film', 'images of women in film', and 'women’s films'. All are vague und problematic“⁶⁷

Der Term 'feminist film' hat Richs Meinung nach vor allem während der letzten Jahrzehnte mehr und mehr seine Bedeutung verloren, und (in der akademischen Welt) versagt, sich in filmanalytischem Gedankengut zu etablieren.⁶⁸

Bedenkt man den Fakt, dass Frau und Film als eine Einheit im routinierten Sprachgebrauch, ein jahrzehntelanges Bestreben vorausgegangen ist, erlangt die kritische Aufmerksamkeit die man dem eingebürgerten Rollen(muster) der weiblichen Darstellung entgegenbringen sollte, eine umso größere Tragweite.

„Today, when women routinely produce films – not only 'personal' works but documentaries and fiction as well, both short and feature-length, in great quantity (though always with the inequity of scale imposed by the film industry’s resistance to any real incorporation of women at the top of the hierarchy: director,

65 Butler, Alison (2002) Women’s Cinema: The Contested Screen. S. 27. [im Folgenden als 'Butler, Alison (2002)' zitiert]

66 Rich, B. Ruby (1998) S. 1f.

67 Rich, B. Ruby (1998) S. 62.

68 Rich, B. Ruby (1998) S. 379.

executive producer, studio head) – it's an effort to all recall that once, not so terribly long ago, there was nothing at all routine about women setting out to make or exhibit films.⁶⁹

Auch Teresa de Lauretis kritisiert eine Abwesenheit der Frau im Film, denn diese Auslassung der Frau sei

„[...] repräsentiert im Film, eher als ein positives oder ein negatives Bild, und was die Repräsentation der Frau als Bild, positiv oder negativ, erreicht, ist den Frauen den Status von Subjekten beide auf dem Bildschirm und im Kino zu verleugnen. Aber auch eine Opposition ist produziert: das Bild, und was das Bild auslässt (die weggelassene Frau), eins sichtlich, das andere unsichtbar, klingt sehr nach einem binären Satz.“⁷⁰

Molly Haskell schreibt über die Darstellung der Frau als Frau, als Star, als Stereotyp, als Heldin und macht eine Industrie besonders dafür verantwortlich ein Bild der Frau in der Geschichte gefestigt zu haben, welches sie als Lüge bezeichnet:

„As the propaganda arm of the American Dream machine, Hollywood promoted a romantic fantasy of marital roles and conjugal euphoria and chronically ignored the facts and fears arising from an awareness of The End – the winding down of love, change, divorce, depression, mutation, death itself.“⁷¹

Sie sieht in Hollywood einen der Verursacher für die Spannung zwischen dem energischen Single Girl (Star) und der jammernden Braut (Stereotyp). Dadurch dass Hollywood vor allem zu seinen Beginnzeiten das Bild der Frau einseitig dargestellt und ihren Handlungsraum auf wenige Facetten reduziert hatte, wurde es abgefälscht und in dieser gezeigten Ordnungshierarchie geprägt.

„[...]Hollywood was not interested in sponsoring, a smart, ambitious woman as a popular heroine. A woman who could defy emotional gravity, would go against the grain of prevailing notions about the female sex. A woman's intelligence was the equivalent of a man's penis: something out of sight.“⁷²

Die Unvereinbarkeit von beruflichem Erfolg und privatem Glück ist Haskell nach als selbstverständlich wiedergegeben. Die Heroine kann also nur dann ihren Karrierewünschen folgen, wenn diese den zweiten Platz nach der heiligen Liebe des Mannes einnehmen, denn

69 Rich, B. Ruby (1998) S. 29.

70 De Lauretis, Teresa (1984) S. 58.

71 Haskell, Molly (1974) S. 2.

72 Haskell, Molly (1974) S. 4.

ansonsten hätte sie sich das Recht auf die Liebe verschert.⁷³

Doch dass der Rollenunterschied von Frau und Mann nicht von der Filmindustrie erfunden ist, liegt auf der Hand: „According to society’s accepted role definitions, which film have always reflected in microcosm, the interests of men and women are not only different, but actually opposed.“⁷⁴ Die männlichen Interessen wie das Verlangen nach Erfolg, Schaffen und Sieg stehen dem der weiblichen Seite zugesprochenem emotionalen Verhalten, der Liebe zu Mann und Kindern, gegenüber. Haskell schlussfolgert daraus, dass durch das Bestehen auf diese einzige Beziehungsordnung die Frau, wenn sie sich vom femininen Pfad der Ehefrau und Mutter abwendet und hin zur nach Wissen oder Erfolg strebenden Frau entwickelt, als Monster erscheint, was wiederum erklärt, wieso etwas Monströses in den weiblichen Stars und Heldinnen steckt und man oft mehr mit einer im Hintergrund stehende Freundin sympathisiert.⁷⁵

Haskell geht vor allem auf die Thematik Frau und Mann in ihrer filmischen Funktion rund um das Thema Film in der Geschichte ein. „The male ego was sacred; the woman’s was presumed to be nonexistent.“⁷⁶ Eine formbare, für das Auge angenehme Frau sollte man also sehen, aber nicht hören – eine bekannte (männliche) Vorstellung, welche sich (auch) im Filmwesen niederschlug.

„Like animals, or silent comics [...], women are more lovable without the disputatious, ego-defining dimension of speech. The conception of woman as idol, art object, icon, and visual entity is, after all, the first principle of the aesthetic of film as a visual medium[...].“⁷⁷

Aber dass Frauen im Filmbereich durchaus erfolgreich waren und sind, in ihrer Darstellung auf der Leinwand und ihrer Funktion dahinter, zeigt die Bandbreite der weiblichen Filmgeschichte. „Women have figured more prominently in film than in any other art, industry, or profession (and film is all three) dominated by men.“⁷⁸ Vor allem die Darstellerinnen, die Stars, wirken soweit, dass sie in Träume eindringen und das Denken der Zuschauerinnen über sich selbst formen.⁷⁹ In vielerlei Hinsicht kann man auch sagen,

73 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 4.

74 Haskell, Molly (1974) S. 4.

75 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 4.

76 Haskell, Molly (1974) S. 5.

77 Haskell, Molly (1974) S. 7.

78 Haskell, Molly (1974) S. 8.

79 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 8.

dass die Frau im Film sich nicht auf ihre Weiblichkeit reduzieren hat lassen, sondern diese im Gegenteil nutzen konnte:

„In the roles of love goddesses, mothers, martyrs, spinsters, broads, virgins, vamps, prudes, adventuresses, she-devils, and sex kittens, they emptied stereotypes and, occasionally, transcend them.“⁸⁰

Die in den Filmanfängen entstandene mystische Verbindung des Publikums mit den Frauen im Film, als kinematographische Illusion und gleichzeitige Realität aus Fleisch und Blut, als Fabel und Fotografie, als Kunst und Wissenschaft,⁸¹ spiegelt die wechselseitige Wirkung von Vor- und Abbild der Frau in Gesellschaft und Film wider. Dies könnte Grund dafür sein, dass sich Ansichten gebildet und gefestigt haben und somit die Basis zur Zuordnung von weiblicher Typisierung ermöglicht und geschaffen wurde. Eine wesentliche Funktion nahm die Frau im Film auch in Sachen Mode ein; Kleidung wurde somit zum Träger des verkörperten (Star-)Images.

„Like two-way mirrors linking the immediate past with the immediate future, women in the movies reflected, perpetuated, and in some respects offered innovations on the role of women in society.“⁸²

Die Typisierung von Frauen in ihrer Darstellung schlägt sich auch in Form von Vorurteilen und eingefahrenen Ansichten nieder, und führt schließlich zur Bildung von Stereotypen. Haskell warnt aber davor, zu weit zu gehen und Filmgeschichte unter heutigen feministischen Blickwinkeln bezogen auf Stereotyp zu zermalmen, denn schließlich entstehen Stereotype nicht allein im Film, sondern sind vor allem Produkt der Gesellschaft.

„Women have grounds for protest, and film is a rich field for the minding of female stereotypes. [...] If we see stereotypes in film, it is because stereotypes existed in society.“⁸³

Haskell bringt vor Augen, welche bedeutende Rolle die Frauen im Film für die Frauen in der Gesellschaft der Geschichte gespielt haben, und wie wenig Aufmerksamkeit ihnen entgegen gebracht wurde, ganz zu schweigen von seriöser Analyse und Kritik.⁸⁴ Auch das geringschätzige Bild welches sich die (männliche) Gesellschaft von dieser Art von Film

80 Haskell, Molly (1974) S. 8.

81 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 11.

82 Haskell, Molly (1974) S. 12.

83 Haskell, Molly (1974) S. 30.

84 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 12.

gemacht hat, lässt mehr als zu wünschen übrig.

„The contempt for the woman's film is still a general cultural attitude, not only restricted to critics who mistake 'important subjects' for great films (and what could be more important than love anyway?), but conveyed in the snickering response of supermale, himself a more sophisticated version of the little boy who holds his nose and groans during the hugging and kissing scenes.“⁸⁵

3.2.1 Der kleine Unterschied

Eine weit verbreitete Anschauung von Frau und Mann ist, dass ein Mann im besten Alter ist, während Frauen ab 40 schon über den Berg sind.⁸⁶

„The older man- younger woman arrangement, on the other hand, is viewed as something and normal. This is truer today in movies, and persumably in life as well, that it was in the thirties and forties.“⁸⁷

Durch diese engsichtige Einstellung bezogen auf alt und jung, gewannen Darsteller gegenüber den Darstellerinnen einen eindeutigen Vorteil, der sich unter anderem in der Rollenverteilung niederschlagen musste. Während Männer mit zunehmenden Alter reif und attraktiv wurden, standen Frauen schon längst auf dem Abstellgleis der Filmindustrie. Dies mag einer der Gründe sein, die Haskell zu folgender Schlussfolgerung führen ließ: „Through the years, actors, like the rest of their sex, have had an advantage over actresses.“⁸⁸

Besonders bezogen auf die Jahre der 30er, 40er und 50er stellt Haskell eine grundlegende Unterscheidung von Frau und Mann im filmischen Aktionsfeld fest. Während der Mann seine Karriere hat, die mehr oder zumindest gleich wichtig mit der Frau ist, existieren für diese nur zwei Möglichkeiten um ihre Gleichwertigkeit herzustellen: Entweder legt er weniger Wert auf seine Karriere oder sie hat ihre eigene Profession. Dies trifft Haskells Meinung nach auf Filme zu, in denen die Frau nicht das emotionale Zentrum darstellt, wie es zum Beispiel im Woman's Film wäre oder in Filmen von weiblichen Regisseurinnen.⁸⁹

85 Haskell, Molly (1974) S. 13.

86 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 14.

87 Haskell, Molly (1974) S. 15.

88 Haskell, Molly (1974) S. 16.

89 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 28.

Aber auch in den grundlegendsten Eigenschaften und Zielen der zugeschriebenen Filmrollen ist eine deutlich unterschiedliche Wertschätzung vorhanden.

„The basest of a man's ambitions (crime, espionage) are often viewed with more respect than the highest (executive power, literary ambition) of a woman's, and generally her role to make herself attractive enough for a man to come home to.“⁹⁰

Haskell betrachtet unter anderem die Regisseure als Träger der Bildung einer (einseitigen) Darstellung der Frau, welche zur Prägung der Rolle der Frau und unterschiedlichen Handhabung Frau/Mann im Film beigetragen haben könnte, getragen von einem Missverständnis über weibliche Sexualität.

Eine besonders schöne Stellungnahme Haskells zur Erklärung der weiblichen Reaktion auf die Entwicklung der unterschiedlichen Darstellung der Geschlechterrollen und deren Manifestation, und weshalb man sich nun durch das Aufzeigen eben dieser jenen (ungerechtfertigten) eingebürgerten verfälschten Frauenbilder wehrt, ist Folgende: „If men had not insisted quite so vehemently on their supremacy, perhaps women would not have felt the need to counterattack so violently.“⁹¹

„But it is out of this death, out of the ashes of her sacrifice, the the new woman will be born“⁹²

3.3 Die Frau als Schlüsselwort zu Identifizierung von Genres für Frauen

3.3.1 Woman's film

Nachdem nun von Frau im Film, Film von Frauen und Film für Frauen die Rede ist, ist es unumgänglich den Begriff der dieses Repertoire umfasst, zu untersuchen. Auch hier berufe ich mich auf Molly Haskell welche die Bedeutung von Woman's Film anschaulich darlegt und kritische Überlegungen bezogen auf Anwendung dieser Bezeichnung anstellt.

Die Bildung des amerikanischen Begriffs Woman's Film als eine separate Kategorie katalogisiert diese zu einer ausgesprochenen Verdeutlichung der Relation zwischen

⁹⁰ Haskell, Molly (1974) S. 29.

⁹¹ Haskell, Molly (1974) S. 30.

⁹² Haskell, Molly (1974) S. 41.

Männer und Frauen und wird dadurch zum Zeichen der an sie gestellten sexuellen Priorität und der folglich verursachten niedrigen gesellschaftlichen Stellung unter den Intellektuellen wird.⁹³

„As a term of critical opprobrium, 'Woman's film' carries the implication that women, and therefore women's emotional problems, are of minor significance.“⁹⁴

Schließlich kategorisiert man Filme, die sich um männliche Beziehungen und Angelegenheiten drehen, auch nicht mit Man's Film. Das Image von Woman's Film bezeichnet Haskell folgendermaßen: „The final image is one of wet, wasted afternoons.“⁹⁵

Es gibt gute, weniger gute, schlechte und unerträgliche Auslegungen des Begriffs Woman's Film. In seiner Blütezeit, den 30ern und 40ern, war dieses Genre ebenso gängig wie Western oder Melodram, mit Höhen und Tiefen wie andere Routine-Genres auch. Spielfilme aus den verschiedenen Genres werden diesem Begriff zugeordnet. Aber es werden auch Verbindungen zu negativen Assoziationen hergestellt – hier ist wohl der tiefste Punkt mit der Zugehörigkeit zur Seifenoper als „soft-core emotional porn for the frustrated housewife“⁹⁶ erreicht. Daran erkennt man die Problematik dieses als Überbegriff benutzten Terms – es gibt keine eindeutigen Zuordnungskriterien. Indem er benutzt wird, um verschiedenste Filme in einen Topf zu werfen und somit zu denunzieren, ohne kritisch zu reflektieren und Unterschiede zu machen, entsteht, wie Haskell sich ausdrückt, die Misere.⁹⁷

„Central to the woman's film is the notion of middle-classness, not just as an economic status, but as a state of mind and a relatively rigid moral code.“⁹⁸

Würde man das Genre Man's Film erfassen, könnte man es daran erkennen, dass die Frau darin im Vergleich zum Mann limitierte Optionen besitzt. Im Gegensatz zum männlichen Protagonisten, der in seiner besten Zeit in Freiheit unrasiert und in alten Kleidern durch die Prärie schlendert oder die Stadt durchschweift und dabei seine Feinde bekämpft, die guten Tage genießt bevor er sich häuslich niederlässt, erscheint die Frau nur in den Funktionen der letzten Zuflucht. Erst dann, wenn die Kameraden bereits gestorben sind, ist sie für ihn von Nutzen, oder erscheint als Schatten, Vergangenheit, als keifende Frau, die darauf

93 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 153.

94 Haskell, Molly (1974) S. 154.

95 Haskell, Molly (1974) S. 154.

96 Vgl. Haskell, Molly (1974) S.155

97 Vgl. Haskell, Molly (1974) S.154ff

98 Haskell, Molly (1974) S.159

drängt, der Held möge mehr Zeit mit ihr zu verbringen, als stets zu arbeiten oder zu töten. Oder schließlich und endlich erscheint sie im häufigsten Muster als Ehefrau, die sich damit abfinden muss, mit dem anderen Leben ihres Mannes zu konkurrieren.⁹⁹

„The most common pattern is probably the wife competing with her husband's other life – business, crime, or crime detection; and since these activities are the dramatic focus and lifeblood of the film, the wife becomes a killjoy, distracting not only the hero but the audience from the fun and the danger.“¹⁰⁰

Der Grundstein zu dieser fehl gebildeten Beurteilung ist Haskell nach durch die für den Mann negativ besetzte Heirat auf der Leinwand gesetzt, denn aufgrund der Heirat, welche die Frau offensichtlich ersehnt und zum Ziel ihrer Träume gemacht hat, wird er eingeeengt und von seinem Leben abgehalten. Dabei ist es wirklich eine althergebrachte Idee, dass Liebe Frauensache ist. Gezeigte Emotionen mit Verweichlichung, sowie zärtlich verliebt sein, quasi mit Socken stopfen gleichzusetzen sind die daraus resultierenden Assoziationen.¹⁰¹

Das Genre Woman's Film ist vielfältig, man kann sagen es gibt so viele verschiedene Gattungen von Woman's Film, als dass es verschieden Sorten von Frauen gibt.¹⁰² Man sollte natürlich die Unterschiede zwischen den Jahrzehnten beachten, doch die Ähnlichkeit des Grundgerüsts bleibt bestehen und ermöglicht somit eine Reduzierung der Themen dieses Genres auf vier Kategorien, die Haskell folgendermaßen bezeichnet: Erstens als Sacrifice – Die Frau opfert sich für Mann, Kinder,.. auf. Zweitens als Affliction – die Frau gerät in Bedrängnis. Drittens als Choice – die Heldin steht vor einer Entscheidung und: Viertens als Competition – sie steht in Konkurrenz mit einer anderen Frau.¹⁰³ Diese Themen sind heute genauso aktuell, wie sie früher einmal waren.

Als ein moderner Abkömmling beziehungsweise Nachfahre des Woman's Film gilt das (Sub)Genre Chick Flick.¹⁰⁴

99 Vgl. Haskell, Molly (1974) S.156

100 Haskell, Molly (1974) S.156

101 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 157.

102 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 160.

103 Vgl. Haskell, Molly (1974) S. 163.

104 Vgl. Butler, Alison (2002) S. 52.

3.3.2 Chick Flick

Chick Flick – ein (Sub)Genre das sich auch nicht in einem Satz definieren lässt. Betrachtet man die Entwicklung und Vermehrung der Genres in der Filmgeschichte, scheint der Wegbereiter des Chick Flicks¹⁰⁵, da es sich hier wie der Name verrät um ein sozusagen weibliches Genre handelt, offensichtlich: Woman's Film. Susanne Ferriss und Mallory Young, Herausgeberinnen von *Chick Flicks – Contemporary Women at the Movies*, verweisen aber darauf, dass der Woman's Film nicht allein als Ursprung des Chick Flicks bezeichnet werden könne, sondern man bei der Suche nach seinen Wurzeln auf ein anderes frühes Filmgenre blicken müsse, die Screwball Comedy.¹⁰⁶

Diese Form der Komödie fokussiert wie auch der Woman's Film auf die heterosexuelle Romanze, jedoch, da Hindernisse mit Humor genommen werden, ausschließlich im humoristischen Bereich. Ein grundlegender Unterschied zum konventionellen Frauenfilm seiner Zeit wäre das Thema der Wiederverheiratung da diese speziell den weiblichen Figuren die Möglichkeit sexueller Erfahrungen gibt.¹⁰⁷

„Unter dem Namen Screwball Comedies (Screwballkomödien) feiern in den dreißiger und vierziger Jahren sehr hektische, respektlose und schrille Filmfarce große Erfolge. Im Grunde sind es romantische Komödien, meistens steht in ihrem Zentrum der Kampf der Geschlechter.“¹⁰⁸

Die exzentrischen Protagonistinnen und Protagonisten duellieren sich im temporeichen Dialog und fallen sich, was bis zu diesem Zeitpunkt kaum vorgekommen ist, gegenseitig mehrfach ins Wort.¹⁰⁹ Dieser Schlagabtausch, das Wechselspiel von Aktion und Reaktion, ist auch der Namensgeber dieses Genres: Als screwball bezeichnet man beim Baseball einen angedrehten Ball dessen Flug somit schwer vorhersehbar ist.¹¹⁰

Wie definiert man nun Chick Flicks? Ein primärer und augenscheinlicher Zugang wäre der

¹⁰⁵Der Term Chick Flick bezeichnet das Genre, und mit der Voransetzung eines Artikels, werden die Filme bezeichnet welche diesem Genre zugeordnet seien. Beispiel: ein Chick Flick = ein Chick-Flick-Film

¹⁰⁶Vgl. Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) (2008) *Chick Flicks*. S. 16. [im Folgenden als 'Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008) zitiert]

¹⁰⁷Vgl. Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008) S. 17.

¹⁰⁸Leisen, Johannes (Hg.) *Screwball Comedy*. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst. <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1934/screwball-comedies.72.htm> (23.06.2008) [im Folgenden zitiert als 'Leisen, Johannes (2008) *Screwball Comedy*']

¹⁰⁹Eines der bekanntesten Screwball Comedy Beispiele hierfür wäre *HIS GIRL FRIDAY* – Sein Mädchen für besondere Fälle (1940)

¹¹⁰Vgl. Leisen, Johannes (2008)

über die Zielgruppenauslegung: „As the popular guides referenced earlier suggest, chick flicks can, in the broadest sense, be defined as films that give women pleasure.“¹¹¹ Ein Genre, das bei den Zuschauerinnen Wohlgefallen findet, eine Kategorie, welche primär auf das Vergnügen für weibliches Publikum achtet, wendet sich zum Unterschied zum Woman's Film, so kann man schlussfolgern, gänzlich von den schweren Dramen und Tragödien ab und bewegt sich im humoristischen, komödiantischen Bereich.

Maureen Turim greift auf die Filmhistorie der women-centered Romance in Form von Drama, Comedy oder Dramatic Comedy zurück, um die Wurzeln der heutigen Chick Flicks zu erfassen.

„Romantic comedy as well as the dramatic comedy, once established in the Twenties, gives us the basic structures of many chick flicks today, including the tensions between traditional roles and conventional behavior on one hand and women seeking more sexual and intellectual freedom on the other.“¹¹²

Sie sieht jedoch die Zielgruppenzugehörigkeit dieser wegbereitenden Filme, welche die generischen Grenzen überschreiten und ihrer Meinung nach, gleich wie Screwball Comedies, für weibliche und männliche Kinobesucher ausgerichtet waren, breiter gefasst, und erklärt deren ausschließliche Zuordnung zu einer weiblichen Audienz für ein Vorurteil männlicher Kritiker.¹¹³

Deborah Parker definiert die Kriterien der Zugehörigkeit zu Chick Flicks in der sekundären Aufmerksamkeit für die männlichen Figuren des Films.

„[...] boys are on the side. A chick flick does not have to be produced, written or directed by women – though many of them are – but it does have to feature women and their concerns as the focus of the film.“¹¹⁴

Sie fügt außerdem hinzu, dass Chick Flicks durchaus Romantik beinhalten können, dies aber nicht das zentrale Thema sei. Bei der Frage nach der Zielgruppenausrichtung, ist Parker der Meinung, dass es keinen Schwerpunkt auf eine bestimmte Generation oder

¹¹¹Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008) S. 17.

¹¹²Turim, Maureen (2008) Women's Films: Comedy, Drama, Romance. S. 36. [im Folgenden als 'Turim, Maureen (2008) zitiert]

¹¹³Vgl. Turim, Maureen (2008) S. 26.

¹¹⁴Barker, Deborah (2008) The Southern-Fried Chick Flick: Postfeminism Goes to the Movies. S. 93. [im Folgenden als 'Barker, Deborah (2008)' zitiert]

Feminismus-Strömung gäbe, sondern der Chick Flick wäre „able to capitalize on the generational divide and appeal to both feminists and postfeminists, both mothers and daughters.¹¹⁵

Wie auch beim Woman's Film werden dem Begriff des Chick Flicks durchaus vereinfachte, negative Auslegungen wie zum Beispiel Filme, die Männer einfach nicht mögen, emotionale Schnulzen, Frauenmärchen zugesprochen und als Gegensatz zu den männlich orientierten Actionfilmen genannt.¹¹⁶ Eine Charakterisierung des Terms auf Wikipedia¹¹⁷ zeigt, wie seine Charakterisierung angesehen werden kann:

„[...] 'chick flick' is typically used only in reference to films with heavily emotion or themes that are relationship-based (though not necessarily romantic and may not involve men). It is typically not used for high art, feminist subject matter[...]"¹¹⁸

Dass Chick Flicks aber reichhaltiger anzusehen sind, als nur schwer emotionale Filme für Frauen, zeichnet sich durchaus anhand der Entwicklung der zeitgenössischen Frauenfiguren ab.

Als zu diesem Genre zugehörig, nennt Karen Hollinger in ihrer Abhandlung „Afterword: once I got beyond the name chick flick“:

„[...] a group of films that [...] combine a comedic look at the lives and loves of contemporary young women with an accompanying focus on female empowerment and solidarity. They also add a tincture of old-fashioned sentimentality and a fairy-tale sensibility to the mix. [...] They combine this acceptance of conventional femininity, however, with feminist calls for female independence and for women's pursuit of success in the public sphere.“¹¹⁹

Als Beispiel eines typischen Chick Flicks gilt sein Subtyp, der Makeover Flick. Er behandelt die häufige Thematisierung eines scheinbar unattraktiven, aber verborgen talentierten Mädchens, welches sich in eine anziehende Frau verwandelt und den Mann gewinnt, den sie nach außen hin eigentlich verachtet, sich aber heimlich nach ihm verzehrt. Die innerliche Verwandlung geht Hand in Hand mit einer Veränderung des äußeren

115Barker, Deborah (2008) S. 96.

116Vgl. Hollinger, Karen (2008) Afterword: Once I Got Beyond the Name 'Chick Flick'. S. 225. [im folgenden als 'Hollinger, Karen (2008)' zitiert]

117Das Beispiel von Wikipedia dient zur Veranschaulichung. Ich nehme Abstand davon, Wikipedia als seriöse wissenschaftliche Quelle zu zitieren.

118http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_flick (20.05.2008)

119Hollinger, Karen (2008) S. 225.

Erscheinungsbildes; die Frisur ändert sich, Make-up wird aufgelegt und der Kleidungsstil komplett modernisiert.¹²⁰

„[...] Superficial external changes are signs of an internal moral transformation: the female protagonist admits she needs love and companionship despite her apparent commitment to social and intellectual independence.“¹²¹

Die neue modische Erscheinung fungiert also nicht einfach nur als ein Zeichen der physischen Transformation, sondern vor allem als Ansporn im privaten und beruflichen Leben des Charakters.¹²²

„The women who identify with postfeminist films, however, welcome the inclusion of romance and femininity in their lives, and resist reducing femininity, as many critics do, to superficial markers such as high heels and frilly dresses. The admission of girliness, they argue, doesn't mean the loss of female independence and power.“¹²³

Carol M. Dole wendet sich in ihrem Artikel „The Return of Pink“¹²⁴ der oft in Chick Flicks thematisierten Frage zu, ob Feminität (also weibliches Aussehen) Schönheit und Erfolg in Beruf und Partnerschaft vereinbar sein kann.

Als Paradebeispiel dient *LEGALLY BLONDE* mit Reese Witherspoon als Elle Woods in der Hauptrolle. Elle verkörpert das verwöhnte Girlie aus reichem Hause, dass es trotz (oder gerade wegen) seines glamourösen, pinken Lebensstils schafft, die Harvard University zu absolvieren und sich den Mann der Träume zu angeln. Die Farbe Pink in Verbindung mit Erfolg symbolisiert eine Bekenntnis zum femininen Lebensstil, eine Form der kulturellen Aufmerksamkeit in Belange der Frauen. Diese Rückkehr zur Weiblichkeit stimmt laut Dole mit den Gedanken des Third-Wave Feminism überein.¹²⁵ Die Unterscheidung von Third-Wave Feminism zu anderen Formen des Feminismus formuliert die Autorin wie folgt:

„Third-wave is less politically active then the sccond-wave feminism of the Sixties and Seventies, and is expressed more through popular culture than through petitions and marches – a difference that has led some veteran feminists and others to deride it as ineffective. Third-wavers argue that their brand of feminism

120Vgl. Ferriss, Suzanne (2008) Fashioning femininity in the makeover flick. S. 41. [im Folgenden als

'Ferriss, Suzanne (2008)' zitiert]

121Ferriss, Suzanne (2008) S. 41.

122Ferriss, Suzanne (2008) S. 41.

123Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008) S.4.

124Dole, Carol M. (2008) The Return of Pink: 'Legally Blonde', Third-Wave-Feminism, and Having it All. S. 58. [im Folgenden als 'Dole, Carol M. (2008)' zitiert]

125Vgl. Dole, Carol M. (2008) S. 58f.

is spread through popular culture, such as [...] Ally McBeal, Buffy the Vampire Slayer or Sex and the City.“¹²⁶

Dole zieht somit eine Verbindung des Chick Flicks zum Third-Wave Feminism, gemischt mit feministischen Ideen und traditioneller Weiblichkeit.

Wie man sieht – es erweist sich als schwierig dieses Genre konkret abzugrenzen. Anhand der dargestellten verschiedenen Auslegungen von Chick Flicks findet man zwar einige Grenzen zu manchen Genres, aber eine endgültige Antwort nach den Zuordnungsmerkmalen bleibt ausständig. Da eine absolute Definition nicht möglich scheint, schließe ich mich den Herausgeberinnen von *Chick Flicks – Contemporary Women at the Movies* an: „No single definition is finally possible – nor, we contend, is it necessary.“¹²⁷

Unter dieser Prämisse ist es umso schwieriger die Figur, die Heldin, die Chick-Flick-Heroine zu erfassen. Doch kann man versuchen ihr Wesen und die ihr typisch zugesprochenen Attribute einzugrenzen, indem man sie (die Figuren) heraus nimmt und als eigenständige Charaktere betrachtet (Beispiel Babe Scientist).

Turims Auslegung schließt eine Abgrenzung zum Woman's Film mit ein, da eine Figur die rein auf Zuschauerinnen zielgerichtet ist, wohl anders agiert als jene, die genreübergreifend funktionieren muss.

Die vielfältigen Figuren der Chick Flicks bringen eine Reihe interessanter Filmformen mit sich und verwischen die Linien des Genres. Immer mehr breiten sie sich aus und schlüpfen in Genres die nicht eindeutig der Frau zugeordnet sind. Getarnt unter dem schützenden Deckmantel filmischer Kategorien, Serien mit eingeschlossen, haben sie so die Möglichkeit sich in verschiedenen Filmsektoren zu etablieren und neue Figuren Aspekte zu entwickeln, die nicht mehr ganz eindeutig typisiert werden können.

¹²⁶Dole, Carol M. (2008) S. 58f.

¹²⁷Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008) S. 17.

3.4 Genre TV-Serie

3.4.1 Definition

Um sich im weiteren nun vom Film an sich zu differenzieren, widme ich mich dem Genre Fernsehen, insbesondere einer Sendung mit seriellem Charakter: *SCRUBS – Die Anfänger*. Für eine Genredefinition ist Faulstichs Auslegung zum besseren Verständnis geeignet:

„Unter einem Fernsehgenre versteht man ein spezifisches Darstellungsmuster mit inhaltlichen, stofflich-motivlichen, dramaturgischen, stilistischen, formal-strategischen, ideologischen Konventionen und manchmal auch mit einem bestimmten Rollen- und Figureninventar bzw. einer individuellen Person als anchor man oder anchor woman.“¹²⁸

Faulstich untergliedert das Fernsehgenre in drei große bestimmte Gruppen, in die Unterhaltungssendungen, Informationssendungen und fiktionalen Sendungen, und in eine weitere vierte hybride Gruppe wie sonstige Formate und Mischformen aus den ersten drei.¹²⁹ Zu den Unterhaltungssendungen zählt er unter anderem Quizsendungen, Gameshows, Talkshows, Comedy Shows; zu den Informationssendungen zum Beispiel Nachrichtensendungen, informationsfundierte Sondersendungen, Dokumentarsendungen oder Wissenschaftssendungen und zu den fiktionalen Sendungen fiktionale Serien der unterschiedlichsten Art, außerdem Literaturverfilmungen, Theatersendungen etc... .

3.4.2 Serialität

Was Faulstich nicht explizit definiert, aber einleitend anspricht, ist der Begriff der Serialität welcher im Genre der Fernsehsendung eine wesentliche Stellung einnimmt. „Das Fernsehen ist insgesamt, grundsätzlich alle Sendungen betreffend, mehr oder weniger seriell.“¹³⁰ Er erklärt hier den funktionalen Charakter der Fernsehunterhaltung eng verbunden mit dem formalen Charakter der Fernsehserialität, und meint damit die generelle

¹²⁸Faulstich, Werner (2008) Grundkurs Fernsehanalyse. S. 34. [im Folgenden als 'Faulstich, Werner (2008)' zitiert]

¹²⁹Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 34.

¹³⁰Faulstich, Werner (2008) S. 106.

Serialität des Erzählens, des Programms, des Mediums.¹³¹

„Die Serie als übergreifendes Merkmal aller Fernsehsendungen konstituiert kulturelle Wahrnehmung und schafft Ordnung und Kontinuität – und damit eine Vertrautheit und Integration, die auch in die einzelnen Sendungen eingehen, ohne dass sie an ihr direkt ablesbar wären.“¹³²

Knut Hickethier definiert hier pointierter, er schlussfolgert aus der Geschichte von Fernsehen und Serien den Begriff Serie als Oberbegriff für Sendungen mit abgeschlossenen Folgehandlungen und Fortsetzungsgeschichten (deren Folgen aufeinander aufbauen). Weiters führt er an, dass das Prinzip der Serie auf ihrer Mehrteiligkeit beruht, die kleinste Serie entstünde somit durch ihre Teilung in zwei Folgen.¹³³

„Wie bei vielen anderen Formbestimmungen gerade im Fernsehbereich gilt auch hier, daß eine Form und ihr Verständnis sich innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation durch die unterschiedliche Zuweisung von Bedeutungen und die Herstellung eines gesellschaftlichen Konsenses definiert: Serie ist, was als Serie verstanden wird.“¹³⁴

Uwe Boll führt in *Die Gattung Serie und ihre Genres* Gattungsmerkmale an, auf welche auf zumindest 80% aller Serienproduktionen Anwendung finden könnten. Er fügt jedoch hinzu, dass Merkmale die in jeder Folge aller Spielfolgen nachzuweisen sind, nicht ermittelbar seien.¹³⁵

Einige dieser relevanten Gattungsmerkmale laut Boll wären unter anderem folgende:

Aufgrund von dem im Vergleich zum Spielfilm kurzen Zeitraum für die Handlung bestehen viele zusammenfassende und weiterführende Inhaltsangaben per Dialogform und per Montage. Die Personen haben fast ausschließlich Probleme im zwischenmenschlichen Bereich, und diese Probleme werden oft per Dialog gelöst, wobei hier das Schuss-Gegenschuss Verfahren bevorzugt wird, insbesondere in Nahaufnahmen, (welches zu einer hohen Schnittfrequenz führt). Es herrscht ein überwiegender Verzicht von Großeinstellungen. Die Serien haben weniger Produktionsaufwand als Kinofilme, funktionieren aber trotzdem, da sie inhaltlich mehr auf den Alltag der RezipientInnen

¹³¹Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 32.

¹³²Faulstich, Werner (2008) S. 33.

¹³³Hickethier, Knut (1991) Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. S. 8. [im Folgenden als 'Hickethier, Knut (1991)' zitiert]

¹³⁴Hickethier, Knut (1991) S. 8.

¹³⁵Vgl. Boll, Uwe (1994) Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 48. [im Folgenden als 'Boll, Uwe (1994)' zitiert]

zugeschnitten sind und sich die Hauptpersonen über einen längeren Zeitraum hinweg bei den ZuschauerInnen etablieren können. Serien beinhalten zumeist eine gewisse Berechenbarkeit des Inhalts, somit wissen ZuschauerInnen einer Folge mehr, als ihnen der Einzelkontext der Episode vermitteln kann, und genießen deshalb den Konsum von Serien mehr als den Konsum von anderen Sendungen, die nicht so berechenbar sind. Serien haben Identifikationsfiguren, deren Charaktere dem Publikum schon in der ersten Folge eindeutig aufgezeigt wird. Die Familien- und Komödienserien weisen meist ein bis fünf Identifikationsfiguren auf (wobei hier die Identifikationsfigur nicht zwingend mit der Heldin oder dem Helden gleichgesetzt wird).¹³⁶

Generell gilt für die TV-Serie laut Boll, „daß die Rezipienten wissen, daß sie am Ende jeder Folge eine Harmoniesituation bzw. Spannungssituation erwartet.“¹³⁷

Fast schon als Erkennungsmerkmal des Genres Fernsehsendung könnte man die Werbebreaks bezeichnen, da „Serie und Werbeumfeld produktästhetisch und rezeptions- und wirkungsmäßig untrennbar aufeinander bezogen sind.“¹³⁸

3.4.3 Fiktionale Sendungen

Narrativer, fiktiver Film als Sendung, insbesondere als serielle Fernsehsendung, findet in den unterschiedlichsten Formen statt. Für diese Art des Films gibt es verschiedene Definitionen die sich seinem seriellen Charakter an sich, und auch seinen Subtypen widmen.

Faulstich unterscheidet innerhalb der fiktionalen Sendung in fünf folgende Subgenres¹³⁹:

- 1.) Die klassische Episodenserie mit abgeschlossener Handlung in jeder Folge und gleichbleibenden Personeninventar;
- 2.) Der geschlossene Mehrteiler mit dem ein komplexes Werk in einem alle Folgen übergreifenden epischen Handlungsbogen, in zwei oder mehr Abschnitten (Teile, Kapitel), konsekutiv an einigen aufeinander folgenden Tagen ausgestrahlt wird;

¹³⁶Vgl. Boll, Uwe (1994) S. 48f.

¹³⁷Boll, Uwe (1994) S. 50f.

¹³⁸Faulstich, Werner (2008) S. 107f.

¹³⁹Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 108.

- 3.) Die Sendereihe, die im Rotationsprinzip unterschiedliche ProtagonistInnen in ihren jeweils spezifischen Aktionsbereich und Mileus immer wieder im Einsatz zeigt
- 4.) Endlos- bzw Fortsetzungsserien (Dallas)
- 5.) Soap – ein spezieller Fall der Fortsetzungsserie (weist jedoch andere Strukturmerkmale auf)

„Die Besonderheit der fiktionalen Fernsehserie besteht im jeweiligen Schema und seiner Variation von Folge zu Folge. Der Strukturbegriff verschiebt sich von der Produktstruktur einer einzelnen Folge zur Serienstruktur.[...] Zentral ist also die Frage nach dem Verhältnis von Folge zu Folge, nach den Modifikationen des Immergleichen im Gesamt der Serie.“¹⁴⁰

Faulstich unterscheidet bei den Typen bzw. Subgenres von fiktionalen Sendungen in die folgenden Fünf: Episodenserie, Mehrteiler, Sendereihe, Endlos-Serie und Soap.¹⁴¹ (Wobei er Soap etwas außerhalb der ersten Vier stellt, da diese andere Strukturmerkmale aufweist) Die ersten vier Subtypen können unterschiedlichen Gattungen angehören: Western, Krimi, Science Fiction, Familiengeschichten, Arztgeschichten, Geschichten aus dem Alltagsleben,...¹⁴²

3.4.4 Die Serienfigur

Figuren und Handlungsplatz stehen in vielen Serien in Wechselwirkung zu einander. Der Rahmen des Inhalts kann allein durch die Präsentation eines Handlungsraumes entstehen, mit dem den ZuschauerInnen ein Assoziationsfeld geboten wird.¹⁴³ Nimmt man die Serie SCRUBS als Beispiel, entsteht durch die Einführungssequenz mit der emotional unterstützenden Eröffnungsmusik ein klarer Aktions- und Handlungsraum.

„Die Serie zieht also einen Rahmen auf, innerhalb dessen Figuren dann handeln. Dieser Rahmen schafft Vertrautheit, legt die Spielregeln fest, nach denen sich die Figuren zu richten haben, an die sich auch der Zuschauer als kontinuierlich Zuschauender gewöhnt.“¹⁴⁴

¹⁴⁰Faulstich, Werner (2008) S. 106.

¹⁴¹Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 108.

¹⁴²Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 108.

¹⁴³Vgl. Hickethier, Knut (1991) S. 44.

¹⁴⁴Hickethier, Knut (1991) S. 45.

Ein Unterschied zum nicht-seriellen Film ist die zeitlich längere Bindung mit dem Publikum über verschiedene Handlungsphasen, und daraus resultierende veränderbare Umstände der Charakterentwicklung. Dadurch dass verschiedene Verhaltenssegmente (durch ihren erzählerischen Kontext in Situationen eingebunden) denen des ZuschauerInnenalltags gleichen, gewinnen sie an Bedeutung für die Konsumenten.

„Die Durchsetzung eines Wunsches, seine Verweigerung, ein Interessenkonflikt, der Beginn, die Beendigung einer sexuellen Beziehung – die Serie zeigt, wie die Protagonisten Herausforderungen bewältigen.“¹⁴⁵

Die im Verlauf einer Serie entstandenen Charaktere sind nicht nur Produkt der vorausgegangenen Folgen, sondern ein Ereignis der Entwicklung von Figuren in der Filmgeschichte. Dadurch wurden verschiedene Rollenverhalten geprägt und können somit zu stereotypen Verhaltensweisen und deren Erkennungswert beitragen. Diese spielen eine nicht unwesentliche Rolle für den Aufbau von Serien, weil sie „in der zeitlichen Verkürzung der Folgen und der in ihnen angelegten Handlungseinheiten besonders leicht zu rezipieren sind“¹⁴⁶ Hickethier fügt hinzu, dass stereotypisierte Verhaltensweisen, von ZuschauerInnen zwar als Klischee erkannt und abgelehnt werden können, oft aber als eine gespiegelte Wahrheit des Lebens verstanden und als Norm akzeptiert wird, und somit als allgemein gültig erscheinen.¹⁴⁷

3.4.5 Komödie in Serie

Eine humoristische Form der fiktionalen Unterhaltungssendung, die Situations-Komödie oder auch Situation Comedy, abgekürzt Sitcom, oder Comedy Sitcom, basiert auf der Komik der Situation.

„Eine Serie wird dem Typus der Komödienserie zugeordnet, wenn die Handlung und insbesondere das Lösen des Folgekonflikts permanent darauf ausgerichtet ist, die Zuschauer zum Lachen zu animieren.“¹⁴⁸

Weiters schlägt Karin Knop in *Comedy in Serie* vor, die Begriffe Sitcom und Comedy

¹⁴⁵Hickethier, Knut (1991) S. 45.

¹⁴⁶Hickethier, Knut (1991) S. 51.

¹⁴⁷Vgl. Hickethier, Knut (1991) S. 52.

¹⁴⁸Boll, Uwe (1994) S. 64.

synonym zu verwenden, da beider Kriterien, wie etwa Aufzeichnung im Studio und Publikums- oder Konservenlacher, keine festen Absatzungsgrundlagen mehr wären.¹⁴⁹

Werner Faulstich hingegen schlägt vor, die Sitcom beim Genre Comedy Shows zu verankern, und nicht dem Genre Fernsehserie zugehörig anzusehen.¹⁵⁰

Die unterschiedlichen Begriffe welche humoristische Serien bezeichnen, haben wie man sieht, unterschiedliche Ausführungen und stimmen in ihren Gleichsetzungen beziehungsweise Unterscheidungen nicht immer überein. Um trotzdem dieses Genre erfassen zu könne, wird auf die existierende Terminologie eingegangen und nicht gesondert differenziert.

„Ursprünglich spielten Sitcoms ausschließlich im familiären Umfeld. Im Verlauf der Genreentwicklung wurden dann immer weitere Themenkreise einbezogen, so dass sich das Genre weiter ausdifferenzierte und es mittlerweile kaum ein Lebensumfeld oder eine Lebenssituation gibt, welche nicht innerhalb einer Sitcom aufgegriffen wird.“¹⁵¹

Auch hier kann man erkennen, dass die Unterhaltungssendung sich der zeitgenössischen Veränderung der Gesellschaft anschmiegt, und kulturelle Entwicklungen widerspiegelt. Lawrence Mintz schließt in *Ideology in the Television Situation Comedy* auf eine bilateral-reziproke Beziehung zwischen der jeweils medial vermittelten Kultur und den realen gesellschaftlichen Bedingungen, was ihn zum Fazit veranlasste, dass die Situationskomödie sowohl bewusst als auch unbewusst die Werte, Haltung, Wünsche, Ängste, Hoffnungen,... des Publikums ausdrückt.¹⁵²

Kategorien von Sitcoms gibt es zu Genüge, sie reichen von den Themen Familie, Militär, Fantasie, Abenteuer bis über berufliche Bereiche wie zum Beispiel Land- und Stadtberufe, Krankenhausberufe und das Arbeitsleben an sich.¹⁵³ Boll meint, dass

„[a]lle Serien [...] in ihrer Struktur immer auf das Familiengenre oder Kriminalgenre hin[weisen]. Tier-, Abenteuer-, Kinder-, SF-, Fantasy-, Thriller-, Western-, Arzt/Krankenhaus- und Komödienserien zeigen oft nur Varianten von

149Vgl. Knop, Karin (2007) Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. S. 87. [im Folgenden als 'Knop, Karin (2007)' zitiert]

150Vgl. Faulstich, Werner (2008) S. 106.

151Knop, Karin (2007) S. 87.

152Vgl. Mintz, Lawrence E. (1998) Ideology in the television situation comedy. S. 273f. [im Folgenden als Mintz, Lawrence E. (1998) zitiert]

153Vgl. Hough, Arthur (1981) Trials and tribulations – thirty years of sitcom. S. 201f. [im Folgenden als 'Hough, Arthur (1981)' zitiert]

Familien- und Kriminalgeschichten.“¹⁵⁴

Die Komik-Inhalte der Comedy Serie haben ebenfalls ein breites Feld zu Auswahl und beziehen sich häufig auf Aggressionspotential beinhaltende Themen.

„Als potenziell Komik verstärkende Effekte können sexuelle, feindliche, oder sexuell-feindliche Tendenzen bzw. Inhalte verstanden werden. Auch andere 'Tabubrüche' können die komische Wirkung verstärken oder schwächen, je nachdem, welches individuelle Humorverständnis beim einzelnen Rezipienten vorliegt und in welchem Machtverhältnis er zu den bescherten Personen und Institutionen positioniert ist. Die 'Funktionen des Humors' im Alltag sind vielfältig und können auf sechs dominante Funktionskategorien – nämlich aggressive, sexuelle, soziale, intellektuelle, Coping- bzw. Abwehrfunktionen sowie Freude-Funktion – zugespitzt werden. All diese sowohl potenziell positiven als auch negativen Wechselwirkungen lassen sich auf die telemediale Humorkommunikation übertragen. Demnach kann Fernsehkomik elementare Humorfunktionen erfüllen.“¹⁵⁵

Knut Hickethier befasst sich mit einem weiteren Aspekt der Serie im Fernsehen, mit dem Schein der Realitätsnähe, welcher meines Erachtens gerade im Bereich Sitcom von Bedeutung ist, da diese Komödie ihren Humor aus Alltagssituationen bezieht. Er führt aus, dass der realistische Eindruck nicht etwas Unabänderliches sei, sondern

„[...]Ergebnis von historisch sich verändernden Darstellungskonventionen, von Vereinbarungen zwischen dem Fernsehen als medialem Apparat und den Serienmachern einerseits und den Zuschauern andererseits.“¹⁵⁶

Dies bedeutet also, wie im Kapitel Genre (Woman's Film) bereits erwähnt, dass die Realität das Dargestellte beeinflusst, sowie durch den Authentie-Eindruck von Film auch umgekehrt. (Interessant ist dieser Aspekt vor allem für Überlegungen im Zusammenhang der Stereotypenbildung und -wahrnehmung.) Entstehen kann dieser Realismuseindruck dann, wenn die Erzählung so geschaffen ist, dass sie nicht an ihren künstlichen Charakter, das Produkt von AutorInnen, RegisseurInnen und Medien, erinnert: „Der Zuschauer soll den Eindruck gewinnen, es sei in der Serie wie im Leben, nur noch zugespitzter, kompakter, schneller, direkter.“¹⁵⁷

154Boll, Uwe (1994) S. 51.

155Knop, Karin (2007) S. 69.

156Hickethier, Knut (1991) S. 31.

157Hickethier, Knut (1991) S. 31.

3.4.5.1 Scrubs

SCRUBS wird in den Medien den Kategorien Working Group Sitcom und Comedy Sitcom, Workplace Comedy, Dramedy¹⁵⁸, Comedy-Drama¹⁵⁹, oder noch spezifischer: Krankenhaus-Serie¹⁶⁰ zugeordnet. „Dramedys (Krimi- bzw. Familienserien mit humoristischem Unterton) sind Mischformen, und werden inhaltlich und statistisch nicht der Komödienserie zugeordnet.“¹⁶¹

Boll führt verschiedene Formen der Fernsehserie an, wobei SCRUBS hier folgender Ausführung von Serien zugehörig wäre, und zwar der Gruppe von

„[...]Serien verschiedenen Genres mit aufeinander aufbauenden Folgen, in deren Verlauf einige Personen von anderen Figuren abgelöst werden können und die Hauptpersonen eine Entwicklung durchmachen“¹⁶²

Dabei unterscheidet er in Serien mit „Endloscharakter, deren 15-50 minütige Folgehandlungen nie auf einen endgültigen Abschluß hinsteuern, weil sie solange produziert werden, wie sie erfolgreich zu vermarkten sind“ und in „Serien, die eine weitverzweigte Geschichte in 25-50minütigen Episoden erzählen und diese zu Ende bringen“.¹⁶³

SCRUBS – mit dem deutschen Zusatz DIE ANFÄNGER – ist eine US-amerikanische Serie und wird seit 2001 unter Bill Lawrence mit einer Episodenlänge von etwa jeweils 22 Minuten in bislang acht Staffeln produziert.

Der mehrdeutige Titel bezieht sich einerseits offensichtlich auf die Arbeitskleidung der Jungmediziner, Scrubs als OP- oder Krankenhaus-Bekleidung, andererseits auf den Anfängerstatus der Figuren in der Narration, da im US-amerikanischen Englisch dieser Begriff auch Neue, Anfänger und Versager bezeichnet. In der Übersetzung findet man verschiedene Möglichkeiten, das englische Verb to scrub heißt etwa soviel wie schrubben und reinigen, und findet somit ebenfalls im medizinischen Bereich seinen Platz.

158Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dramedy> (01.11.2008)

159Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Scrubs_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Scrubs_(TV_series)) (01.11.2008)

160Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Scrubs> (01.11.2008)

161Boll, Uwe (1994) S. 63.

162Boll, Uwe (1994) S. 45.

163Boll, Uwe (1994) S. 45.

Die Serie spielt im Sacred Heart Hospital und dreht sich um die frischen AbsolventInnen der Universität (die sich nun im Krankenhausbetrieb etablieren möchten) und um deren Kolleginnen und Kollegen am Arbeitsplatz. Die Verbindung komischer und dramatischer Elemente setzt die Figuren in eine glaubwürdige Perspektive und vermittelt lebensnahe Inhalte.

Im Mittelpunkt steht der Neuankömmling J.D. - John Dorian (Zach Braff) aus dessen Perspektive die einzelnen Episoden formuliert sind. Sein College-Kumpel Christopher Turk, genannt Turk, und Elliot Reid, sind ebenfalls als AnfängerInnen im Krankenhaus. Zum Kreis der wichtigsten Charaktere gehören auch die Krankenschwester Carla Espinosa, Dr. Cox, Dr. Kelso und etwas abseits der namenlose Hausmeister. Dieses Gespann von Krankenhauspersonal personalisiert durch ihre beruflichen Stellungen die Spannweite der unterschiedlichen Positionen, vom Hausmeister, über die Krankenschwester, die AssistenzärztInnen, den Doktor bis zum Chefarzt des Krankenhauses. In diesem Spannungsfeld sind für jeden von ihnen Schwierigkeiten aus dem privaten und persönlichen Alltag zu meistern. Durch Schicksale von PatientInnen und KollegInnen werden sie in ihrer Persönlichkeit gefordert und wachsen an sich selbst.

Erzählt wird hauptsächlich aus J.D.'s Perspektive, seine Gedanken, seine Anschauung über die Geschehnisse werden audiovisualisiert. Bereits die Titel fast jeder Episode sind aus der Sicht des Protagonisten formuliert und lauten zum Beispiel 'Mein erster Tag', 'Mein Mentor',... . Zu Beginn der Episoden führt seine Stimme in das Geschehen ein, und während dem Handlungsablauf werden immer wieder seine Tagträume eingebaut.

„Besonders im Fall des freischwebenden Ichkommentars wird die Person, deren Stimme zu hören ist, intensiv vor allen anderen bevorzugt. Sie arrangiert praktisch den Film, indem sie Szenen nach Bedarf abrufen kann, ohne Rücksicht auf die Chronologie der Ereignisse. Sie leitet das Verständnis des Publikums, indem sie es auffordert, das Geschehen aus ihrer Warte wahrzunehmen und ihrer Sympathie lenkung zu folgen. Und sie allein hat das Privileg, dem Publikum ihr Inneres direkt zu öffnen. Sie darf ihre Gedanken und Gefühle unverstellt äußern. - Geht diese Form des Ichkommentars zusammen mit erinnernden Rückblenden sowie einer starken visuellen Bevorzugung von Blickrichtungen und Reaktion der privilegierten Person, so ist der Film weitgehend durch diese Person geprägt.“¹⁶⁴

¹⁶⁴Noll Brinckmann, Christine (1985) Selbstverleugnung als autonomer Akt. S. 53. [im Folgenden als 'Noll Brinckmann, Christine (1985)' zitiert]

Einige wenige Episoden beginnen aber nicht mit *mein/e* sondern mit *ihr/e* und *sein/e* und erzählen die jeweilige Folge sozusagen aus Sicht der anderen Figuren (zum Beispiel bezieht sich die Episode 4.5¹⁶⁵ auf Elliot und heißt: Ihre Geschichte – Her Story).

Zusätzlich finden J.D.'s Tagträume ihren Platz und verleihen der Serie einen individuellen Charakter innerhalb des Genres. Jason Mittell befasste sich in seinem Artikel „Narrative Complexity in Contemporary American Television“ (erschieden in dem Journal *The Velvet Light Trap*) mit Serien die solche Art der Fantasie Sequenzen beinhalten:

„In contemporary narratively complex shows such variations in storytelling strategies are more commonplace and signaled with much more subtlety or delay; these shows are constructed without fear of temporary confusion for viewers. Fantasy sequences abound without clear demarcations or signals, as *NORTHERN EXPOSURE*, *SIX FEET UNDER*, *THE SOPRANOS*, and *BUFFY* all present visions of events that oscillate between character subjectivity and diegetic reality, playing with the ambiguous boundary to offer character depth, suspense, and comedic effect. Complex narration often breaks the fourth wall, whether it be visually represented direct address (*MALCOLM IN THE MIDDLE*, *THE BERNIE MAC SHOW*) or more ambiguous voice-over that blurs the line between diegetic and nondiegetic (*SCRUBS*, *ARRESTED DEVELOPMENT*), calling attention to its own breaking of convention.“¹⁶⁶

3.4.5.1.1 SCRUBS – ein Chick Flick? Zusammenführung zweier Theorien

Die Serie beinhaltet im Wesentlichen Elemente der Komödie, weitläufig aber auch Bestandteile aus Romanze und Drama, und besonders bezogen auf die weiblichen Figuren wie ich hinzufügen will, aus dem Genre der Chick Flicks.

Um die Merkmale von Chick Flicks in *SCRUBS* herauszuarbeiten, konzentriere ich mich vor allem im Kapitel der Analyse auf die Figur im Genre da beide Aspekte in einer wechselseitigen Beeinflussung fungieren und sich überschneiden: Die Figur Elliot Reid könnte ohne weiteres von der eines den Frauen zugeordneten Filmgenres, insbesondere des Subgenres Chick Flick abstammen. Dieses Genre definiert und differenziert sich von den anderen meiner Meinung nach wie im vorigen Unterkapitel angemerkt vor allem durch seine Figuren. Da Genre und Figur demzufolge miteinander verbunden sind, werde ich in

¹⁶⁵Episode 4.5 bedeutet: Staffel 4, Episode 5; im Folgenden werden alle Episoden in dieser Bezeichnung angeführt.

¹⁶⁶Mittell, Jason (2006) Narrative Complexity in Contemporary American Television. S. 25. [im Folgenden als 'Mittell, Jason (2006)' zitiert]

der Analyse soweit als möglich einer plausible Veranschaulichung herstellen. Die Merkmale der relevanten Kriterien sind vor allem in kinematografischen Sub-Codes verankert, welche sich laut Metz im Kontext gewisser Filmgruppen und Genres ausgebildet haben.¹⁶⁷ Solche Codes können stereotyper Natur sein und sich in narrativen Mustern im Kontext von Genres gefestigt haben.

Die Serie *SCRUBS* habe ich unter anderem aus folgenden Gründen für die Figurenanalyse ausgewählt:

Als Comedy-Serie verspricht sie einen humoristischen Zugang und somit wird vielen Aussagen die Spitze genommen, die Themen werden ironisiert oder in einen leichtfertigen Zusammenhang gestellt. Trotz dieser nicht ganz ernst zu nehmenden Ausgangsbasis, werden seriöse Situationen und Konflikte eingebaut und durchaus thematisiert. Durch die subjektive Erzählweise die bereits in den einzelnen Sendungstiteln ersichtlich ist (bezogen auf J.D.'s Sichtweise – Mein erster Tag etc), ist die Serie aus einem männlichen Blickwinkel dargestellt. Unter diesem Aspekt ist es umso interessanter wie sich die weibliche Hauptfigur Elliot Reid in männlich dominierter Umgebung entwickelt, wie mit dem Thema Frau/Mann im beruflichen und privaten Umfeld umgegangen wird. An und für sich wird die Serie zwar aus J.D.'s Sicht erzählt, aber trotzdem finden Elliots Regungen, Ängste, Wünsche, Fantasien ihren Platz.

Da Elliot als einzige Assistenzärztin unter männlichen Kollegen fungiert, steht sie stellvertretend für Frauen in diesem Beruf, somit zieht diese Figur das Hauptaugenmerk der weiblichen Zuschauer auf sich. Durch ihre Figur ist eine Konzentration auf relevante Belange von Frauen ermöglicht.

Auch wenn ihre Figur nicht zwingend im Mittelpunkt steht, beziehungsweise sie nicht Trägerin der Handlung ist, stellt sie Themen dar, die vor allem für Frauen relevante Bezüge beinhalten. Eine Ausrichtung auf weibliche und männliche Audienz gleichermaßen ist somit gegeben.

¹⁶⁷Vgl. Metz, Christian (1973) Sprache und Film. S. 141. [im Folgenden als 'Metz, Christian (1973)' zitiert]

4 Stereotypie

Das vollkommen subjektive und spontane, jeglichen konventionellen und stereotypen Elements bare Erlebnis ist ein bloßer Grenzbegriff, ein abstraktes Gedankenbild, dem in Wirklichkeit nichts entspricht.¹⁶⁸

4.1 Das Stereotyp – Eine Definition

Oft werden bei Film und Fernsehen Strukturen, Schemata oder Muster vom Publikum als Klischees empfunden. Besonders bei Charakteren sind Eigenschaften vorhanden, die als typisch eingeordnet werden, und manchmal auch stereotypisiert sind. Den Unterschied zwischen Typ und Stereotyp kann man so darlegen, dass ein Typ aufgrund leicht zu erfassenden und einprägsamen Eigenschaften charakterisiert wird, ein Stereotyp darauf reduziert wird.¹⁶⁹ Da in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf der filmischen Figur liegt, gehe ich näher auf die Stereotypisierung der Charaktere ein, darauf, wie Figuren bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen, oder auch prägen, und vor allem (wie im Kapitel der Analyse exemplarisch angeführt) wie und in welchem Ausmaß stereotype Merkmale bei bestimmten Figuren vorhanden sind. Das zentrale Interesse liegt in folgender Aussage, welche deren Konsequenzen für die filmische Figur in ihrer ganzen Tragweite verdeutlicht: „Werden einzelne signifikant stereotype Merkmale dargestellt, ruft das bei den Zuschauern oft das gesamte Stereotyp wach.“¹⁷⁰

Zum besseren Verständnis soll nun die Bedeutung des Begriffs Stereotyp dargestellt und abgegrenzt werden. Der Duden schlägt folgende Definition vor: Das Stereotyp sei ein „eingebürgertes Vorurteil mit festen Vorstellungsklischees innerhalb einer Gruppe“.¹⁷¹ Das Klischee sei in dieser Eigenschaft eine „eingefahrene, überkommene Vorstellung“.¹⁷² Nun werden die Begriffe Stereotyp, Klischee und Vorurteil häufig synonym verwendet, weswegen ich im Folgenden auf Jörg Schweinitz zurückgreife um die substantziellen Werte

¹⁶⁸Hauser, Arnold (1973) S. 42.

¹⁶⁹Vgl. Hall, Stuart (2004) Ideologie, Identität, Repräsentation. S. 142f. [im Folgenden als 'Hall, Stuart (2004)' zitiert]

¹⁷⁰Eder, Jens (2008) Die Figur im Film. S. 201. [im Folgenden als 'Eder, Jens (2008)' zitiert]

¹⁷¹Duden – Das Fremdwörterbuch (2001) S. 948.

¹⁷²Duden – Das Fremdwörterbuch (2001) S. 508.

von Stereotypie zu zitieren. Schweinitz nennt sieben der seiner Meinung nach wesentlichsten Bestimmungen, welche einstellungsprägende und wahrnehmungsleitende Wirkung hervorrufen, und somit die Eigenschaften des Stereotypischen beschreiben.¹⁷³

Stereotype seien¹⁷⁴:

- 1.) beim Individuum relativ dauerhaft mental verankert (Stabilität)
- 2.) intersubjektiv innerhalb bestimmter sozialer Formationen verbreitet, für die sie Konsens stiftende oder normierende Funktionen besitzen (Konformität)
- 3.) sie würden daher nicht oder selten auf unmittelbar eigener Erfahrung beruhen, sondern primär gesellschaftlich – kommunikativ – vermittelt (Second-Hand-Charakter) sein
- 4.) sie seien außerdem auf simple Kombinationen weniger Merkmale bestimmt (Reduktion) sowie
- 5.) mit starken Gefühlen besetzt (affektive Färbung)
- 6.) sie würden schließlich als Automatismen massiv in die Wahrnehmungs- und Urteilsprozesse eingreifen, sie leiten, ja überformen (Schablonenwirkung)
- 7.) ihnen wird dabei (in Funktion der Stereotypen) häufig der Status unangemessener Vorurteile (Inadäquatheit) zugeschrieben

Die Entstehung von Stereotypen geht Hand in Hand mit kognitiver Wahrnehmung einher. Diese Wahrnehmung basiert auf einem von semantischer, kultureller Codierung geprägten Sinneseindruck. Umberto Eco hat diese Grundeinsicht der Semiologie, welche für die Wahrnehmung des Filmischen und somit für die Zuordnung des Stereotypischen im Film von Bedeutung ist, so formuliert: „auch da, wo wir vitale Spontanität vermuten, existiert Kultur, Konvention, System, Code“¹⁷⁵. Eco bringt somit auf den Punkt, dass, auch wenn von Objektivität gesprochen wird, im weitesten Sinn auch Subjektivität mitschwingt. Unvoreingenommene Wahrnehmung ist also kaum möglich, genau wie unvoreingenommene Typisierung. Mit diesen Codes mit denen der Mensch nun konfrontiert ist, wird also versucht, wahrzunehmen, zu erkennen und zuzuteilen und mit dem Zuordnen von Erkennungsmerkmalen zu einem bestimmten Muster passiert eine stereotypische Einteilung, oftmals eine Vorverurteilung.

¹⁷³Vgl. Schweinitz, Jörg (2006) Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. S. 5. [im Folgenden als 'Schweinitz, Jörg (2006)' zitiert]

¹⁷⁴Schweinitz, Jörg (2006) S. 5.

¹⁷⁵Eco, Umberto (1972) Einführung in die Semiotik. S. 255. [im Folgenden als 'Eco, Umberto (1972)' zitiert]

„Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf sozialen Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht“.¹⁷⁶

Hall Stuart beschäftigt sich mit Ideologie, Identität und Repräsentation und stellt in folge dessen eine Verbindung zwischen Repräsentation, Differenz und Macht innerhalb der Stereotypisierung fest.¹⁷⁷ Er ist der Meinung, Stereotypisierung „reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert Differenz“ und sei somit „Teil der Aufrechterhaltung der sozialen und symbolischen Ordnung“¹⁷⁸ Er verdeutlicht dies anhand einer Aufzählung von Beispielen, welche die symbolischen Grenzen darstellen wie etwa zwischen dem Normalen und dem Pathologischen, zwischen Insidern und Outsidern, zwischen einer imaginären Gemeinschaft und dem Anderen.¹⁷⁹ In Bezug auf die Entstehung von Machtverhältnissen in Zusammenhang mit Stereotypisierung stellt er fest, dass „Stereotypisierung vor allem dort in Erscheinung [trete], wo es große Ungleichheiten in der Machtverteilung gibt“.¹⁸⁰

4.2 Das filmische Stereotyp

„Aus pragmatischer Sicht lassen sich Stereotype als Instanzen des Gleichgewichts interpretieren, als Faktoren funktionaler Vermittlung. Das trifft auch auf die vom Kino benutzten oder ausgebildeten Figurationen zu.“¹⁸¹

Funktionale Vermittlung in dem Sinn, als da sich die entwickelten Figuren bestimmter Muster unterziehen, und somit die Funktion des Erkennens aus Sicht der RezipientInnen inne haben - eine geleitete Wahrnehmung mit gewünschtem Effekt:

„Im allgemeinen wird Stereotypen eine Veränderung der Wahrnehmung beim Individuum zugeschrieben. Aufgrund von Kategorien, die das Stereotyp vorgibt und die als kognitive Grundlage dem Individuum dienen, wird die Wahrnehmung

176Quasthoff, Uta (1973) Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. S. 28. [im Folgenden als 'Quasthoff, Uta (1973)' zitiert]

177Vgl. Hall Stuart (2004) S. 145.

178Hall, Stuart (2004) S. 144.

179Vgl. Hall Stuart (2004) S. 144.

180Hall, Stuart (2004) S. 144.

181Schweinitz, Jörg (2006) S. 99.

kanalisiert, besonders dann, wenn sie mit Wertungen besetzt ist. Die extrem selektive Wahrnehmung, die daraus folgt, läßt das Individuum nur jene Teile der Realität erkennen, die dem Inhalt des Stereotyps am nächsten kommen. Somit sieht das Individuum das, was es erwartet, und die Erwartung wird durch das Stereotyp determiniert. Dadurch werden Inhalte von Stereotypen häufig als bestätigt empfunden.“¹⁸²

Schon 1943 wurde in einer Programm-Zeitschrift der Theater des UFA-Konzerns auf den Zusammenhang von Gesellschaft und ihrer Darstellung im Film durch den Menschen hingewiesen:

„Der Film hat sich nach der Phantasie seiner Zuschauerschaft eine ganze Reihe von Menschentypen zurechtgemacht, eine Reihe von Typen, wie sie zwar nicht ausschließlich im Leben vorkommen, wohl aber sozusagen die Prototyps der gesellschaftlichen Stände sind.“¹⁸³

Da diese Prototypen als RepräsentantInnen der Gesellschaft fungieren, sind sie also leicht erkennbare Typen, entstanden durch eine Gewichtung auf einfach erfassbare Merkmale.

Schweinitz, sowie auch andere, sprechen davon, dass das Thema Stereotyp vor allem auf Menschenbilder, meist auf Bilder vom Anderen bezogen war. Er meint, dass dies somit tatsächlich die geradezu klassische Ausdeutung des Stereotypbegriffs in der sozialpsychologischen, ethnologischen, kulturwissenschaftlichen oder der ideologiekritischen Filmanalyse war und ist. In diesem Sinne seien Stereotype als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellungen über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, verstanden.¹⁸⁴

„Steckte hinter dem sozialpsychologischen Diskurs über Wahrnehmung und Denken in Stereotypen immer die Gegenüberstellung von genauem, vorurteilslosen und geduldigen Beobachten anderer Menschen einerseits und dem raschen Rückgriff auf reduzierte und verzerrte Bilder, die als *Vor*-Urteile funktionieren und die tatsächliche Beobachtung ersetzen, andererseits, so ist nicht zufällig innerhalb der ästhetischen Theorie und der Narrativik eine verwandte Antinomie verbreitet. Hier ist es in Hinsicht auf Figuren der Narration gebräuchlich, zwischen Charakteren und Typen zu unterscheiden.“¹⁸⁵

182Groth, Sibylle (2003) S. 32.

183Ickes, Paul (1943) Der Mensch im Film. In: UFA Blätter. Programm-Zeitschrift der Theater des UFA-Konzerns

184Vgl. Schweinitz, Jörg (2006) S. 44.

185Schweinitz, Jörg (2006) S. 45.

Als Charaktere¹⁸⁶ gelten laut Schweinitz Figuren, die erst im Zuge der erzählten Handlung sukzessive erkennbar werden. Sie entwickeln sich erst nach und nach und besitzen ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil

Figuren¹⁸⁷ dagegen erscheinen als schematisch reduzierte, an wenigen markanten Attributen erkennbare Konstrukte.¹⁸⁸

Wie man nun eine Figur, einen Charakter wahrnimmt, welche Informationen übermittelt werden, ist, so kann man also sagen, geprägt von einer selektiven Wahrnehmung, denn stereotypische Betrachtungsweisen sind, wie oben angeführt, auf Merkmale reduziert. Es sind Merkmale, die „allgemein bekannt“ sind, also leicht erkennbar. Merkmale die ohne großes Vorwissen zu verstehen sind.

Wie Dirk Blothner sagt, sind „Filme auf die Lebenserfahrungen der Zuschauer angewiesen.“¹⁸⁹ Auch auf Stereotype trifft dies zu. „Stereotype (Schablonen, Klischées) des Bewußtseins spielen eine ungeheure Rolle beim Erkenntnisprozeß und – weiter gefaßt – beim Prozeß der Informationsübertragung.“¹⁹⁰

4.3 Geschlechterstereotypie

„Einen wesentlichen Anteil an der Funktion des Geschlechts als zentrale soziale Kategorie haben Geschlechterstereotype, jene kulturell tradierten Annahmen darüber, was typisch männlich, was typisch weiblich ist, wie sich Frauen und Männer, Jungen und Mädchen in bestimmten Situationen verhalten sollen und wie nicht.“¹⁹¹

186Vgl. Schweinitz, Jörg (2006) S. 45.

187Vgl. Schweinitz, Jörg (2006) S. 46.

188 Da eine weitere Differenzierung dieser Begrifflichkeiten, wie zum Beispiel die Frage nach dem Gebrauch der Charakterisierung des Typen und seiner Unterscheidung zum Figurenstereotypen, jedoch für meine Abhandlung nicht zwingend notwendig ist, und in ihrer umfassenden Detaillierung mehr verwirrend wäre als sie zum Verständnis beitragen würde, belasse ich es bei der oben angeführten Einteilung. Wenn im Folgenden im Sinne der Stereotypisierung von Charakteren und Figuren die Rede ist, beziehe ich mich auf Schweinitz' Definition, ansonsten belasse ich es beim üblichen Sinngebrauch dieser Begriffe (z.B. die filmische Figur an sich). Im Kapitel der Figur folgt eine umfassende Auseinandersetzung.

189Vgl. Blothner, Dirk (1999) Erlebniswelt Kino – Über die unbewußte Wirkung des Films. S. 46. [im Folgenden als 'Blothner, Dirk (1999)' zitiert]

190Lotman, Jurij M. (1972) Die Struktur literarischer Texte. S. 410. [im Folgenden als 'Lotman, Jurij M. (1972)' zitiert]

191Eckes, Thomas (1997) Geschlechterstereotype: Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht. S. 7. [im Folgenden als 'Eckes, Thomas (1997)' zitiert]

Geschlechterstereotypie ist erst aufgrund der Wahrnehmung von Unterschieden der Geschlechter möglich.

„Gender, also das 'soziale Geschlecht', oder die 'Geschlechterrolle', basiert auf der Wahrnehmung von Unterschieden der Geschlechter. Es beeinflusst in hohem Maße alle sozialen Beziehungen, da es Bedeutungen bezüglich der Machtverhältnisse beinhaltet: Männlichkeit ist in der gesellschaftlichen Ordnung mit mehr positiven gesellschaftlichen Werten verknüpft als Weiblichkeit und wird demzufolge höher bewertet.“¹⁹²

Zur Definition des Begriffs Geschlechterstereotyp in Sinn und Anwendung ziehe ich unter anderem Thomas Eckes' Werk von 1997 *Geschlechterstereotypen. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht* heran. In Bezug auf die Darstellung von Stereotypen in den Medien wird im Folgenden vor allem auf Monika Weiderers *Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen* von 1995 Bezug genommen.

„Geschlechterstereotypen sind kognitive Strukturen, die sozial geteiltes Wissen über die charakteristischen Merkmale von Frauen bzw. Männern enthalten.“¹⁹³ Eckes unterscheidet hier in einen deskriptiven (beschreibenden) und einen präskriptiven (vorschreibenden, Normen setzenden) Aspekt von Geschlechterstereotypen. Der deskriptive Aspekt sei demzufolge die Zuschreibung von unterschiedlichen Merkmalen allein aufgrund ihres Geschlechts (beispielsweise emotional, verständnisvoll für die Frau und unabhängig und aggressiv für Männer), und der präskriptive Aspekt sei eine durch den deskriptiven Aspekt verursachte (Verhaltens-)Erwartung von Frauen und Männern mit normativen Funktionen (die Frau solle einfühlsam sein und der Mann sich selbstbewusst geben).¹⁹⁴ (Die Zuschreibungen vom Typischen der Frau und des Mannes gelten als das Typische von Menschen innerhalb einer Kultur.¹⁹⁵)

Es ist aus analytischer Sicht von wesentlicher Bedeutung, Geschlechterstereotype von Geschlechterrollen abzugrenzen. Geschlechterrollen sind zugeschriebene Vorstellungen davon, wie Menschen bezogen auf ihr Geschlecht agieren, und inwiefern ihr Verhalten als angemessen oder unangemessen betrachtet wird, sie „lassen sich als die präskriptive

¹⁹²Karsch, Margret (2004) *Feminismus für Eilige*. S. 106. [im Folgenden als 'Karsch, Margret (2004)' zitiert]

¹⁹³Eckes, Thomas (1997) S. 17.

¹⁹⁴Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 11.

¹⁹⁵Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 52.

Komponente von Geschlechterstereotypen bestimmen“ und sind „Muster von geschlechtsbezogenen Verhaltensvorschriften“. ¹⁹⁶

„Geschlechtsrollen unterscheiden sich von Geschlechterstereotypen, indem sie Vorschriften und Erwartungen bilden, die aufgrund der Geschlechterstereotype geschlossen werden. Die wichtigsten Ausprägungen finden Geschlechterrollen im Kontext der Familie und des Berufslebens. Die traditionellen Geschlechterrollen der Frau in der Familie sind Hausfrau und Mutter, während der Vater die Rolle des Ernährers hat.“ ¹⁹⁷

Stereotype liegen in aller Regel in sprachlich kodierter Form vor, das heißt sie sind mit Wörtern verknüpft, und dies macht Stereotype zu einem effizienten Instrument der Kommunikation (zwischen Individuen oder Gruppen). ¹⁹⁸ Allein bei den Termini von Geschlechtersubkategorien macht sich dieses oft im negativen Sinn verwendete Kommunikationselement bemerkbar. Blondie, Karrierefrau und Emanze sind nur ein paar der unzähligen Namensgebungen der Frau.

„Geschlechterstereotype sind allgegenwärtig und schränken die persönliche Freiheit von Frauen und Männern ein.“ ¹⁹⁹

Eckes betont, dass wahrgenommene Geschlechterunterschiede nicht nur Vorstellungen, nicht „bloße Stereotype“ ²⁰⁰ seien, sondern durchaus, wie psychologische Untersuchungen zeigen würden, manifestiert wären. Gleichzeitig warnt er auch davor, Geschlechterstereotype als Abbild der Unterschiede der Geschlechter hinzunehmen, denn

„[v]iel zu kompliziert und zu dynamisch ist die Beziehung zwischen diesen Stereotypen und ihrem Gegenstand, den Merkmalen von Frauen bzw. Männern, viel zu facettenreich sind ihre Inhalte und Strukturen.“ ²⁰¹ „Stereotype können, wenn sie sich einmal innerhalb einer Gesellschaft etabliert haben, eine Art 'Eigenleben' entwickeln und wesentlich zur Perpetuierung bzw. Stabilisierung von Geschlechterverhältnissen beitragen. Auch können sie soziale Realitäten schaffen, die zunächst nur als überlieferte Annahmen existieren. Es ist nicht zuletzt diese Konstruktionsfunktion, die Stereotype aus sozialpsychologischer Sicht so interessant machen.“ ²⁰²

196Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 57.

197Kudrna, Cathrin (2001) Analyse von Geschlechterrollen in TV – Unterhaltungsserien. S. 43. [im Folgenden als 'Kudrna, Cathrin (2001)' zitiert]

198Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 28.

199Karsch, Margret (2004) S. 9.

200Eckes, Thomas (1997) S. 51.

201Eckes, Thomas (1997) S. 51.

202Eckes, Thomas (1997) S. 51.

Bei der Entstehung von Geschlechterstereotypen, im und abseits von Film, spielen weibliche und männliche physiologische Geschlechtsmerkmale, und auch gesellschaftlich erzeugte, kategorisch zugeteilte Erkennungszeichen eine Rolle.

„Denn ob jemand von seiner Umgebung als 'Frau' oder als 'Mann' wahrgenommen wird, beeinflusst immer noch in vielen Situationen, wie sie oder er beurteilt wird. Und auch, wie Frauen oder Männer leben und handeln, wofür und wogegen sie sich entscheiden. Dabei spielen Vorurteile eine große Rolle, und die betreffen Männer und Frauen gleichermaßen. Vorurteile sind Stereotype, die gesellschaftliche Normen ausdrücken. Frauen und Männer prägen durch ihr Verhalten Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Doch jeder Mensch ist anders, dementsprechend gibt es so viele 'Weiblichkeiten' und 'Männlichkeiten' wie Menschen.“²⁰³

Eckes nennt Merkmale, vorwiegend Persönlichkeitseigenschaften, die den (kulturellen) Stereotyp von Mann und Frau beschreiben. Sie ergeben sich aus Untersuchungen bei denen die übereinstimmenden Merkmale, häufiger auf den Mann als auf die Frau beziehungsweise umgekehrt zutreffen. Demnach wären dem kulturellen Männertyp zugeordnete Persönlichkeitsmerkmale Eigenschaften wie zum Beispiel

„unabhängig, dominant, selbstsicher, ehrgeizig, zielstrebig, rational, willensstark“ und beim kulturellen Frauentyp Eigenschaften wie „abhängig, verständnisvoll, emotional, sanft, warmherzig, gesprächig und anlehnungsbedürftig“.²⁰⁴

Weiters führt Eckes an, dass Inhalte von Geschlechterstereotypen aber keineswegs auf Persönlichkeitseigenschaften beschränkt wären, und sich nur auf diese zu beschränken hieße eine stark verkürzte, wenn nicht gar unbrauchbare Darstellung von Stereotypen zu entwickeln.²⁰⁵

4.3.1 Merkmale zur Erkennung von Geschlechterstereotypie

Um besser differenzieren zu können, unterteilt er die personenbezogenen (Stereotyp-) Merkmale in drei Gruppen, wobei die erste der Zuordnung des biologischen Geschlechts dient und die anderen zwei in sozialpsychologischer Hinsicht interessant sind.

²⁰³Karsch, Margret (2004) S. 7.

²⁰⁴Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 57.

²⁰⁵Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 62.

Definierende Merkmale beziehen sich demzufolge auf Annahmen über biologische Geschlechtsunterschiede, identifizierende Merkmale betreffen die Unterscheidung weiblich oder männlich aufgrund physischer Hinweisreize wie Kleidung, Frisur oder Make-up und zugeschriebene Merkmale sind solche, die dann aus der wahrgenommenen Geschlechtszugehörigkeit (definierende und identifizierende Merkmale) gefolgert werden; sie beziehen sich auf Eigenschaften, Einstellung, Interessen, Verhalten, Stimmungslagen und so weiter.²⁰⁶ „Diese Merkmale bilden gleichsam den „Stoff“, aus dem Geschlechterstereotype hauptsächlich bestehen.“²⁰⁷

4.3.2 Erwartungen und Vorstellungen aufgrund von Geschlecht

„Verhaltenserwartungen bzw. Verhaltensvorschriften, die sich auf das Geschlecht einer Person beziehen, bilden den präskriptiven Aspekt von Geschlechterstereotypen. Sie spezifizieren, welches Verhalten von Frauen und Männern, Jungen und Mädchen als angemessen oder als unangemessen zu gelten hat.“²⁰⁸

Als Wurzel der stereotypen Rollenvorstellung von Frau und Mann nennt Eckes die traditionelle Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern, also diejenige der Familienrolle und der Berufsrolle.

Da nach wie vor typische Frauen- oder typische Männerberufe existent sind, ließe sich das Grundwesen des Frauen- und Männerstereotyps leicht erfassen. Demzufolge ergäbe sich der Kerninhalt des Frauenstereotyps aus typischen Merkmalen der Hausfrauenrolle und auch derjenigen der Berufsrolle (hauptsächlich von Frauen ausgeübte Berufe wie Krankenschwester, Erzieherin,...), während der Männerstereotyp aus Merkmalen der Ernährerrolle und Berufsrollen in denen sich überwiegend Männer finden (Manager, Kfz Techniker, Handarbeiter,...) erkennbar sei.²⁰⁹

Erwartungskonträres Rollenverhalten wie zum Beispiel die Ausübung geschlechtsuntypischer Berufe könnte Anlass zur Abspaltung von Substereotypen sein, das

²⁰⁶Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 63.

²⁰⁷Eckes, Thomas (1997) S. 64.

²⁰⁸Eckes, Thomas (1997) S. 66.

²⁰⁹Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 68f.

hieß die oben genannte Zuordnung von Merkmalen gilt zwar für Stereotype, wäre aber auch für die Bildung von Substereotypen funktional.²¹⁰

Erwartungen aufgrund des Geschlechts weisen diesem eine diffuse Statusmerkmalrolle zu,²¹¹ welche bewirkt, dass

„[...]Menschen allein von der Geschlechterzugehörigkeit anderer Personen auf deren Kompetenz bzw. Inkompetenz in einem bestimmten Aufgabenbereich schließen und daß sie ihren sozialen Interaktionen mit diesen Personen entsprechend der wahrgenommenen Statusdifferenz regulieren. Danach würden beispielsweise Männer in geschlechterstereotypisierten Aufgabenbereichen, die nicht als eindeutig feminin eingeschätzt werden, Frauen allein aufgrund ihres Geschlechts eine inferiore Position zuweisen. Der Schluß vom Geschlecht auf unterschiedliche aufgabenbezogene Fähigkeiten wird Statusgeneralisation genannt.“²¹²

4.3.2.1 Beispiele für Typisierungen

Aus der Liste der Frauenprototypen²¹³ die Eckes aufgrund der Zuordnung von Merkmalen anführt, werden hier Beispiele zur Veranschaulichung wiedergegeben:

Die Alternative: trägt Gesundheitsschuhe, ungeschminkt, lange Haare, fährt Fahrrad, ernährt sich gesund, Anhänger der Grünen, tritt für Umweltschutz ein, geht auf Demos

Der Schickimickityp: modisch gekleidet, trägt Schmuck, sonnengebräunt, spielt Tennis, politisch uninteressiert, karrierebewusst, lässiges Auftreten

Die Selbstbewusste: modisch gekleidet, gepflegtes Äußeres, emanzipiert, nicht oberflächlich, offen, vertritt eigenen Standpunkt, kann sich durchsetzen

Die Tussie: stark geschminkt, gestylte Haare, auffällig gekleidet, trägt Schmuck, politisch uninteressiert, naiv, geht oft aus

²¹⁰Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 66.

²¹¹Vgl. Eckes Thomas (1997) S. 71.

²¹²Eckes, Thomas (1997) S. 71.

²¹³Vgl. Eckes, Thomas (1997) S. 222f.

Das Mauerblümchen: unscheinbar, ungeschminkt, bieder gekleidet, liebt romantische Musik, schüchtern, Einzelgängerin, enge Bindung an Eltern

Die Karrierefrau: elegante gekleidet, Beruf an erster Stelle, selbstbewusst, unabhängig, distanziert, dominant, besitzt Ausstrahlung

Die Sekretärin: modisch gekleidet, stark geschminkt, keine eigene Meinung, extravertiert, tratscht

Die Naive: treu-braver Blick, glaubt an das Gute im Menschen, gesellig, leichtgläubig, hat keine Menschenkenntnis, lässt sich gerne mit Männern ein

Der Vamp: extravagant gekleidet, gestylte Haare, kühl, launenhaft, selbstbewusst, egozentrisch

Die typische Frau: gepflegtes Äußeres, unentschlossen, Wunsch nach einer Familie, empfindlich, Bedürfnis nach Sicherheit, zeigt Gefühle, verständnisvoll, abhängig.

4.3.3 Geschlechterrollen und -stereotype in TV-Serien

„Die Allgegenwart des Fernsehens und sein wachsender Einflußbereich in unserer Gesellschaft ist ein Grund dafür, daß Geschlechterrollendarstellung in diesem Medium analysiert werden sollen.“²¹⁴

Die Filmerzählung kann ein Prozess sein, durch den die in Film und Fernsehen verstreuten Textbilder letztlich in die zwei Zonen des Geschlechtsunterschieds eingeordnet werden, von denen sie ihre kulturell vorstrukturierte Bedeutung beziehen: mythisches Subjekt und Rätsel, Männlichkeit und Weiblichkeit.²¹⁵

Studien von US Serien haben ergeben, dass Frauen in den sechziger bis neunziger Jahren

²¹⁴Weiderer, Monika (1995) Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen. S. 21. [im Folgenden als 'Weiderer, Monika (1995)' zitiert]

²¹⁵Vgl. De Lauretis, Teresa (1990) S. 8.

nicht nur weniger oft zu sehen sind, sondern auch in weniger zentralen dramaturgischen Rollen vorkommen.²¹⁶ Wie die Geschlechterrollen im Vergleich der 1920er, 30er,.. bis zum heutigen Zeitpunkt einem Wandel unterliegen, schlägt sich auch im Fernsehen nieder. Die Frauenbewegungen der 70er haben den Stein ins Rollen und damit nicht nur neue Facetten an den weiblichen Figuren hervor gebracht, sondern auch deren Anzahl erhöht.²¹⁷ Nach wie vor stehen Frauen zwar, auf der Leinwand und abseits davon, im Spannungsfeld von Beruf und Familie, doch die zwingende Vorstellung von der Frau hinterm Herd mit Kindern am Rockzipfel ist gewichen.

„Insgesamt absolvieren auch mehr Frauen als Männer einen Schul- und Universitätsabschluß und schneiden zudem im Schnitt auch besser ab. Auch die Familienorientierung der Frauen hat nachgelassen, nur wenige sind noch bereit oder können es sich leisten, wegen der Kinder auf die Berufstätigkeit zu verzichten.“²¹⁸

Die Verwurzelung zu traditionellen Rollen bleibt aber, wie bereits angeführt, in vielen Bereichen bestehen. Da das Fernsehen²¹⁹ das Massenmedium Nummer Eins ist, trägt es mit seiner enormen Reichweite zur Vermittlung von Geschlechterideologien und zur Prägung der Vorstellungswelt von Menschen wesentlich bei.²²⁰

Wenn man Film- und Fernsehfiguren betrachtet, ist deren Wahrnehmung zwar von bewusst medialer Betrachtungsweise geprägt, doch indem menschliche Nähe zur Figur besteht, besteht auch ein Bezug zur Realität, und somit in gewisser Hinsicht eine Distanz zur Figur als medialer Artefakt.

„Die Medien selektieren und bewerten, was in der öffentlichen Diskussion für wichtig erachtet wird. Alle Medien beeinflussen die Definition und Legitimierung von Leben und geschlechtsangemessenen Verhalten in vielfältiger Weise, indem sie zum Beispiel ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Eigenschaften und Lebensplanungen richten.“²²¹

Unter diesem Aspekt ist zu berücksichtigen, dass die realen Geschlechterrollen und -stereotype in der Perzeption von Film wesentlich in die Figurenrezeption mit einfließen.

216Vgl. Kudrna, Cathrin (2001) S. 45.

217Vgl. Kudrna, Cathrin (2001) S. 45f.

218Karsch, Margret (2004) S. 151.

219Fernsehen im Sinne der medialen filmischen Vermittlung, das Internet wird in dieser Arbeit nicht miteinbezogen.

220Vgl. Weiderer, Monika (1995) S. 19f.

221Weiderer, Monika (1995) S. 19.

„In ihrer Eigenschaft als kognitive Orientierungsschemata beeinflussen Stereotype den Wahrnehmungsprozeß, indem sie zur Selektion von Stimuli beitragen oder zumindest den Beurteilungshintergrund für die Wahrnehmungen bilden.“²²²

Weiderer führt an, dass „[f]ür Frauen und Männer [...] gleichermaßen soziale Stereotype, die das Maß für 'richtiges' Verhalten bilden, [existieren]“²²³, fügt jedoch hinzu, dass obwohl „[i]n unserer Gesellschaft [...] beide Geschlechter mit stereotypen Rollen- und Eigenschaftsbildern ausgestattet [sind], [...] es [...] das Stereotyp der Frau [ist], das mit negativeren Bewertungen versehen wird.“²²⁴

Wie bereits weiter oben angeführt, existieren geschlechterbezogene Unterschiede in der subjektiven Zuordnung von Berufen für Frauen oder Männer. Diese spiegeln sich auch im Fernsehen im Sinne von typischer Rollenverteilung wider, da Art und Anteil an Frauen im Beruf sich wesentlich von denen der Männer unterscheiden. Weiderer präsentiert eine dreiwöchige Studie des deutschen Programms der Sender ARD, ZDF und (damaligen) RTLplus in welcher Frauen und Männer auf ihre unterschiedliche Darstellung analysiert wurden.²²⁵

Hinsichtlich des Berufes konnten eindeutige Unterschiede erfasst werden:

„Der größte Teil der weiblichen und männlichen Filmcharaktere nimmt einen mittleren beruflichen Status ein, allerdings arbeiten mehr Frauen als Männer in untergeordneten Positionen, während in einem höheren Status mehr Männer als Frauen zu finden sind. Hier herrscht also eine traditionelle Verteilung der Positionen vor. Männer tragen auch mehr Verantwortung, geben häufiger Anweisungen und entwickeln mehr Initiative, während Frauen häufiger Anweisungen erhalten und sich an bestehende Regeln orientieren.“²²⁶

Die Autorin fügt hinzu, dass es natürlich auch Ausnahmen im Sinne von AußreißerInnen wie zum Beispiel Karrierefrauen (erfolgreich, schön, alles vereint,...) gäbe, der Großteil der gezeigten Frauen und Männer jedoch in Rollenverhalten und Funktionen dem gesellschaftlich vermittelten Stereotyp entspreche.²²⁷

„Für Männer hat die berufliche Karriere eine höhere Bedeutung als für Frauen, entsprechend arbeiten Männer auch häufiger aus Gründen der

²²²Weiderer, Monika (1995) S. 12.

²²³Weiderer, Monika (1995) S. 12.

²²⁴Weiderer, Monika (1995) S. 13.

²²⁵Es ist zu berücksichtigen, dass diese Studie 1990 durchgeführt wurde, und in manchen Punkten nicht mehr übereinstimmen mag. Jedoch kann man durch vergleichende Literatur und Medienbeobachtung feststellen, dass viele Aussagen durchaus auch heute noch ihre Gültigkeit besitzen.

²²⁶Weiderer, Monika (1995) S. 130.

²²⁷Vgl. Weiderer Monika (1995) S. 324.

Selbstverwirklichung und des Prestigegewinns.“²²⁸

Das Beispiel Dr. Elliot Reids aus SCRUBS ist im Kapitel der Analyse zeigt, dass die Figur aus dem traditionellen Rahmen der Frauendarstellung im Beruf ausbricht. Sie befindet sich zwar eindeutig in der Minderheit im Sinne von weiblichen Gleichgesinnten unter männlichen Kollegen, aber strebt erfolgreich der Karriere entgegen, mitsamt typisch weiblichen Attributen.

4.3.4 Geschlechterstereotypische Wahrnehmung aufgrund typischer Codes

„Eine stereotype Darstellung der Geschlechter beschränkt sich im Fernsehen – und auch in anderen Bildmedien – nicht nur auf verschiedene Attribute der Persönlichkeitsmerkmale, auch in Kleidung, Mimik und Gestik können Geschlechterdifferenzen und -verhältnisse ausgedrückt werden.“²²⁹

Viele der äußerlichen Eindrücke führen zu geschlechterstereotypischer Wahrnehmung.

„Die Frage nach den bewusst und unbewusst lesbaren Sprachen oder Zeichen des geschlechtlich, sexuell, ethnisch, klassenspezifisch etc. konstituierten Körpers ist in ihren vielen Implikationen zu einem zentralen Thema der Geschlechterforschung geworden, ebenso wie die Frage nach dem Körper als Zeichen. Körperlich produzierte Gestik, Mimik oder Haltung werden immer wieder als „natürliches“ Zeichensystem wahrgenommen oder propagiert, sind aber im Kontext soziokultureller Konstellationen und Traditionen ebenso verankert und verinnerlicht wie Sprachen auch.“²³⁰

Im Folgenden werden einige wesentliche Merkmale - Codes - behandelt, um das Weibliche an sich und das Stereotype daran im Kapitel der Figurenanalyse besser erfassen zu können.

„Der erste Eindruck ist immer das Ergebnis der kurzfristigen Verarbeitung relevanter Schlüsselreize.“²³¹ Schlüsselreize lösen einen Erkenntnisprozess aus, und führen somit zur Aufarbeitung und Einteilung des Wahrgenommenen. Welche äußeren Merkmale können nun dazu beitragen, ein Klischee, eine Vorstellung eines bestimmten weiblichen

228Weiderer, Monika (1995) S. 324.

229Kudrna, Cathrin (2001) S. 49.

230Härtel, Insa / Schade, Sigrid (2002) Körper und Repräsentation. S. 73. [im Folgenden als 'Härtel, Insa / Schade, Sigrid (2002)' zitiert]

231Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) Psychologie des ersten Eindrucks. Die Sprache der Haare. S. 49. [im Folgenden als 'Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001)' zitiert]

Stereotypen zu erzeugen?

Die Vielfalt möglicher Schlüsselreize ist groß, angefangen von Frisur, Kleidung, Stimmqualität und Dialektfärbung, Körperpflege, Kosmetik, Konstitution, Physische Attraktivität, Blickkontakt, Brille, Geruchsqualitäten, bis zum Händedruck, Gestik, Mimik wie Lächeln oder Freundlichkeit, Optimismus.²³²

Der Körper an sich besitzt Attribute die eine Zuteilung ermöglichen. Die äußeren Geschlechtsorgane unterscheiden weiblich/männlich, aber auch offensichtlichere äußere Gegebenheiten wie Größe, Proportionen, Gewicht,... werden dazu verwendet, Mensch in Kategorien einzuteilen. Die Erscheinung wird von vielen Faktoren bestimmt, welche, wie zum Beispiel Kleidung, individuell gestaltet werden können. Die Kleidung umhüllt den Körper und verwehrt, bedeckt oder entblößt Einblicke auf das nackte Ich. Accessoires, Make Up, Schmuck, und das Haare als Schmuckelement in unendlichen Variationen von Farbe und Struktur unterliegen ebenfalls der Macht der Konventionen und führen zur Typeneinteilung.

„[...] what we wear, including cosmetics, jewelry, and coiffure, can be subsumed under the general notion of a code. This means that within that broad arc termed 'contemporary Western culture', a great deal of sign conventionalization obtains in clothing as it does in the arts and crafts generally.“²³³

Da hier aber nicht jedem dieser stereotypenbildenden Reize nachgegangen werden kann, widme ich mich unter Einschränkung wichtiger physischer Merkmale unter anderem der Kleidung und insbesondere des Haars in Farbe und Gestaltung.

4.3.4.1 Die Kleidung als Erkennungsmerkmal von Geschlecht

Susan Brownmiller setzt sich mit der weiblichen und männlichen Menschheit, insbesondere der ihrer Meinung nach nicht unwesentlichen Funktion der Kategorisierung, und in diesem Zusammenhang mit der Funktion der Kleidung auseinander. Meiner Meinung nach diskutiert sie zu einseitig kritisch, trotzdem sollen einige Aussagen als

²³²Vgl. Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 48.

²³³Davis, Fred (1922) Fashion, Culture, and Identity. S. 12.

Beispiele angeführt werden.

„Rock und Hose stehen in der westlichen Welt als Symbole des kleinen Unterschieds nebeneinander.“²³⁴ Als Beispiel hierfür weisen die Strichfiguren auf den Schildern der Toiletten den Weg. Aber nicht nur dieses in unserer Gesellschaft weitgehend verankerte Zeichen von weiblich und männlich bedient sich der Kleidung als Zuteilung zum Geschlecht, auch weitläufigere kategorische Einteilungen entstehen durch die stofflichen Hüllen. Roswitha Burger beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem weiblichen Filmkostüm und argumentiert, dass das Tragen von Kleidung selten (geschlechts)neutral sei.

„Die Herstellung visueller Wirklichkeit ist 'big business', in dem die Kleidung als populäre kommerzielle Kraft, die Bilder produziert, ein signifikantes Konstruktionsmittel darstellt. Wer sich mit der Kleidung auseinandersetzt, wird unschwer erkennen, dass unter allen Motiven Kleidung zu tragen, die mit in Sexualität in Verbindung stehenden vorherrschend sind.“²³⁵

Demzufolge geht klar hervor, dass sich gewisse Dresscodes, historisch kulturell bedingt, gefestigt haben.

„Alle Kulturen benutzten Kleidung, wenn nicht Mode, um weiblich von männlich zu unterscheiden. Die geschlechtsspezifische Zuordnung von Kleidungselementen basiert auf der geschlechtlichen Differenz, der bis ins Detail definierten Geschlechterrollen und einer damit eng verbundenen historischen Entwicklung der Kleidung.“²³⁶

Brownmiller führt an, dass es bei der Modeentwicklung in der Geschichte gravierende Unterschiede bei Frau und Mann gäbe. Zum Thema Funktionalität ist sie der Meinung, dass weibliche Kleidung nie dazu bestimmt gewesen sei, funktional zu sein, denn das wäre ein Widerspruch in sich gewesen, da funktionale Kleidung das Privileg des Mannes sei.²³⁷ „Wirklich weiblich zu sein, bedeutet, die Nachteile von Behinderung und Beengung hinzunehmen und sie schließlich zu lieben.“²³⁸ Wenn früher jedoch, wie Brownmiller betont, straff geschnürte Korsetts, bodenlange Reifröcke und züchtige Unterkleider an der Tagesordnung standen, stehen heute der Frau beide Türen der Welt des Kleiderschranks

234Brownmiller, Susan (1987) S. 79.

235Burger, Roswitha (2000) Filmkostüm. Modern Femme Fatale. Good / Bad Girl. Independent / Action Heroine. S. 10. [im Folgenden als 'Burger, Roswitha (2000)' zitiert]

236Burger, Roswitha (2000) S. 73.

237Vgl. Brownmiller, Susan (1987) S. 82f.

238Brownmiller, Susan (1987) S. 83.

offen. Doch trotz dieser Freiheit erlegt die Gesellschaft gewissermaßen ihre Schranken auf. Wenn es sich vielleicht auch in der Realität nicht ganz so verheerend verhält wie Brownmiller sich ausdrückt - „Seriöse Frauen haben Schwierigkeiten mit Kleidern – und das nicht, weil sie keinen Geschmack haben, sondern weil die Frauenmode nicht dazu geschaffen ist, seriös zu wirken.“²³⁹ - so sind doch Anzeichen einer Benachteiligung aufgrund von Kleidungsbeurteilungen vorhanden. Aber nicht nur negative kritische Assoziationen mit Mode und Kleidung haben sich ihren Weg gebahnt, sondern auch eine (Selbst)Bewusstheit in Sachen femininer Kleidung.

Im Film hat Kleidung eine noch viel wichtigere Position inne – hier ist es kein zufälliges Arrangement von Kostümen, sondern jedes Kleidungsstück ist bewusst ausgewählt um die gewünschte Darstellung zu erzielen. Weibliche Kleidung und highlight fashion im engeren Sinn, spielten und spielen auch heute vor allem in Chick Flicks eine wesentliche Rolle, um Charaktere und deren Wesen kenntlich zu machen.²⁴⁰

4.3.4.2 Das Haar als Erkennungsmerkmal von Geschlecht

Weshalb ich dem Haar als Erkennungsmerkmal von Geschlecht hier etwas mehr Raum geben möchte, erklärt sich dadurch, dass ihm der Mensch seit Urzeiten große Bedeutung beigemessen hat.

„Die Haare sind für den Menschen in seiner ganzen Geschichte keine Nebensächlichkeit, keine Randerscheinung seines Äußeren, sondern ein entscheidendes Element menschlichen Selbsterlebens, menschlicher Selbstdarstellung, aber auch wesentlich menschlicher Fremdwahrnehmung und Fremdbeurteilung. [...] Haare machen aber auch auf andere nachhaltig Eindruck und führen dann zu Schlussfolgerungen auf den Charakter des anderen, seine Befindlichkeit, seine Gesundheit, auch auf seine Krankheit. Haare sind ein zentrales Element der nonverbalen, symbolischen Kommunikation, das heißt des wechselseitigen Austauschs von verständlichen Informationen mit hoher Gefühlsladung.“²⁴¹

Nicht nur, da das Kopfhaar ein markantes äußerliches Merkmal und Erkennungszeichen

²³⁹Brownmiller, Susan (1987) S. 101.

²⁴⁰Vgl. Dole, Carol M. (2008) S. 61.

²⁴¹Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 66f.

von Rasse ist, auch an seine gesellschaftliche Wertung wurden große Ansprüche gestellt: Haarmanipulationen und -bedeckungen als Zeichen relativer sozialer Kontrolle. Sei es als Kennung eines höheren Standes durch Perücke und Frisur dem Adel vorbehalten, oder als Mahn- und Schandmerkmal durch die Haarschur am Kopf einer Frau die Schande gebracht hat; als Strafe mitsamt dem Skalp vom Kopf abgezogen, oder als ein Zeichen von Alter oder Krankheit wenn es spärlicher wird. Auch religiöse Bedeutung erhält es, beispielsweise durch die Tonsur der Mönche, eine Stilisierung blonder Locken in der Kunst bei den Engeln oder durch die Kahlrasur bei den buddhistischen Mönchen.²⁴²

„Haare sind also auch Schlüsselreize der tatsächlichen oder erwünschten sozialen Positionierung.“²⁴³

Fest verwachsen mit dem Körper, mit seinem Sinn-elementarsten Stück – dem Kopf, sprießt es in unterschiedlichen Farben und Formen und verleiht dem menschlichen Erscheinungsbild eine gewisse Individualität die gestaltbar ist.

„[...] hair is a physiological phenomenon, but it is also a social one: a symbol of the self and of group identity, and an important mode of self-expression and communication.“²⁴⁴

Auch die Form des Haares, die Frisur, hat Aussagepotential über die Person. Nicole Tiedemann schreibt über Haar-Kunst und deren Bedeutung.

„Beim Formen einer Frisur nimmt man das körperliche Material und behandelt es wie ein Kleidungsstück. Natürlich ist es dadurch nicht frei von Emotionen, denn es stellt ein wichtiges Ausdrucksmedium für individuelle Zustände und soziale Lebenszusammenhänge dar. Die verschiedenen symbolischen Bedeutungen, die mit der Frisur kommuniziert werden, können allgemein als Beispiel für die Verkörperung von Wertvorstellungen gesehen werden, bei der der physische zu einem sozialen Körper transformiert und zum Gegenstand sozialer Verhaltensvorschriften gemacht wird. Das manipulierte Haar bezeichnet die Gruppenzugehörigkeit, die berufliche und gesellschaftliche Stellung. Es symbolisiert politische Haltungen und Lebenseinstellungen“²⁴⁵

Man kann sagen, dass Frauen in der Geschichte das Haar meist lang trugen. Konventionen zufolge entstanden Frisuren und Stilrichtungen. In der europäischen Frisurengeschichte trugen die Damen erstmals nach der Französischen Revolution Kurzhaarschnitte, welche

242Vgl. Tiedemann, Nicole (2007) Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks.S. 30f. [im Folgenden als 'Tiedemann, Nicole (2007)' zitiert]

243Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 61.

244Synnott, Anthony (1993) Hair: Shame and Glory. S. 127. [im Folgenden als 'Synnott, Anthony (1993)' zitiert]

245Tiedemann, Nicole (2007) S. 132.

unter anderem mit dem Verzicht des Korsetts als Neuheit in Bezug auf ein natürlicheres Körperverständnis in Bezug standen. Später ging der Trend wieder zu längerem Haar über.

246

Die Zuordnung des langen Haars zur Frau hat sich aber in der bildlichen Vorstellung nicht nur in der westlichen Welt gefestigt, und wird oft mit weiblich assoziiert. Johann Caspar Lavater vertrat dies unter anderem in seinem Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, in dem er Anleitung gab, verschiedene Charaktere anhand Äußerlichkeiten zu erkennen:

„Längere Haare haben die Weiber, als die Männer. - Männer mit langen Haaren [...] haben immer mehr weibisches, als männliches. Darum ist auch einem Manne keine Ehre, wenn er lange Haare hat.“²⁴⁷

Durch die geschichtlich kulturell entstandene Assoziation von langen Haaren mit Weiblichkeit, entstehen weitere Verbindungen zu geschlechtsspezifischen Merkmalen. Brownmiller sieht eine deutliche Verbindung des Haars zur Erotik:

„Das Lösen langer Haare gilt bei einer Frau als eine höchst erotische Geste, als das Aufgeben hemmender Zurückhaltung und als Zeichen sexueller Bereitschaft. Das kann Verführung oder eine Falle bedeuten, eine furchteinflößende Gefahr oder in manchen Fällen eine mögliche Rettung.“²⁴⁸

und weiter:

„Seidige, lange Haare führen automatisch zu einer Vielzahl selbstvergessener Gesten, die als höchst weiblich gelten denn sie sind auf sinnliche Weise selbstbezogen: Gedankenverlorenes Spielen mit einer gelösten Locke; das Herausziehen der Haarspitzen die sich unter dem Mantelkragen verfangen haben; ein dramatisches Zurückwerfen der ganzen Haarpracht; das aus dem Gesicht Schieben der Haare die so bezaubernd über Stirn und Augen fallen.“²⁴⁹

„Zu den wesentlichen 'sozialen' Techniken der Selbstdarstellung gehören auch die Haare als Schlüsselreize zwischenmenschlicher Eindrucksbildung.“²⁵⁰

Einer Veränderung der Frisur durch Schnitt oder Styling kann als Teil einer sozialen

246Vgl. Tiedemann, Nicole (2007) S. 166f.

247Lavater, Johann Caspar (1968) *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* S. 113.

248Brownmiller, Susan (1987) S. 56.

249Brownmiller, Susan (1987) S. 70.

250Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 120.

Disziplinierung verstanden werden, als eine Reinigung oder auch Abkehr des Alten. Die Umgestaltung die ein beabsichtigter Frisurenchnitt für die Person mit sich bringt, kann eine Fügung oder auch eine Widersetzung der gesellschaftlichen Normen bedeuten, in jedem Fall aber eine Änderung der Person in ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung.²⁵¹

„Ein modischer Haarschnitt kann die Stimmung nachhaltiger heben, als es vielleicht ein Medikament vermag (obwohl die Wirkung vielleicht ebenso von kurzer Dauer ist); ein neues Aussehen kann die emotionale Bindung an einen Menschen lösen, dem man vorher besser gefiel; es kann den sichtbaren Beweis liefern, daß diese muntere Dame ihr Leben selbst in die Hand nimmt und sich an den eigenen Haaren aus dem trostlosen Sumpf zieht.“²⁵²

4.3.5 Stereotyp Blond

Blonde Frauen werden in Liedern besungen, es werden Witze über sie gemacht und sie fallen auf. Ursache und Auswirkung dieser gesteigerten Aufmerksamkeit werden im Folgenden untersucht.

4.3.5.1 Bedeutung der Haarfarbe

Kaum eine Farbe hat den Haaren mehr Bedeutung verliehen als Blond, besonders bei den Frauen.

„Blonde Haare hat man mit der wärmenden Sonne verglichen, mit kostbarem gesponnenem Gold, mit der Reinheit der Madonna; man hat es mit käuflicher Liebe, der unschuldigen ländlichen Idylle in Literatur und Mythos in Verbindung gebracht – eindrucksvolle, aber ziemlich widersprüchliche Bewertungen.“²⁵³

In allen Zeiten der Menschheit war blondes Haar aufgrund seiner Rarität ein Thema der Gesellschaft. Es galt stets als Tugend einen hellen glänzenden Schopf sein eigen zu nennen und war hochbegehrt. Zur Zeit des Haarhandels für Echthaarteile und Perücken erlangten

²⁵¹Vgl. Tiedemann, Nicole (2007) S. 78f.

²⁵²Brownmiller, Susan (1987) S. 73.

²⁵³Brownmiller, Susan (1987) S. 66.

blonde Haare den höchsten Preis.²⁵⁴

„Im Rom der Kaiserzeit war goldenes Haar eindeutig ein Zeichen weiblicher Schönheit. Prostituierte und reiche Matronen trugen blonde Perücken aus dem Haar der besiegten Gallier. In der florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts schmückten vorzugsweise rötlich goldene und flachsblonde Haare die Köpfe von Botticellis Madonnen und allegorischen Gestalten.[...]Die arische Herrschaftsideologie setzt helles Haar bei beiden Geschlechtern mit Kraft, Intellegenz und rassischer Überlegenheit gleich, während Blondheit nach amerikanischem Muster ein glitzernder Schmuck ist, den Männer bei Frauen suchen, an ihnen selbst jedoch keinen Pfennig wert ist.“²⁵⁵

Auch wenn eine blonde Frau offensichtlich intelligent und gebildet ist, stuft man sie Brownmiller nach weniger klug als eine dunkelhaarige Frau mit gleichem Intellekt ein.

„Zwischen Blondheit und Stärke beziehungsweise Intelligenz wird jedoch selten eine Verbindung hergestellt, ganz im Gegenteil: 'dumm und blond' sind Worte, die für manche Menschen zusammengehören. Das Klischee stellt die unschuldige fade und alberne Blondine der lauten, besserwisserischen und gefühlstarken Schwarzhhaarigen gegenüber.“²⁵⁶

Auch Charakter-Ausdrücke werden durch Haare stilisiert: Blondie, Lockenkopf, Punk, Emo, Beatle-Kopf, Bubi-Kopf, Rotschopf, Engelshaar, auch weniger schmeichelhafte Namensgebungen wie Strohkopf (Haare wie Stroh).

„Die Farbe der Haare ist ein nicht unwesentliches Instrument der persönlichen Selbstdarstellung, also der persönlichen Hair Language.“²⁵⁷

Die Farbe Blond bei Frauen symbolisiert Eigenschaften wie dümmlich, nicht so intelligent, sensibel, ruhiger, romantischer, lässt Selbstinszenierung und Selbstüberzeugung vermuten, wird mit zurückhaltend, schüchtern, nachdenklich, lebenslustig und dynamisch assoziiert.²⁵⁸

Brünette Frauen werden als zurückhaltend, ruhiger, nüchterner, sanfter eingestuft.

Blonde Männer hingegen werden als freundlich, aufgeschlossen, aufgeweckt, kühl, distanziert, weniger männlich gesehen.²⁵⁹

254Vgl. besonders Tiedemann, Nicole (2007)

255Brownmiller, Susan (1987) S. 66.

256Brownmiller, Susan (1987) S. 66.

257Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 61.

258Vgl. Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 61f.

259Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) S. 62.

4.3.5.2 Stereotyp Blond in Film und Fernsehen

In dem Artikel „Ambivalent sexism and the dumb blonde: men's and women's reactions to sexist jokes“ der *Psychology of Women Quarterly*, wird dem Stereotyp der dummen Blondine die Verfechtung des Peroxides im Filmgeschäft zugeschrieben:

„The fifties blonde was sold as a sex kitten, but Marilyn Monroe's perfect dumb act is more childlike than animal. The Patron Saint of Peroxide is the one who set up a new stereotype of blondes, a combination of innocence and knowing sensuality, the pale golden hair of a child... in glaring contrast to the voluptuous curves of a grown woman, the lisping baby voice in opposition to the seductive behaviour.“²⁶⁰

Ob aber dem Wasserstoff allein die Schuld daran gegeben werden kann, dass Monroe zur bevorzugten Blondine auf der Leinwand gekürt wurde (GENTLEMEN PREFER BLONDES), sei dahin gestellt, jedenfalls hat sie das heutige Stereotyp der Blondine geprägt. Unter einer typischen Blondine verstehen viele eine Frau, welche leicht ins Bett zu bekommen ist, leicht bekleidet ist, und einfach lächerlich gemacht werden kann.

„The dumb blonde [...] [is] an attractive woman who might otherwise pose a powerful sexual or emotional threat, is reduced to another stereotype subtype of female: the attractive, if lobotomized, nymphomaniac. [...] The dumb blonde then, may be seen as the diminished reinterpretation of a sexually attractive and hence, threateningly unavailable woman; due to her striking lack of intellect, integrity, and rational thought, she is transformed into a willing sex slave who does not discriminate amongst partners.“²⁶¹

Eine der bekanntesten Fernseh-Blondinen der letzten 15 Jahre wäre wohl Phoebe aus der Serie FRIENDS – Figuren wie diese sind wahre Verstärker des blonden Images und tragen höchstwahrscheinlich dazu bei, Blondinenwitze ihrem Namen gerecht zu werden, und diesen Stereotypen zu festigen. Erwartungen und Bestätigungen diesbezüglich stärken die Kategorisierung in Stereotype. Mit ihrer oft langsamen Auffassung und ihrer Gabe Inhalte falsch zu interpretieren gibt sie den Clown der Serie.

In EINE SCHRECKLICH NETTE FAMILIE (original MARRIED... WITH CHILDREN) gibt Christina

²⁶⁰Greenwood Dara / Isbell, Linda M. (2002) Ambivalent sexism and the dumb blonde: men's and women's reactions to sexist jokes. S. 340. [im Folgenden als 'Greenwood Dara / Isbell, Linda M. (2002)' zitiert]

²⁶¹Greenwood Dara / Isbell, Linda M. (2002) S. 341.

Applegate die dumme stereotype Blondine Kelly Bundy, genannt Dumpfbacke. Neben ihren kindlichen Vorlieben für Comics ist sie in späteren Episoden mit weiteren Klischee behafteten Neigungen ausgestattet: viele Männerbekanntschaften, Jobs als Kellnerin, Model oder Tänzerin,... . Im Vergleich zur blonden Phoebe entspricht Kelly dem Stereotyp Blond aber in einem weitaus negativeren Sinne.

In der US-amerikanischen Sendung *CLUELESS* gibt Rachel Blanchard das verwöhnte blonde Luxusgirl Cher, welches die Schwester der zum Leben erweckten Barbie sein könnte. Jungs, Mode und Einkaufen sind ihre Hauptbeschäftigung, weitere Interessen scheinen sie und ihre Freundinnen nicht zu haben.

Und so gibt es eine Reihe von Film- und Fernsehblondinen, die den dummen blonden Stereotypen festigen, und es somit anderen weiblichen blonden Figuren manchmal schwer machen, nicht auf dieses Stereotyp reduziert zu werden.

All jene Assoziationen führen, unter gesellschaftlich verursachten Vorbehalten und der dadurch entstandenen kognitiven Wahrnehmung in Film und Fernsehen, zu der stereotypen Gleichsetzung blond=blöd.

Wäre in *SCRUBS* Elliot's Haarfarbe nicht blond, wäre ihr Gesamterscheinungsbild (physisch als auch nach Eigenschaften gewertet) ein deutlich anderes. Denn wäre sie nicht blond, könnten zum Beispiel Dr. Cox und andere sie wohl kaum als Blondie und Barbie bezeichnen und ihr somit nicht diese stereotypen Eigenschaften zuordnen.

5 Die Figur in Film und Fernsehen

Die heftigsten figurenbezogenen Konflikte entbrennen aber wohl darüber, ob bestimmte Figuren verzerrte Menschenbilder vermitteln, als ideologische Instrumente dienen oder soziale Gruppen diffamieren. Ethnizität, Religion, Gender oder Klasse gehören zu den konfliktträchtigsten und meistdiskutierten Aspekten von Figuren.²⁶²

5.1 Definition der Figur nach Jens Eder

Die für die Analyse relevante Frage dreht sich um Darstellung und Vermittlung von Gender in typisierter Form bei der Figur. Um eine genaue Untersuchung gewährleisten zu können, muss erst eine für die Analyse gültige Definition des Begriffs der Figur erarbeitet werden. Die verschiedenen Theorien zu diesem Thema belegen und widerlegen sich gegenseitig, Grund dafür sind die unterschiedlichen Wege der Zugänge zur Figurendefinition. Je nachdem von welcher Seite man sich dem Begriff nähert - und die Figur im Film als sozusagen fiktives Wesen lässt aufgrund ihrer Ungreifbarkeit schon allein durch die Frage nach ihrer Existenzweise verschiedene Zugänge zu - fließen andersartig bezogene Aspekte in die Begriffserfassung mit ein.

Jens Eder spricht sich für eine Klärung des Figurenbegriffs aus, will man ihn korrekt analytisch anwenden, und nennt dabei drei zentrale Problemfelder die die Betrachtung gängiger Figurendefinitionen erkennen lässt: die Menschenähnlichkeit von Figuren, ihren ontologischen Status und ihr Verhältnis zu anderen Begriffen wie 'Rolle', 'Star' und dergleichen.²⁶³

Um mich auf die Anwendung des Begriffs der Figur in Film und Fernsehen (in Hinblick auf den filmfiguranalytischen Teil dieser Arbeit) zu beschränken, grenze ich mich in der Definition vom Figurenspektrum abseits des Menschlichen ab, woraus folgt: „Eine Figur ist ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität“²⁶⁴, also eine fiktive menschliche Person.²⁶⁵ Das eigenschaftszuschreibende Wort fiktiv impliziert somit eine klare Unterscheidung der Figur

²⁶²Eder, Jens (2008) S. 21.

²⁶³Vgl. Eder, Jens (2008) S. 63.

²⁶⁴Eder, Jens (2008) S. 64.

²⁶⁵Vgl. Eder, Jens (2008) S 63

von Personen, Schauspielern, Star Images, Aktanten und (funktionalen) Rollen.²⁶⁶ Die Figur an sich ist zusätzlich von zwei weiteren Funktionsfeldern ihrer Existenz zu unterscheiden, von ihren Vorstellungen und Darstellungen:

„Figurenvorstellungen sind mentale Repräsentationen eines fiktiven Wesens im Kopf der Zuschauer. Als Figurendarstellungen können alle Textelemente bezeichnet werden, die wesentlich zu Prozessen der Figurenrezeption beitragen, indem sie Figurenvorstellungen hervorbringen oder beeinflussen. [...] Sowohl Figurenvorstellungen als auch Figurendarstellungen sind offenbar notwendig für die Entstehung von Figuren, aber nicht deckungsgleich mit ihnen.“²⁶⁷

In diesen zwei Faktoren für die Entstehung von Figuren, liegt meiner Meinung nach der Wegbereiter und Zusammenhang zur Entstehung des Stereotyps der filmischen Figur. Die Definition von Stereotyp ist wie im zugehörigen Kapitel ausgeführt, die Vorstellung von etwas, das würde heißen, Figurenvorstellungen seien stereotypische Wahrnehmungen von Figuren. Da Eder außerdem anmerkt, dass sich die Eigenschaften von Figuren letztlich nur im Rückgriff auf die Rezeption erschließen ließen,²⁶⁸ rechtfertigt dies eine Annahme der Theorie der wechselseitigen Wirkung der Entstehung und Analyse von Figur und Stereotyp.

Eine Abgrenzung der Figur zum Menschlichen, ergibt sich durch die grundlegende Unterscheidung von der Wahrnehmung zu realen Menschen: Die Betrachtung erfolgt im Kino, vor dem Fernseher, dem Computer und wird durch Medienwissen und Kommunikationsregeln gesteuert, es gibt keine Interaktion mit den Charakteren, aber eine Reflexion über sie.²⁶⁹ „Die Symbolik und die kommunikative Vermittlung von Figuren markieren wesentliche Unterschiede zur Beobachtung von Personen in der Realität.“²⁷⁰

5.2 Theoretische Aufbereitung zur Figurenanalyse

Die Figurenanalyse umfasst weit mehr als nur eine Untersuchung der Figur. Es existieren

²⁶⁶Vgl. Eder, Jens (2008) S. 79.

²⁶⁷Eder, Jens (2008) S. 67.

²⁶⁸Vgl. Eder, Jens (2008) S. 80.

²⁶⁹Vgl. Eder, Jens (2008) S. 713.

²⁷⁰Eder, Jens (2008) S. 713.

verschieden Wege und Ansätze der Analyse, doch ist es sinnvoll ihr Verfahren individuell zu gestalten, da sie von deren praktischen Zielen, ihrer Schwerpunktlegung, abhängt. Grundlegendes kann man trotzdem zusammenfassend darstellen, um die Komplexität der Figur zu verstehen, und um die Art der Analyse zu wählen, die für die Fragestellung am sinnvollsten erscheint. Deswegen soll im Folgenden eine Darlegung wesentlicher Elemente der Figurenuntersuchung klare Strukturen schaffen.

„Mentale Repräsentationen fiktiver Wesen bilden [...] den Kern der Figurenanalyse.“²⁷¹

Mit dieser Aussage wird der Analyse ein komplex zusammenhängender Kreislauf von Vorgängen der Wahrnehmung, Vorstellung und Rezeption von Figuren und Kommunikation²⁷² voraus gestellt:

„Die Figur wird abgeleitet aus Figurenvorstellungen; diese sind Teil der Figurenrezeption, die wiederum in den Kontext der Filmwahrnehmung insgesamt eingebettet ist.“²⁷³

Wie oben bereits erläutert, sind Figurenvorstellungen also mentale Repräsentationen fiktiver Wesen, und machen die Basis der Figurenanalyse aus. Die Figurenrezeption, welche Figurenvorstellungen beinhaltet, als mentales Erlebnis ereignet sich in verschiedenen Prozessen einerseits und auf unterschiedlichen Ebenen andererseits.²⁷⁴ Um hier all jene Komponenten aufzuzeigen, die Eder detailliert darstellt, ist hier nicht der gegebene Rahmen. Da der Schwerpunkt nicht auf jeder von ihnen liegt, werde ich mich auf die für die nachfolgende Analyse relevanten Aspekte stützen und auf das von Eder entwickelte analytische Modell, die Uhr der Figur, näher eingehen. Um dieses Modell anzuwenden, ist im Vorfeld noch eine Klärung der Anwendung von Figurenrezeption notwendig.

Worauf Eder aufmerksam macht, und was meines Erachtens von besonderer Bedeutung ist, ist das Verständnis der Figur als ein kreierte, erschaffenes Wesen. Das mag auf den ersten Blick einfach und selbstverständlich erscheinen, doch es impliziert ein weites Feld der Fragestellung über gegebene und gestaltete Umstände und somit jenes der Objektivität und Subjektivität. Figuren können also nicht einfach als gegeben vorausgesetzt werden, denn sie sind bereits Produkte eines kommunikativen Aushandlungsprozesses über die 'richtige' Wahrnehmung und Modellbildung, das heißt sie beinhalten bereits wahrnehmungsleitende

²⁷¹Eder, Jens (2008) S. 80.

²⁷²Unter Kommunikation versteht Eder in diesem Zusammenhang, dass Figuren als kommunikative Konstrukte intersubjektive Figurenvorstellungen hervorrufen. Vgl. S. 107f.

²⁷³Eder, Jens (2008) S. 81.

²⁷⁴Vgl. Eder, Jens (2008) S. 81f.

Momente (der Rezeption).²⁷⁵ Damit ist unter anderem gemeint, dass bei der Analyse ein neues Verständnis der rezeptionsleitenden Funktion von Film unter Anbetracht der Figur beigelegt werden muss.

Bei der Rezeption von Figuren ist es weiters sinnvoll, sich gegen eine strikte Trennung zwischen Verstehen und Interpretation, Kognition und Emotion auszusprechen, da dies miteinander verwobene Elemente sind.²⁷⁶

Eder unterscheidet die Rezeption in drei Arten, die hier in gekürzter Form vorgestellt werden: in die empirische, die intendierte und die ideale Rezeption. Die empirische Rezeption untergliedert er in drei wissenschaftliche Rezeptionsmodelle, in Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit, welche Informationen über die jeweiligen Zielgruppen, RezipientInnen und deren Situationen beinhalten (wie wird und wurde eine Figur von bestimmten Menschen tatsächlich oder wahrscheinlich erfasst und erlebt). Die intendierte Rezeption ist ein von den ProduzentInnen implizites alltagstheoretisches Rezeptionsmodell (wie soll die Figur den Filmemachern zufolge erfasst und erlebt werden), und die ideale Rezeption beinhaltet Informationen über die Ursprungskommunikation und geltende kommunikative Regeln und Konventionen (wie soll eine Figur in Anbetracht kommunikativer Regeln und Handlungsziele idealerweise erfasst und erlebt werden). Diese drei Perspektiven sind in unterschiedlichen Zusammenhängen relevant, jedoch sollte zumindest eine von ihnen für die Figurenanalyse ermittelt werden.²⁷⁷

Die Figurenrezeption dient vor allem zur Entwicklung von Aussagen über die Figur, denn diese „[...] ermöglichen bei der Analyse oft eine sinnvolle Vereinfachung komplexer Sachverhalte, die bei Bedarf explizit gemacht werden können.“²⁷⁸ Einfacher gesagt, bei der Analyse werden den Figuren bestimmte Eigenschaften und Beziehungen zu anderen Gegenständen zugeschrieben und dienen als Anhaltspunkte um dadurch Grundstrukturen der Figur zu ermitteln.²⁷⁹

Für die Rezeption und folglich für die Analyse erachtet es Eder ebenfalls als wichtig, anzugeben unter welchem Aspekt die Figur untersucht wird, hierin unterscheidet er in vier Hinsichten, welche dann im Modell der Filmanalyse weiterführend verwendet werden: die

275Vgl. Eder, Jens (2008) S. 107f.

276Vgl. Eder, Jens (2008) S. 110f.

277Vgl. Eder, Jens (2008) S. 112f.

278Eder, Jens (2008) S. 121.

279Vgl. Eder, Jens (2008) S. 123.

Figur als fiktives Wesen, als Artefakt, als Symbol und als Symptom.²⁸⁰

5.2.1 Die Figur als fiktives Wesen²⁸¹

„Dass wir Figuren als denkende, fühlende und handelnde Wesen wahrnehmen, ist in mehrerer Hinsicht der wichtigste Aspekt der Figurenrezeption.“²⁸²

Das fiktive Wesen der Figur ist bereits zu Definitionszwecken herangezogen worden, es zu erfassen benötigt aber eine differenziertere Ausführung, in der Eder drei Kategorien vorschlägt, um eine präzisere Beschreibung zu ermöglichen: Analyse der Körperlichkeit, Analyse der Sozialität, und Analyse der Psyche, also des Innenlebens und der Persönlichkeit. Die zentrale Frage dreht sich also darum, was eine Figur ist und welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen sie aufweist. Bei der ersten Kategorie, der Körperlichkeit von Figuren, eignen sich neben grundlegenden Kategorien wie Geschlecht, Alter, Fähigkeiten oder Körperform vor allem Konzepte aus der Forschung zur nonverbalen Kommunikation, also äußere Erscheinung und Körpersprache (Gestalt, Gesicht, Mimik, Gestik, Blick- und Näheverhalten, Haltung, Haptik, Frisur, Kleidung,...). Zur Analyse der Sozialität fiktiver Personen eignen sich besonders Konzepte zur Beschreibung ihrer Gruppenzugehörigkeit (Familie, Freundschaft, Partnerschaft, Ethnien, Berufe, Religionen, Nationalitäten,...), ihrer Beziehungen, Interaktionen, sozialen Rollen, Macht- und Statuspositionen. Zur Analyse der Psyche – des Innenlebens und der Persönlichkeit – untersucht man allgemein, was die Figur hinsichtlich ihrer Wahrnehmung, Motivation und Kognition auszeichnet (zum Beispiel zeit- und kulturspezifische Vorstellungen über das Mentale, Rekonstruktionen der Alltagspsychologie, diverse aktuelle Theorien -etwa aus Psychoanalyse, Persönlichkeitspsychologie oder Kognitionswissenschaften).²⁸³

280Vgl. Eder, Jens (2008) S. 122f.

281Vgl. Eder, Jens (2008) S. 162f.

282Eder, Jens (2008) S. 713.

283Vgl. Eder, Jens (2008) S. 713f.

5.2.2 Die Figur als Artefakt²⁸⁴

Ich führe hier die Kerngedanken Eders zu der Überlegung Figur als Artefakt in Kurzform an, um eine Vollständigkeit des Modells gewährleisten zu können. Diejenigen Punkte, die jedoch relevant für das Ergebnis der praktischen Analyse sind, werden individuell genauer betrachtet.

Die Figur als Artefakt zu untersuchen heißt, sich ihrer Gestaltung zuzuwenden und der Frage, welche filmischen Mittel und Verfahren verwendet worden sind um sie zu schaffen, nachzugehen. Eder unterscheidet vier Rubriken:

Erstens in die Darstellungsmittel²⁸⁵, zusammengesetzt aus Kontext, Besetzung, Star Image und Schauspielstil, Mise-en-scène, Kameraführung, Tongestaltung, Musik und Montage. Sie beschreiben die sinnliche Gegebenheit von Figuren.

Zweitens in figurenbezogene Informationsvergabe²⁸⁶ (Reize, die bei den Zuschauern Prozesse der Figurenrezeption auslösen), das heißt Phasen, Quellen, Modi, Dauer, Menge, Häufigkeit, Dichte, Reihenfolge, Kontext und Verhältnisse. Diese Informationen bestimmen unter anderem, wie Figuren präsentiert werden, ob ihr Charakter verborgen bleibt, sich langsam entwickelt, oder offen dargelegt wird, kurz, sie bestimmen Charakterisierung von der Exposition bis zum Schluss. Figurenbezogene Informationen können außerdem verschiedenste Funktionen erfüllen, zum Beispiel in welchem Ausmaß die Figur dazu beiträgt ihre fiktive Welt aufzubauen, oder wie den ZuschauerInnen durch realistische Informationen die Geschichte plausibel gemacht wird, ihre Erwartungen über Konventionen erfüllt werden, wie Gefühle bei ihnen ausgelöst werden können, und so weiter.

Drittens in Artefakt-Eigenschaften²⁸⁷ wie Realismus, Typisierung, Komplexität, Konsistenz, Transparenz, Dimensionalität und Dynamik. Für den praktischen Teil der Analyse ist hier vor allem die Frage nach der Typisierung interessant, da die Eigenschaftskonstellation den sozialen und medialen Prototypen im Gedächtnis der

²⁸⁴Vgl. Eder, Jens (2008) S. 322f.

²⁸⁵Vgl. Eder, Jens (2008) S. 325f.

²⁸⁶Vgl. Eder, Jens (2008) S. 358f.

²⁸⁷Vgl. Eder, Jens (2008) S. 373f.

Zuschauer entsprechen kann. Auch die Realitätskriterien sind Maßstab für das von den Zuschauern konsumierte Figurenmodell, welches ihnen mehr oder weniger gerecht werden kann. Die Figurenmodelle sind in Kontexte der fiktiven Welt, aber auch in der symbolisch-thematischen Ebene und der Realität eingebunden.

Viertens in Konzeption,²⁸⁸ als eine spezifische Konstellation von Artefakt-Eigenschaften; als Leitidee der Menschendarstellung, welche die ästhetische Einschätzung von Figuren, als auch die von unseren Menschenbildern beeinflusst. Hier wird in Mainstream- oder Independent-Realismus unterschieden, bis hin zu weiterer Verfremdung/Stilisierung, Postmoderne und andere. Die Figuren des Mainstream-Realismus (seine Hauptfiguren) seien individuell, dynamisch, einfach verständlich, konsistent, dramatisch (...) während die des Independent-Realismus ambivalenter, schwerer verständlich, statischer, und passiver (...) sind.²⁸⁹

Die Rubriken Drittens und Viertens der von Eder vorgeschlagenen vier Untersuchungsaspekte zur Analyse, nämlich Symbolik und Symptomatik der Figur, bauen auf die bisher behandelten Aspekte, Figur als Artefakt und als fiktives Wesen, auf. Während aber jede Figur als fiktives Wesen, oder als Artefakt wahrgenommen wird, muss nicht jede darüber hinaus etwas bedeuten oder Vermutungen hervorrufen.²⁹⁰

„Analytiker rekonstruieren, dass Zuschauer vermuten, dass Filmemacher wollten, dass ihre Zielpublika denken, dass die Figur etwas fühlt.“²⁹¹

Eder macht mit diesem Satz verständlich, wie komplex die Analyse von Figuren als Symbole, insbesondere als Symptome sein kann, da diese „manchmal Intentionalitätsunterstellungen mehrfacher Ordnung erfordert.“²⁹²

288Vgl. Eder, Jens (2008) S. 399f.

289Vgl. Eder, Jens (2008) S. 399f.

290Vgl. Eder, Jens (2008) S. 522.

291Eder, Jens (2008) S. 553.

292Eder, Jens (2008) S. 553.

5.2.3 Die Figur als Symbol²⁹³

Analysiert man die Figur als Symbol, so lautet die Grundfrage, welche indirekte Bedeutung sie als Zeichen, Sinnbild oder Ausdruck für etwas Abstraktes vermittelt. Es existieren hierbei verschiedene Interpretationsmöglichkeiten, die es abzuwägen gilt, und die zumeist von der Erschließung der Figurenpsyche abhängen. Da aber Figuren viele unterschiedliche Arten von indirekten Bedeutungsmöglichkeiten beinhalten, existieren entsprechend vielfältige Möglichkeiten sie durch ZuschauerInnen zu erschließen.

„Die Funktionen der Figur als Symbol bestehen unter anderem in der Herstellung lebensweltlicher Bezüge, der Verdichtung von Komplexen, der Konkretisierung des Abstrakten, der Darstellung des Tabuisierten sowie der Anregung von Imagination und Emotion auf Seiten der Zuschauer.“²⁹⁴

5.2.4 Die Figur als Symptom²⁹⁵

Bei der Analyse der Figur als Symptom stellt sich die Frage welche soziokulturellen und individuellen Faktoren die an ihrer Entstehung beteiligt waren, welche Wirkung sie auf ihr Publikum hat, warum die Figur so ist und wie die Folgen sind. Im engeren Sinne geht es hier also um die Verbindung zwischen Produktion und Rezeption: es steht die Erfassung kommunikativer Kontextbezüge (zur Realität) im Mittelpunkt. Der Symptombegriff hat für Eder folgende Bedeutung: „Figuren können [...] charakteristische Anzeichen für Gegenstände oder Vorgänge sein, mit denen sie kausal verknüpft sind.“²⁹⁶ Diese Verknüpfungen können auf der Ebene des fiktiven Wesens, als auch mit realen Vorbildern stattfinden. Um die Figur als Symptom zu erfassen, bedarf es vorab einer Klärung der Figureigenschaften als fiktives Wesen, Artefakt und Symbol. Die symptomatischen Schlüsse die man nun daraus ziehen kann, beeinflussen wiederum das Verstehen und Erleben der vorherigen analysierten Aspekte. Dies bedeutet, dass die Analyse von Figuren als Symptome verschiedene Wege einschlagen kann, je nachdem welcher Wirkungskreis der Figur interessiert.

²⁹³Vgl. Eder, Jens (2008) S. 529f.

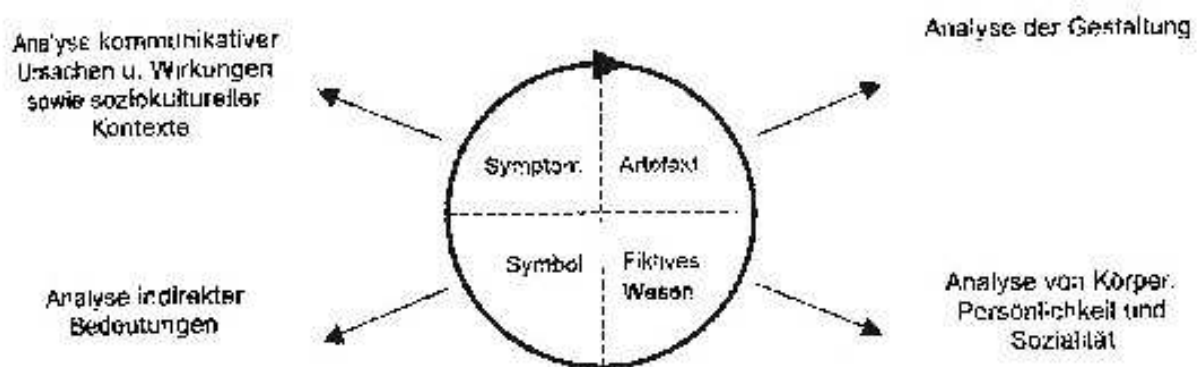
²⁹⁴Eder, Jens (2008) S. 540.

²⁹⁵Vgl. Eder, Jens (2008) S. 541f.

²⁹⁶Eder, Jens (2008) S. 541.

5.3 Das Analyse-Modell 'Die Uhr der Figur' nach Jens Eder

Wie Eder betont, ist dieses Modell nicht allein für Spielfilme gültig, sondern lässt sich auch auf andere Medienangebote anwenden.²⁹⁷ Unter anderem deswegen betrachte ich es als geeignetes Grundmodell für das nachfolgende Kapitel der praktischen Analyse. Die am Anfang dieses Kapitels erarbeiteten vier Aspekte zur Analyse der Figur im Film stellen die Basis dieses Modells dar, durch sie kann der Figurenbegriff erfasst, von verschiedenen Seiten beleuchtet und auf unterschiedliche Schwerpunkte hin analysiert werden. Da jedes von ihnen aber in sich bereits sehr komplex ist, besteht bei der Analyse „[...] eine dringende Notwendigkeit zur Vereinfachung und Komplexitätsreduktion.“²⁹⁸ Diese gebildete Grundstruktur ermöglicht durch ihre abgesicherte Gliederung individuelle Anwendergebiete der Analyse.



Grafik 1 : Grundmodell 'Die Uhr der Figur'²⁹⁹

²⁹⁷Vgl. Eder, Jens (2008) S. 131.

²⁹⁸Eder, Jens (2008) S. 142.

²⁹⁹Eder, Jens (2008) S.141.

Wie diese Grafik zeigt, verläuft der Aufbau der zu untersuchenden Aspekte bei dynamischer Betrachtung im Uhrzeigersinn, während die statische Betrachtung zeigt, dass Figuren unter den vier allgemeinen Aspekten analysiert werden können.³⁰⁰ Das Feld der Artefakte wird bei dynamischer Anwendung einer rezeptionsbezogenen Lesart doppelt belegt, da es als Ausgangs- und Endpunkt fungiert: Zu Beginn der Rezeption funktioniert es als basale Wahrnehmungsebene, darauf aufbauend folgt die Konstruktion mentaler Figurenmodelle, danach kann die Figur als Zeichen, als Symbol begriffen, und ihre Ursachen und Wirkungen im Sinne des Symptoms erfasst werden, und schließlich im Sinne der Reflexion als Artefakt untersucht werden.³⁰¹

5.3.1 Erweiterung und Spezialisierung des Analyse-Modells

Die von Eder entwickelte 'Uhr der Figur' dient als Vorlage für mein spezifiziertes und erweitertes Modell zur Analyse.

Unter Miteinbeziehung des gender-bezogenen Aspekts Geschlechterstereotypie sowie des Stereotyps Blond wird intensiver auf die Figur in ihrer typisierten Bedeutung eingegangen. Unter der Prämisse der Darstellung von Frauen in Chick Flicks wird auch auf diese Strömung (oder dieses Subgenre) in Bezug auf die weibliche Figur untersucht, um Bezüge herzustellen.

Figuren im Kontext von Handlung und Konstellation zu betrachten ist wichtiger Bestandteil einer umfassenden Analyse und weist insbesondere auf deren innerdiegetische Stellungen (auch auf soziale Stereotypie) hin. Daher ist auch das ein relevanter Aspekt für die Untersuchung der Figur Elliot Reid.

Motive der Figuren sind der Motor der Handlung, denn durch sie entwickelt sich die Figur, wird zu Aktionen verleitet und lässt Erwartungen bezüglich ihrer nächsten Handlungsschritte aufkommen. Unter anderem durch Motivation bilden sich Verhältnisse

³⁰⁰Vgl. Eder, Jens (2008) S. 141.

³⁰¹Vgl. Eder, Jens (2008) S. 142.

der einzelnen Figuren zur Handlung heraus, welche ihre Stellung in der Figurenkonfiguration deutlich machen.³⁰²

„Die Figurenkonstellation wird von den Zuschauern [...] aus der Beobachtung und mentalen Modellierung wechselnder szenischer Konfigurationen rekonstruiert.“³⁰³

Die Figurenkonfiguration zeigt, wie Figuren szenisch interagieren (häufig ein bis fünf Figuren), während die Figurenkonstellation durch Verallgemeinerung erkennbar wird, denn sie macht die Position der einzelnen Charaktere im Gesamtsystem aller Figuren und ihrer Beziehungen deutlich, und zeigt sie (die Charaktere) also im Verhältnis zu anderen Figuren.³⁰⁴ Dies ermöglicht eine Unterscheidung in Aufmerksamkeitshierarchien (also in Haupt- und Nebenfiguren, Randfiguren,...), eine Erarbeitung von Sozialbeziehungen (Interaktion fiktiver Wesen) und von Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen fiktiven Wesen (Werte- und Machtrelationen), sowie von Artefakt-Beziehungen (zum Beispiel Typisierung); kurz zusammengefasst eine Darlegung von Verhältnissen.³⁰⁵

Bei der Untersuchung von Verhältnissen wird auch der Aspekt der Stereotypisierung interessant: die (sozial-)stereotype Darstellung von Figuren fließt in die Werte der Konstellation mit ein und bestimmt soziale Konturen. Eder weist in Bezug auf Stereotypisierung darauf hin,

„[...] wie wichtig die Verbindung zwischen Fiktions- und Artefakt-Eigenschaften ist: Als fiktive Wesen werden Figuren einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit mit weiteren körperlichen, mentalen und sozialen Merkmalen ausgestattet, die einem Sozialstereotyp entsprechen [...]. Als Artefakte werden diese stereotypen Wesen nicht durch typ-fremde Merkmale individualisiert und komplexer gestaltet, sondern auf den Typus reduziert [...]“³⁰⁶

Um auf soziale Stereotypisierung zu untersuchen, schlägt Eder unter anderem vor, folgende Aspekte der Figur zu analysieren, Aspekte, die deutlich machen, „wie eng in einem sozialen Stereotyp äußere Merkmale, Verhaltensweisen, Innenleben und Sozialität mit Werten und emotionalen Einstellungen verknüpft sind“.³⁰⁷

Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen (die relevanteste?); Individualisierung und Typisierung

302Vgl. Eder, Jens (2008) S. 426f.

303Eder, Jens (2008) S. 464.

304Eder, Jens (2008) S. 464f.

305Vgl. Eder, Jens (2008) S.466f.

306Eder, Jens (2008) S.474.

307Eder, Jens (2008) S.201.

durch Darstellung (steht sie für die gesamte soziale Gruppe, oder ist sie eher das Individuum?); Entsprechung bekannter, alltagsweltlicher und sozialer Stereotypen; weitere stereotype Mitglieder in dieser Gruppe; physische, psychische und soziale Eigenschaften (besonders häufig oder hervorgehoben; durch Äußeres vermittelt?); negative oder positive Bewertung; Status in der Aufmerksamkeitshierarchie, Anteil an Handlung, sozialer Status in Figurenkonstellation (hoch, niedrig?); bestimmte positive oder negative Eigenschaften für die sie steht; Probleme der Figur (allgemein menschlich oder gruppenspezifisch?); Darstellungsmittel (sind die Mittel stereotyp?); (...);³⁰⁸

Zu Eders vorgeschlagenen Aspekten zur Untersuchung von sozialer Stereotypie füge ich bei der Analyse erweiternd jene hinzu, welche vor allem Geschlechterstereotypie betreffen. Unter dieser Prämisse ist auch die Untersuchung auf das Stereotyp Blond zusehen.

Die narrative Funktion von Stereotypie drückt Eder wie folgt aus:

„Eine Figur wird als Stereotyp konstruiert, bekommt aber eine narrative Funktion, die nicht durch den Stereotyp impliziert wird; dadurch werden die signalisierten Annahmen in Frage gestellt.“³⁰⁹

Beispielsweise könnte eine stereotype, tollpatschige, Assistenzärztin (Stereotyp Blondine), scheinbar verloren in der von Männern dominierten Kolleg(Innen)schaft, eine seriöse engagierte Ärztin werden. Meiner Meinung nach herrscht aber auch da Stereotypie wo man keine vermutet. Aus einer voreingenommenen (kognitiven) Wahrnehmung resultierend (im Kapitel Stereotypie wurde mit der Theorie Umberto Ecos rund um Codes wegbereitend erwähnt, dass durch Codierung keine absolute Objektivität im Sinne der Wahrnehmung möglich sei) passiert eine systematische Urteilsverzerrung³¹⁰.

Bei Figuren lassen sich demzufolge mehrere Arten von Stereotypie feststellen. Erstens bewusst eingesetzte sozial-stereotype Elemente zur Herstellung von bestimmten Vorstellungen in den ZuschauerInnen (Hautfarbe, Haarfarbe). Zweitens, da Figuren von vorherrschenden Typen der Filmgeschichte geprägt sind, unbewusst wahrgenommene filmische Figuren-Stereotypie (welche Verbindungen zu verschiedenen Typen aus Genres

³⁰⁸Vgl. Eder, Jens (2008) S. 519f.

³⁰⁹Eder, Jens (2008) S. 381.

³¹⁰Vgl. Eder, Jens (2008) S. 380. Systematische Urteilsverzerrung als Stereotyp-Effekt

wie etwa aus dem der Chick Flick herstellt). Und Drittens (unbewusst wahrgenommene) soziale Stereotypie, durch die von Zeit und Kultur kognitiv beeinflussten Art der Wahrnehmung (vor allem hinsichtlich Gender).

Sozialtypen und (ideologische) Stereotypen sind kulturell und historisch veränderliche Typen. Untersucht man nun Figuren als typisierte Figuren und weiter als sozial stereotypisiert, ist dies im Kontext von Zeit und Kultur zu verstehen und kann nicht als allgemein gültige Form angesehen werden.

Sozial-stereotype Figuren sind

„[...] Figuren, die sozialen Stereotypen entsprechen, also vereinfachenden, übergeneralisierenden, kollektiv verbreiteten Vorstellungskomplexen über die Eigenschaftskonstellationen von Mitgliedern bestimmter sozialer Gruppen [wie zum Beispiel] Frauen [...].“³¹¹

³¹¹Eder, Jens (2008) S. 379.

5.3.2 Modell zur Analyse der Figur Elliot Reid in SCRUBS

Untersuchung der Figur Elliot Reid als			
Artefakt <i>Gestaltung</i>	Fiktives Wesen <i>mentale Modellbildung</i>	Symbol <i>Bedeutungen</i>	Symptom <i>Kontextbezüge</i>
<i>Informations- vergabe</i> Exposition Entwicklung der Figur	<i>Körperlichkeit</i> Geschlecht, Alter, Größe, Gestalt, Frisur, Kleidung, Artefakte, Fähigkeiten	<i>Bezugs- gegenstände</i> Bedeutungen Soziale Rollen, Gruppen und Typen	<i>Kulturelle Kontexte</i> soziokulturelle Schemata, Stereotypen
<i>Artefakt- eigenschaften</i> Realismus, Typisierung	<i>Sozialität</i> soziale Rollen, Macht, Status, Interaktionen Gruppenzugehörigkeit	<i>Stereotype Figur</i> <i>Geschlechterstereotypie (Sozial)</i> definierende, identifizierende und zugeschriebene Merkmale (Eckes) <i>Stereotyp Blond</i>	
	<i>Psyche</i> Innenleben und Persönlichkeitsmerkmale	<i>Vergleichende Elemente zur Chick Flicks Figur</i>	
	<i>Verhalten</i> Bewegungen, Blick, Mimik, Gestik...		
<i>Figurenkonfiguration und -konstellation</i>		<i>Soziale Stereotypisierung</i>	
EXPOSITION – ENTWICKLUNG – SCHLUSSPOSITION			

5.3.2.1 Modellerklärung

Das Modell ist von oben nach unten und von links nach rechts zu lesen.

Als Ausgangspunkt für das Modell dient die Analyse der Figur als Artefakt, hierbei insbesondere der Aspekt der Informationsvergabe. Die die Exposition der Figur von wesentlicher Bedeutung für deren verlaufende Darstellung ist, wird die Episode 1 der ersten Staffel detaillierter wiedergegeben. Die weiteren relevanten Informationen über Elliot Reid werden zusammengefasst festgehalten. Bei der Analyse der Figur, wird ihre Entwicklung durch den Vergleich ihrer Darstellung in der ersten und der dritten Staffel

ersichtlich. Ihre Veränderung, welche in der Analyse auf Geschlechterstereotypie in einer Gegenüberstellung der definierenden, identifizierenden und zugeschriebenen Merkmale (der Figur) von Staffel 1 und 3 verdeutlicht ist, weist sich vor allem in den Modell-Aspekten der Figur als Fiktives Wesen - Körperlichkeit, Sozialität, Psyche und Verhalten - aus.

Darauf aufbauend wird die Figur als Symbol untersucht und ihre Zugehörigkeit zu sozialen Rollen, Gruppen und Typen festgehalten. Ausschlaggebende Dialoge werden ausführlicher behandelt. Daraus resultieren kulturelle Kontexte welche unter dem Aspekt der Figur als Symptom auf Stereotypie durchleuchtet wird. Die Darstellung Elliot Reids als stereotype Figur erfolgt in der Untersuchung vor allem auf der sozialen Ebene: Geschlechterstereotypie und Stereotyp Blond.

Die Entwicklung der Figur über die drei Staffeln hinweg, weist eine Tendenz der Überwindung von sozialer Stereotypie auf, und steht somit im Kontext zu vergleichenden Elementen der Chick Flicks Figur.

Überzeichnend kann man sagen, dass sich bei der Analyse positive und negative Darstellungen weiblicher Figuren gegenüberstehen.

Positiv: weibliche Chick-Flick-Elemente

Negativ: weibliche stereotypische Elemente

6 Die Figurenanalyse

Im Folgenden werden die Haupt-, die Neben- und die relevanten Randfiguren der Handlung vorgestellt, um ein besseres Verständnis der Analyse zu gewährleisten.

6.1 Vorstellung der Hauptfiguren

J.D. - Dr. John Michael Dorian (dargestellt von Zach Braff)

Ein junger eifriger Internist, der manchmal in seiner eigenen Welt lebt, und die ZuschauerInnen an seinen Tagträumen teilhaben lässt. Erzählt wird aus seinem Blickwinkel, er fungiert als Hauptträger der Handlung. Obwohl er im Zentrum steht, ist er kein Siebertyp im herkömmlichen Sinn, sondern ist stets auf der Suche nach einer leitenden Hand und zeigt Fehler und Schwächen. Sein etwas exzentrischer Charakter verleiht der Handlung Einblicke aus verschiedenen Perspektiven. Er ist liebenswürdig, manchmal egoistisch, unsicher, von sich selbst überzeugt, ehrgeizig und danach bestrebt sein Leben zu meistern. In der Liebe weiß er oft selbst nicht so recht was oder wen er will, jedoch kreuzen sich Elliot's und seine Wege immer wieder.

Dr. Elliot Reid (dargestellt von Sarah Chalke)

Die schöne, blonde Kollegin J.D.'s, welche sich anfangs zwar bereits ehrgeizig, aber noch sehr unsicher auf dem für sie neuen Terrain des Sacred Heart Hospital bewegt und sich nicht gerade geschickt anstellt. Ihr Ehrgeiz bestimmt einen Großteil ihres Lebens, und erschwert manchmal die Erfüllung ihrer Ziele. Sie vermittelt wie schwer es eine aufstrebende junge Ärztin in einem männerdominierten Berufsfeld haben kann und erkämpft sich manchmal mehr, manchmal weniger erfolgreich ihren Weg.

Da sie sich in einem ärztlich-männlich dominierten Umfeld befindet, kämpft sie darum als Anfängerin ernst genommen zu werden. Sexistisch humorvoll, doch auch tatsächlich diskriminiert behandelt, bahnt sie sich trotz und wegen ihres femininen Auftretens einen erfolgreichen Weg durch das Krankenhaus.

Zwischen Spott und Anerkennung für ihre Person durchlebt sie Höhen und Tiefen.

Erniedrigungen und eine deutlich abwertende Haltung ihr Gegenüber stehen anfangs an der Tagesordnung. Ihre Verbindung zu J.D. wechselt zwischen Freundschaft und Liebe. Im Verlauf der Serie lernt sie Unsicherheiten abzulegen, Selbstbewusstsein aufzubauen, und sich erfolgreich zu positionieren.

Sie steht übrigens als einziges Beispiel einer Assistenzärztin in der gesamten Serie. Die anderen Kolleginnen erscheinen nur als Randfiguren.

Dr. Christopher Duncan Turk, genannt Turk (dargestellt von Donald Faison)

J.D.'s bester Freund, Studienkollege im College und nun ebenfalls Mitarbeiter im Sacred Heart. Es schlägt ihn nicht in die Innere Medizin sondern in die Chirurgie, in deren Abteilung er bald seinen sympathisch-coolen Charakter etabliert, den er oftmals stolz auf seine afroamerikanischen Wurzeln zurückführt. Gleich in den ersten Episoden entwickelt sich zwischen der Krankenschwester Carla und ihm eine Beziehung welche im Verlauf der Staffeln immer fester wird. Sein Part besteht hauptsächlich aus Motivation und Unterstützung für J.D..

Carla Espinosa (dargestellt von Judy Reyes)

Carla ist Krankenschwester und bereits vor J.D., Elliot, und Turk im Hospital tätig. Sie steht als Beispiel für das gesamte Pflegepersonal, da nur sie Krankenschwester in einer Hauptrolle fungiert. Ihre dominikanische Herkunft ist oft Ursache humorvoller Dispute zwischen ihr und Turk, der diese immer mit Puerto Rico verwechselt. So wird sanft auf die Darstellung von Menschen unterschiedlicher Herkunft eingegangen. Sie ist die hilfsbereite Hand der AssistenzärztInnen, übernimmt Verantwortung und liebt ihren Job. Trotzdem bekommt sie des öfteren von den ÄrztInnen Geringschätzung ihres Berufes wegen zu spüren, und kämpft darum, dass die schweren und verantwortungsvollen Bereiche ihrer Tätigkeit anerkannt werden. Ihre Verbindung zu Turk, einem chirurgischer Arzt, macht diesen Konflikt manchmal noch deutlicher.

Dr. Percival Ulysses Cox, genannt Dr. Cox, (dargestellt von John C. McGinley)

Dr. Cox begleitet in seiner Funktion als etablierter Stationsarzt die AnfängerInnen auf ihren beruflichen und manchmal auch, allerdings eher unfreiwillig, privaten Wegen. Durch sein barsches, zackiges, spöttisch-ironisches Auftreten bringt er Wind in das Gebäude und treibt

die anderen an. Er beharrt auf sein strenges Wesen und versucht manchmal vergeblich sein hart durchgreifendes Vorgehen beizubehalten, um seinen guten Kern zu verstecken. Er ist der Mentor, der vor allem für J.D. eine wichtige Rolle einnimmt, welcher um seine Aufmerksamkeit und Anerkennung kämpft und sich nach seiner Freundschaft sehnt. Mit Dr. Cox' unzähligen zynischen Spitznamen für andere, macht er klar, dass sie ihm nicht das Wasser reichen können und stellt sich somit über sie. Besonders für J.D. hegt er eine ganze Palette an zumeist weiblichen Namensgebungen, am häufigsten nennt er ihn aber Flachzange (original Newbie). Auch Elliot bekommt von ihm einiges ab, da sie gemeinsam mit J.D. seiner zu betreuenden Runde von AssistenzärztInnen angehört, und mit diesem daher in manchen Situationen in Konkurrenz steht. Sein favorisierter Name für sie scheint Barbie zu sein. Seine seltsame Beziehung zu seiner Exfrau, respektive Frau und dann nach einer erneuten Scheidung (spätere Staffel) wieder Exfrau, verdeutlicht seinen exzentrischen Charakter, zeigt aber gleichzeitig eine sehr menschliche Seite. Im ewigen Clinch steht er mit seinem Vorgesetzten Dr. Kelso.

Dr. Robert (Bob) Kelso, genannt Dr. Kelso (dargestellt von Ken Jenkins)

Chefarzt des Sacred Heart Hospital. Er scheint den Krankenhausbetrieb mit eisener Hand zu führen, besonders in finanziellen Dingen gibt er dem Wohl des Hospitals den Vorrang - PatientInnen ohne Versicherung schickt er wieder nach Hause. Er muss sich oft den sozial emotionalen Gefühlen (besonders die anderer MitarbeiterInnen) entgegensetzen, ist hart gegen seine Untertanen und lässt dies vor allem dem Rechtsbeistand Ted spüren. Trotz seiner mürrischen Härte schimmert manchmal ein feines Gespür für die Belange der Mitmenschen durch und macht ihn ein wenig liebenswert. Seine übergewichtige Frau Enid und sein homosexueller Sohn kommen nur durch Kelsos negative Ausführungen ins Spiel und treten nie in Person auf. Sein Kontakt zu anderem Personal ist nie freundschaftlicher Natur sondern passiert meist zufällig und aus beruflichen Gründen. Wenn er die jungen ÄrztInnen bei der Visite antrifft, bekommt Elliot oft seine Verachtung mit denunzierenden Bezeichnungen wie Mäuschen etc zu spüren. Dr. Cox und er scheinen in ewigem Kampf um richtige Arzt- und Mentormethoden zu sein, selten gib es Einigkeit zwischen den beiden.

6.2 Vorstellung der Nebenfiguren

Der Hausmeister, genannt Hausmeister (dargestellt von Neil Flynn)

Sein Dorn im Auge ist vor allem J.D. den er seit einem Missverständnis an dessen ersten Tag zu seinem Feind erklärt hat. Den Krankenschwestern gegenüber ist er neutral und Elliot, die er als die blonde Ärztin bezeichnet, scheint ihm sympathisch zu sein. Später zeigt er teilweise eine etwas absurde romantische Hoffnung ihr gegenüber. Er ist kein Typ der Unterwerfung und legt sich mit jedem an, der seine Autorität in Frage stellt. Eine Mischung aus intelligent, verrückt, mürrisch jedoch gebildet stempelt ihn zu einem schrägen Einsiedler ab, der sich lieber mit toten, ausgestopften Tieren, denn mit Menschen beschäftigt. Aus seinem privaten Leben erfährt man nicht viel, nicht einmal seinen Namen, und selbst wenn er etwas familiäres erzählt, weiß man nie, ob er die Wahrheit sagt.

Schwester Laverne Roberts (dargestellt von Aloma Wright)

Lavernes Erscheinung ist nicht zu übersehen; die afroamerikanische, üppige Empfangsschwester mittleren Alters nimmt sich kein Blatt vor den Mund, hat stets einen guten Rat sowie ihre ungefragte Meinung parat, liebt es Klatsch zu erfahren und zu verbreiten und fühlt sich in ihrem Job ganz in ihrem Element. Ihre Autorität übt sie auf ihre KollegInnen aber auch auf die ÄrztInnen mit mütterlichem Verhalten aus. Carla ist sie freundschaftlich zugetan.

Dr. Todd Quinlan (dargestellt von Robert Maschio)

Ein weiterer exzentrischer Charakter im Figurenrepertoire. Er ist ein Chirurgie-Kumpel Turk's, trägt gerne knappe, flippige Unterhosen, findet sich und vor allem seinen Körper unwiderstehlich und scheint stets zu handeln bevor er denkt. Sein machohaftes Wesen ist mit seiner Kleidung in Form von ärmellosen Oberteilen (auch seine Arbeitskleidung) visualisiert und durch manchmal primitives Verhalten inklusive anzüglicher Bemerkungen über jedes weibliche Wesens verdeutlicht. Keine Unterhaltung in der sexuelle Anspielungen versteckt sein könnten, entgeht ihm. Sein Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen scheint nicht nur im heterosexuellen Bereich zu liegen; eine Festlegung seiner sexuellen Orientierung bleibt aber aus. Oft spricht er in der dritten Person von sich und fordert am liebsten zu high-fives mit dem Todd auf.

Theodore Buckland, genannt Ted (dargestellt von Sam Lloyd)

Ted fungiert als Rechtsanwalt des Sacred Heart und Sänger einer Band welche des öfteren im Krankenhaus a capella spielt. Ein ist ein komplex-behafteter Singlemann, ohne Selbstvertrauen, von mittel-gepflegter Erscheinung im Anzug, der sich vor allem von Dr. Kelso tyrannisieren lässt und Selbstmordgedanken hegt. Er erinnert in seinem Wesen an einen Hund der von seinem Herrchen (Dr. Kelso) Lob und Anerkennung wünscht, lässt sich ausnutzen und wird unterdrückt. Seine leise unscheinbare Art wird nur selten unterbrochen, wenn er sich unbeobachtet glaubt und seinen Gefühlen, zwar noch immer nicht laut, Worten verleiht. Selten setzt er sich zur Wehr, und es wird klar, dass er nicht aus seinem sich unterordnenden Wesen ausbrechen kann.

Unterstützung findet er kaum im Krankenhaus, am ehesten noch versucht Carla ihn zu stärken oder zu verstehen.

Jordan Sullivan (dargestellt von Christa Miller)

Jordan, Aufsichtsrätin des Krankenhauses, ist eine dominante Persönlichkeit die sich gerne hart und schlagfertig gibt. Dr. Cox ist ihr Exmann, mit dem sie sich bald wieder einlässt um ihre Hass-Liebe-Beziehung fortzusetzen, die sich im Laufe der Staffeln mehr und mehr harmonisiert und festigt. Ihre ironische Art die sie an den Tag legt, macht sie unter den MitarbeiterInnen zu einer gefürchteten Frau, in deren Nähe man sich nicht gerne aufhält. Trotz ihrer harten Schale wird ab und an ihr weicher Kern sichtbar.

Dr. Doug Murphy (dargestellt von Johnny Kastl)

Doug ist ein äußerst unsicherer tollpatschiger Kollege J.D.'s und Elliot's. Er wird von Dr. Cox (und den meisten anderen) so gut wie gar nicht ernst genommen und macht seine ersten Schritte im Sacred Heart mehr schlecht als recht. Immer wieder unterlaufen ihm Missgeschicke, so dass seine PatientInnen eine erschreckend hohen Sterberate aufweisen. Später kommt ihm sein Wissen bezüglich Sterbeursachen zugute und verleiht ihm einen Platz in der Pathologie.

Dr. Wen (dargestellt von Charles Chun)

Oberarzt asiatischer Abstammung im Bereich der Chirurgie und Turk's Mentor. Seine

ruhige unauffällige Art setzt ihn neben den bisher genannten Nebenfiguren in den Schatten, er bleibt meist unscheinbar. Er scheint ein gerechter, hervorragender Lehrer für seine untergeordneten KollegInnen zu sein.

6.3 Randfiguren mit narrativem Bezug zur Figur Elliot Reid

Sean Kelly (dargestellt von Scott Foley)

Ein sportlicher bodenständiger Delfintrainer den Elliot kennen lernt und sich in ihn verliebt. Auftritte in den Episoden 1.20, 1.21 und in der gesamten dritten Staffel.

Paul Flowers (dargestellt von Rick Schroder)

Krankenpfleger im Sacred Heart. Auch mit ihm hat Elliot eine Beziehung in der oft vor allem anfangs Konflikte aufgrund der untypischen Rollenverteilung – sie als Ärztin und er als Pfleger, eine männliche Krankenschwester – kommt. Auftritte in den Episoden 2.15 bis 2.19

Dr. Kevin Casey (dargestellt von Michael J. Fox)

Ein von Zwangsneurosen geplagter Superarzt der scheinbar alles weiß und kann, der die MitarbeiterInnen mit seiner Lebenseinstellung und dem Umgang mit seiner Krankheit beeindruckt, und ihnen neuen Lebensmut und mehr als nur gute Ratschläge gibt. Als gastierender Doktor hat er zwei Auftritte in den Episoden 3.12 und 3.13 und hilft unter anderem Elliot ihr Leben aus einer neuen Perspektive zu sehen.

6.4 Dr. Elliot Reid

Die Analyse der Figur Elliot Reid erfolgt nun anhand des oben graphisch veranschaulichten und bereits vorgestellten Modells.

6.4.1 Untersuchung der Figur Elliot Reid als Artefakt

Bei der Untersuchung als Artefakt wird im Folgenden die erste Staffel von Scrubs auf Informationen bezüglich der Figur betrachtet.

6.4.1.1 Informationsvergabe (Exposition 1.1)

„Ich steh auf Pacman!“

Mit diesem Satz tritt Elliot ins Bild und unterbricht J.D. und Turk bei einer Unterhaltung über ihre Kollegen die sich am Pacman-Spieleautomaten amüsieren. „Ich auch!“ - J.D., welchem ihr Äußeres offensichtlich gefällt, geht sofort auf sie ein, worauf sie sich mit kurzem Wortlaut vorstellt: „Ich bin Elliot!“. Turk reagiert mit einer Nachahmung E.T.’s, zeigt mit dem Finger auf sie, wie der Außerirdische auf den kleinen Jungen Elliot, und imitiert: „Eeeellliiooooot“.

Elliot ist genervt: „Ja, lass das, ok?“ und zeigt damit deutlich, dass dieser Scherz nicht zum ersten Mal verübt worden ist. J.D. stellt sich und Turk ebenfalls kurz mit den genannten Namen vor, worauf Turk nachfragt, welcher Abteilung sie angehöre, Innere Medizin, oder Chirurgie, und Elliot antwortet:

„Ich bin Internistin.“

In dieser ersten Unterhaltung ist das Interesse J.D.’s an Elliot klar definiert. Mit dem Bekanntwerden Elliots Zugehörigkeit zur Inneren Medizin verliert Turk den unsichtbaren Kampf um sie als Frau, als Geliebte und J.D. geht als Sieger hervor, was er mit einem schadenfrohen „Haha“ für Turk und einem „Hallo!!“ für Elliot gedanklich kommentiert.

Der erste Eindruck ihrer Person ist der einer selbstbewussten, zielstrebigem und etwas

burschikosen jungen Frau in rotem Top, figurbetonten Jeans, mit offenem blonden Haar und Make-up-gepflegtem Gesicht.

In der nächsten Sequenz erzählt sie von sich und ihrer Familie: „Alle Männer in meiner Familie sind Ärzte“, und erwähnt beiläufig als Scherz sie hätte durch diesen Umstand ihren männlichen Vornamen erhalten und wäre auch ansonsten wie ein Junge erzogen worden. Nachdem Elliot in der folgenden Unterhaltung am Weg durchs Krankenhaus ausplaudert, dass sie früher ein Problem mit Konkurrenz hatte, sogar Miss Konkurrenzkampf genannt wurde, ergibt sich ein von ihr unangekündigtes Wettrennen, bei dem J.D. gewinnt.

Diese Szene erweitert Elliots Bild, es zeigt, dass sie zwar ein selbstbewusstes Auftreten hat, aber schnell verunsichert ist, eine komplizierte Vergangenheit aufweist deren Auswirkungen bis ins Jetzt reichen, und schnell in Konkurrenz mit anderen gerät. Dies wird später in der Episode bei den Visiten klar, als sie sich bei der ersten verspätet und auf eine von Dr. Kelso gestellte Frage J.D.'s zugeflüsterte Antwort als Hilfe annimmt, aber bei der nächsten Visite, als J.D. um eine Antwort verlegen ist, diesem die kalte Schulter zeigt, und sich einen Vorteil verschafft in dem sie die Frage richtig beantwortet anstatt ihm zu helfen. Auch wird sie bereits bei der ersten Visite von Dr. Kelso als braves Mäuschen bezeichnet – der Beginn ihrer zahlreichen wenig schmeichelhaften Namensgebungen.

Als Wiedergutmachung ihres unkollegialen Verhaltens, sagt sie J.D. zu einem Date zu. Es zeigt sich dass ihr Arbeitsverhältnis durch die sexuelle Zuneigung kompliziert wird, da ihre Gefühle füreinander in Konkurrenz mit dem Streben nach Erfolg stehen.

„Hey, Schwester!“ Der Zuruf gilt Elliot die bei PatientenInnen vorbei eilt. Auf diese Verwechslung reagiert sie prompt, sehr deutlich und offensichtlich genervt, es hat den Anschein, als stellte sie dies nicht zum ersten mal richtig: „Ich bin ne Ärztin! Stetoskop, Beeper, ne Ärztin, alles klar?“ Von diesem Vorfall angestachelt macht sie ihrem Ärger bei Carla Luft: „Ich hasse es! Ich hasse die Schätzchens, die Mäuschens“. Für Carla ist dies offensichtlich nichts neues: „Du brauchst mir nicht zu sagen wie man als Frau hier behandelt wird!“

Doch Elliot will sich und die Krankenschwester nicht auf eine Stufe stellen, und gibt ihr deutlich zu verstehen, dass diese sich die Behandlung durch ihr weibliches Auftreten selbst

zuzuschreiben habe. Carla reagiert temperamentvoll und ein weiterer ungeklärter Konflikt entsteht.

Die Episode schließt mit einer weiteren Konfliktsituation zwischen J.D. und Elliot, welche sie durch ein Küsschen entschärft.

Die Exposition weist also zusammengefasst folgende Informationen der Figur Dr. Elliot Reid als Artefakt auf: Sie ist eine junge Assistenzärztin, auf dem Weg sich ihre Position zu erkämpfen. Ihre männliche nähere Verwandtschaft ist fast ausschließlich im medizinischen Bereich vertreten, und hat ihren Lebensweg somit offensichtlich geprägt. Ein ausgeprägtes Konkurrenzdenken führt sie in Konflikte mit zwischenmenschlichen Beziehungen, sowohl sexueller, als auch freundschaftlicher Art. Männlichen Vorgesetzten gegenüber verhält sie sich eher kleinlaut und unterwürfig, beim Pflegepersonal hingegen stellt sie ihre Position klar, und vergreift sich gern im Ton.

Ihre Person erscheint ehrgeizig, kompliziert und leicht zu verunsichern. Die Figur zeigt sich in ihrer Eigenschaftskonstellation durchaus nicht realitätsfern und lässt ihr Bild plausibel erscheinen.

6.4.1.2 Informationsvergabe Entwicklung der Figur 1.2 bis 1.24

Die Konfliktsituationen weiten sich aus. Elliot hält sich in der Freizeit oft in der gemeinsamen Wohnung von J.D. und Turk auf. Da sich letzterer augenscheinlich nicht von diesem Umstand erfreut zeigt, versucht Elliot mit einem mitgebrachten Fast-Food-Friedensangebot die Situation zu verbessern, und gibt zu verstehen, dass sie nichts dafür könne anfangs offenbar unsympathisch zu erscheinen.

Der Konflikt mit Carla spitzt sich zu und hat zur Konsequenz, dass die blonde Bohnenstange, wie die Krankenschwester sie bezeichnet, vom Pflegepersonal gemieden und gehänselt wird. Auf J.D.'s Drängen hin entschuldigt sich Elliot bei Carla für ihr unkollegiales Verhalten und macht in dem Augenblick als die Entschuldigung angenommen wird, mit einer erneuten herabwürdigenden Bemerkung alles zunichte. Dr. Kelso an den sie sich wendet, verwehrt ihr seine Hilfe, indem er ihr klar macht, dass sie selbst schuld daran sei, sich mit den Schwestern angelegt zu haben.

Das Resultat: sie wird ignoriert und zum Außenseiter gestempelt. Dies wird mit einer Sequenz der Highschool-Mensa visualisiert, welche die Krankenhauskantine symbolisch darstellt, und in der Elliot gleich in der Realität mit ihrem Essenstablett stürzt, rasch und verlegen ihre Mahlzeit wieder einsammelt und schließlich verschämt alleine auf einem freien Tisch am Rande Platz nimmt.

Ein Lichtblick ergibt sich durch die Erkenntnis ihres Fehlverhaltens, indem sie auf ein Lob Dr. Kelsos hin eine Richtigstellung vornimmt, und bei ihm Carla für ihre Leistungen lobt.

Im weiteren Verlauf hat Elliot immer wieder damit zu kämpfen, als vollwertige Ärztin wahrgenommen zu werden. Ihre Versuche die anderen von ihrer Qualität zu überzeugen, scheitern unter anderem an ihrer eigenen Unsicherheit und an mangelndem Selbstvertrauen. Es wird bald klar, dass ihr hartes Wesen und ihre Überheblichkeit nur ein Schutz davor ist, nicht völlig zusammenzubrechen. Ihre komplizierte Beziehung zu J.D. entwickelt sich zu einer Gratwanderung zwischen Liebe, Freundschaft und Konkurrenz. Durch eine Diskussion mit Carla kommt eine weitere konfliktbeladene Information über die Figur ins Spiel: aufgrund ihrer wohlhabenden Eltern musste sich Elliot nie um finanzielle Dinge kümmern und kennt, im Gegensatz zur Krankenschwester, keine Geldsorgen. Trotzdem entwickelt sich in kleinen Schritten eine Freundschaft zwischen den beiden Frauen, sodass bald private Gespräche aufkommen, welche mehr Licht in das Leben der Figur Elliot Reid bringen: ihre Beziehung zu Männern erweist sich als ebenso kompliziert wie ihr sonstiges Leben. Elliot umschiff mit Sex die Klippen, wie sie es ausdrückt, und lässt schneller körperliche als seelische Nähe zu, aus Angst verletzt zu werden. Selbstironisch fügt sie hinzu, sie hätte wohl zu wenig davon, was Carla Selbstachtung nennen würde.

Immer wieder zeigt sich, dass Elliot noch nicht selbstständig handeln will, und sich vor Entscheidungen drückt. In der Klinik hat aber niemand ein offenes Ohr für sie, sodass sie sich schließlich einem Patienten anvertraut, der durch einen operativen Kiefereingriff nicht in der Lage ist zu sprechen. Durch Zeichensprache stellt sich heraus dass er Psychiater ist, worauf Elliot anfängt von ihren Problemen zu erzählen, und so kommen mehr Informationen über ihr familiäres Umfeld ins Bild. Die Beziehung zu ihrem Vater, welcher ebenfalls Arzt ist, und auch die zu ihrer Mutter, scheint getrübt zu sein, außerdem erfährt man im Laufe der Unterhaltung, dass Elliot an Schlafstörungen welche im Zusammenhang mit ihrer Arbeit im Sacred Heart stehen leidet, sich depressiv, einsam und überfordert fühlt.

Verzweifelt versucht Elliot sich über Telefon Trost bei ihrer Mutter zu holen, doch diese hat anscheinend kein Ohr für ihre Tochter. Turk ermutigt sie zur Therapie indem er ihr anvertraut, auch er hätte sich vor Jahren in psychologische Behandlung begeben.

Ihre Beziehung zu Carla wird immer wieder auf die Probe gestellt, welche sie des öfteren durch unüberlegtes Handeln nicht besteht, da ihr voreiliges Wesen sie schnell in Fettnäpfchen treten lässt. Ihr tollpatschiger Charakter offenbart sich somit mehr und mehr. Ein freundschaftliches Verhältnis zu einer ihr in Aussehen und Wesen ähnlichen Patientin visualisiert ihren Girly-Charakter, von dem besonders Dr. Cox nicht besonders angetan ist. Die Patientin fungiert als Spiegelbild Elliots und bringt ihre Unsicherheit verstärkt ans Licht.

Ab Episode 14.1 haben Elliot und J.D. den Schritt von der freundschaftlichen Beziehung zu einem Liebesverhältnis gewagt und neue Spannungsfelder entwickeln sich. In dargestellter Interviewform erfährt man von den Figuren die Beweggründe ihrer Berufswahl, aber auch private Informationen sickern durch. So erzählt Elliot, sie wäre immer sicher gewesen, Ärztin zu werden und mit 25 Jahren verheiratet zu sein. Aber jetzt sei sie verunsichert, da nichts so ist, wie sie es sich vorgestellt habe. Die Liebesbeziehung zu J.D. ist durch diese Erkenntnis vorerst dem Ende geweiht.

Durch eine gemeinsame wissenschaftliche Arbeit mit Turk, die im Grunde genommen sie alleine verfasst, zeigt sich ihre strebsame Art erneut.

In der Episode 1.17 bekommen die AnfängerInnen eigene MedizinstudentInnen zugeteilt, und Elliot spricht aus, dass sie sich einen Studenten wünscht den sie kommandieren kann, denn ihr sei es selbst nicht besser gegangen. Tatsächlich wird ihr ein „Arsch“, wie sie ihn erfreut bezeichnet, zugeteilt und stellt ihre persönliche Kompetenz hart auf die Probe. Durch diese ihr auferlegten Aufgaben wird sie eine Spur selbstbewusster, und in einem von ihr gehaltenen wissenschaftlichen Vortrag dem ihre Eltern beiwohnen schlägt sich der Erfolg nieder. Der Auftritt ihrer Eltern verschafft Zutritt zu neuer Erkenntnis über die Figur. Ihr Vater, selbst Chefarzt einer Privatklinik, erscheint als positive Motivation, während ihre Mutter hingegen als Trägerin der Schuld an Elliots Selbstzweifel deklariert wird. Frau Reid fragt ihre Tochter, ob es verboten sei, hier hübsch auszusehen, und weist sie darauf hin, dass es so schwer sein würde einen Ehering an ihren Finger zu bekommen. Die Mutter-Tochter Beziehung erweist sich als Grundstein für Elliots ungefestigten Charakter.

In Episode 1.20 verliebt sich Elliot in Sean Kelly der als Patient im Sacred Heart von ihr behandelt wird, aber der ehrgeizige Wunsch nach Karriere stellt sich der Beziehung in den Weg. Durch diesen Kontakt erfährt man dass Elliot ein Ordnungsfreak ist, und einmal mehr wird ihr tollpatschiges Verhalten visualisiert. In dieser Episode zeigt sich Elliot zum ersten Mal nach 1.1 in privater Kleidung, ein kurzes figurbetontes Kleid zeigt sie in einem neuen Licht.

In einer Unterhaltung mit einer Patientin erfährt man dass Elliot nun 26 Jahre alt und single ist und nur ihre Arbeit in ihrem Leben hat. Sie ist der Meinung sie müsse sich wohl mit ihrem Schicksal abfinden und so werden wie ihre Mutter.

In Episode 1.24 spitzt sich der Konflikt um Elliots unsicheres Verhalten zu. Durch eine mit Dr. Cox' Exfrau Jordan herausfordernde Konfrontation, fasst Elliot zum ersten Mal Mut und behauptet sich.

Das Ende der ersten Staffel besteht aus einem völligen Zusammenbruch der Beziehungsordnungen der Figuren zueinander.

6.4.2 Fiktives Wesen

Die Figur als fiktives Wesen wird auf die Aspekte Körperlichkeit, Sozialität, Psyche und Verhalten beleuchtet.

6.4.2.1 Körperlichkeit

Elliot Reid ist eine attraktive, gepflegte Frau von 25/26 Jahren. Ihre schlanke, schön proportionierte Gestalt wird in manchen Szenen auch in Unterwäsche gezeigt und in 1.5 ist sie fast davon überzeugt Zauberbrüste zu haben, da sie diese vor männlichen Patienten entblößt, um deren Genesung zu beschleunigen. Ihr privater Kleidungsstil ist anfangs nicht besonders aufregend, und scheint eher praktische Funktionen zu besitzen als dass er den letzten modischen Trends entspräche. Im Übrigen trägt sie die Unisex-Arbeitskleidung welche durch die Farbe auf ihre berufliche Position im Krankenhaus hinweist. Ihr blondes Haar trägt sie meist offen oder zum losen Zopf hoch gesteckt. Ihr äußeres Gesamtbild ist

das einer durchschnittlichen jungen Frau, sie sticht durch keine Merkmale besonders hervor, weder im positiven, noch im negativen Sinne.

6.4.2.2 Sozialität

Elliot's Status im Krankenhausbetrieb wird durch ihre Unsicherheit untermauert. Versuche, ihre Machtposition als Ärztin zu festigen und als Kollegin akzeptiert zu werden, scheitern regelmäßig an ihrem unschlüssigen Charakter. Selbst von den Krankenschwestern, vor denen sie sich anfangs überheblich zeigt um sich über sie hinweg zu setzen, ist sie noch klar als Anfängerin deklariert. Die Position in ihrem familiären Umfeld erweist sich ebenfalls als schwierig: als einzige Tochter muss sie offensichtlich trotz ihres Einzelkind-Status um die Aufmerksamkeit ihrer Eltern, und vor allem um die Liebe und das Verständnis ihrer Mutter kämpfen. In dieser Eltern-Kind-Beziehung scheint der Ursprung ihrer Komplexe zu liegen. Soziale Bande zu knüpfen scheint nicht eine ihrer Gaben zu sein, und dies schlägt sich im Alltag nieder. Sie versucht Anschluss unter den KollegInnen zu finden, insbesondere bei J.D., Turk und Carla. Nach etlichen Schwierigkeiten entwickelt sich aus den vier Figuren ein einigermaßen stabiles Verhältnis, welches zwar durch Problemstellungen erschüttert wird, aber die Anforderungen welche eine Freundschaft mit sich bringt erfüllt.

6.4.2.3 Psyche

Das Innenleben Elliot Reids erweist sich als kompliziert und verschlüsselt, nur langsam ist in ihrem Verhalten die harte Schale vom offensichtlich weichen Kern zu unterscheiden. Ihre seelische Verfassung wird regelmäßig von Zusammenbrüchen erschüttert, welche sie anfangs noch allein zu bewältigen versucht, sich aber dann doch ihren Problemen stellt und therapeutische Hilfe annimmt. Das innere Chaos welches sie zu meistern hat, wirkt teilweise abgedreht, aber nicht realitätsfern, und trägt dadurch zu einer sympathischen Erscheinung bei. Weit entfernt von einer stabilen Persönlichkeit, findet sie aber in kleinen

Schritten zu sich selbst und ihr Charakter wird geformt. Die Persönlichkeitsmerkmale Elliot Reids festigen sich in ihrem Hang für unüberlegtes Handeln, schnellen, wirren, exzentrischen Monologen, sowie in ihrer Stimme die in brenzligen Situationen unangenehm hohe Tonlagen erreicht.

6.4.2.4 Verhalten

Die Erscheinung der Figur wird durch ihre Bewegungen, ihre Mimik, Gestik und dergleichen geprägt. Elliots Körpersprache verdeutlicht noch ihr unsicheres Wesen: durch fahrige, schnelle Bewegungen, oftmals unkontrolliert, passieren tollpatschige Missgeschicke. Durch große blaue Augen zeigt sie der Welt oftmals ihr Unglauben und Erstaunen, aber auch ihre Wut und Verletzlichkeit. Vorgesetzten gegenüber erscheint sie in konfliktbeladenen Situationen klein und unscheinbar, in Lagen in denen sie sich aber durch ihr Wissen behaupten kann, erscheint ein stolzes selbstbewusstes Strahlen auf ihrem Gesicht.

6.4.3 Figurenkonfiguration und -konstellation

6.4.3.1 Figurenkonfiguration

Die häufigsten szenischen Figurenkonfigurationen in denen Elliot Reid auftritt, bestehen, wie aus den Episoden der ersten Staffel hervorgeht, aus folgenden Figuren (der Reihe nach in absteigender Häufigkeit dargestellt): J.D., Carla, Turk, Dr. Cox, Dr. Kelso

Die nachfolgende Anführung der Konfigurationen in ihrem szenischen Kontext dient der Verdeutlichung der Figur als Artefakt und Fiktives Wesen.

6.4.3.1.1 Elliot und J.D.

Das Verhältnis zwischen Elliot und J.D. ist offensichtlich das am meisten komplizierte

Zusammenspiel zweier Figuren dieser Serie. Zwar dreht sich alles um die AnfängerInnen des Krankenhauses im Allgemeinen, doch die Freundschafts- Liebesgeschichte der beiden motorisiert die Handlung und bestimmt einen Großteil der Darstellung. Bereits die erste Begegnung gibt Aufschluss über künftige Konflikte: als KollegInnen stehen sie in Konkurrenz, und der Freundschaft am Arbeitsplatz steht die sexuelle Spannung im Weg. J.D. visualisiert sie gleich anfangs als seine Traumfrau.

Relevante Berührungen der Figuren:

Ein erstes Kennenlernen zeigt sofort gegenseitiges Interesse (1.1)

J.D. versucht den Streit zwischen Elliot und Carla zu schlichten indem er Elliot ermutigt sich zu entschuldigen (1.2)

Es entsteht ein Flirt zwischen ihnen, und die Entscheidung - Liebe oder Freundschaft - fällt nach einem heftigen Hin und Her auf letzteres (1.3)

J.D. baut sie auf und versucht ihr zu vermitteln, dass sie durchaus eine kompetente Ärztin sei (1.5)

J.D. betrachtet Elliot gedanklich als eine „Cousine, auf die man irgendwie steht“ (1.9)

J.D. wird Elliot für ein medizinisches Verfahren von Dr. Cox vorgezogen, er macht ihr aber auch klar, dass sie sich gegen Dr. Cox durchsetzen solle um respektiert zu werden, und hilft ihr somit wieder Mut zu fassen (1.12)

Elliot stört J.D. mit seinem Date im Ruheraum des Krankenhauses, sie ist wie sie später zugibt eifersüchtig, daraufhin küssen sie sich zum ersten Mal (1.14)

„Oh Gott, du hast mit deiner besten Freundin geschlafen“ denkt J.D., - der Konflikt weitet sich aus, vorerst aber turteln sie verliebt am Arbeitsplatz. Es stellt sich heraus, dass J.D. herum erzählt was zwischen ihnen gelaufen ist: Elliot ist sauer. Zwei Wochen sind sie offiziell zusammen, danach zerbricht die Liebesbeziehung (1.15)

Zwischen Elliot und J.D. entstehen Reibungen, doch schlussendlich ist Elliot als freundschaftliche Unterstützung für ihn da, als er eine braucht (1.16)

Elliot unterstützt J.D. in einer medizinischen Angelegenheit und weint für ihn um einen Vorteil zu schaffen (1.22)

J.D. hat einen ihm lästigen Patienten einfach Elliot zugeschanzt, was Auslöser für ihre Erkenntnis ist, sich durchzusetzen (1.24)

6.4.3.1.2 Elliot und Carla

Carla fungiert als einzige Frau neben Elliot im Gespann der Hauptfiguren. Dies alleine birgt bereits genügend Konfliktpotential was sich besonders in den ersten Episoden abzeichnet.

Relevante Berührungen der Figuren:

Die zwei Frauen sprechen über sexistische Diskriminierung welche ihnen beiden am Arbeitsplatz widerfährt. Aber während Elliot nicht verstehen kann wieso sie selbst als Schätzchen bezeichnet werden kann, gibt sie Carla zu verstehen, dass sich diese durch ihr Verhalten selbst die Diskriminierung selbst zuzuschreiben habe (1.1)

Carla ist folglich nicht gut auf Elliot zu sprechen, bezeichnet sie als blonde Bohnenstange und spielt ihr gemeinsam mit dem anderen weiblichen Pflegepersonal Streiche. Elliot versucht Carla vor dem Chefarzt bloß zu stellen, stellt aber später eine Situation zugunsten der Krankenschwester richtig und überlässt ihr ein Lob, welches sie selbst dringend gebrauchen könnte (1.2)

Elliot und Carla haben Streit, diesmal steht ihre unterschiedliche Kindheit, die eine in reichen und die andere in armen Verhältnissen aufgewachsen, zur Debatte. Später fragt Elliot Carla bei einem Patienten um ihre Meinung, und der erste Schritt zur Versöhnung ist gesetzt. Sie plaudern über sexuelle Erfahrungen und ihre aktuelle Liebessituationen. Carla gesteht ihr, dass sie Elliot unter anderem auch deswegen nicht ausstehen konnte, weil sie sich bislang als einzige Frau „die etwas drauf hat“ gesehen hat und in Elliot eine Konkurrenz sieht. Carla ermutigt sie Entscheidungen zu treffen (1.4)

Elliot und Carla sprechen wie Freundinnen über einen Assistenzarzt dessen Aussehen sie gut finden, eine erste ungezwungene, freundschaftliche Bindung ist ersichtlich (1.7)

Carla ist mit einer Freundin verabredet und möchte offensichtlich nicht, dass Elliot sie begleitet, aber J.D. schlägt genau dies vor und die Situation wird zunehmend unangenehmer. Elliot bemerkt davon nichts und freut sich auf ein Essen mit Freundinnen. Carla erfindet eine Ausrede um Elliot nicht dabei haben zu müssen, dies fliegt aber später auf und verletzt Elliots Gefühle. Carla versucht sich zu entschuldigen und Elliot ist klar als Außenseiter deklariert (1.8)

Carla gibt Elliot Tipps, wie sie sich bei PatientInnen verhalten solle (1.9)

Elliot und Carla verhindern J.D. einen geplanten Mistelzweig-Kuss mit einer attraktiven

Schwester – die zwei Frauen haben sich gegen ihn verbündet (1.11)

„Los Carla, brauch mich“ Elliot möchte die Freundschaft zu Carla vertiefen. Später vertraut sich Carla ihr an und sie plaudern über intime Erlebnisse. Carla verhilft Elliot indirekt zu ihrem ersten sexuellen Höhepunkt (1.13)

Elliot wird von Carlas und Turks funktionierende Beziehung verunsichert und zieht daraus Schlüsse auf ihre eigene Beziehung (1.15)

Elliot und Carla scheinen in eine Freundschaft gefunden zu haben und sprechen ungezwungen über Berufliches und Privates (1.20)

Carla und Elliot sagen Dr. Kelso die Meinung (1.23)

6.4.3.1.3 Elliot und Dr. Cox

Elliot wird von Dr. Cox in seiner Funktion als Vorgesetzter und Lehrer auf eine harte Probe gestellt, an der sie manchmal zu zerbrechen droht. Immer wieder bringt er sie durch Beleidigungen und Verunsicherungen an ihre äußersten Grenzen, aber sie lernt unter anderem auch dadurch, sich charakterlich zu stärken und im Krankenhaus Fuß zu fassen.

Relevante Berührungen der Figuren:

Elliot bittet Dr. Cox um Unterstützung, da sie von Dr. Kelso diskriminiert werde indem er sie stets mit „Mäuschen“ anspricht. Dr. Cox gibt ihr zweifelhafte Ratschläge, welche sie gutgläubig annimmt und sich dadurch bei Dr. Kelso lächerlich macht und noch weniger Anspruch hat, ernst genommen zu werden. Enttäuscht stellt sie später Dr. Cox zur Rede, woraufhin ihr dieser unmissverständlich klar macht, dass sie sich nicht mit dem Chef des Krankenhauses anzulegen habe, und demütigt sie seinerseits als Mäuschen und One-Woman-Freak-Show (1.3)

Elliot wird wieder von Dr. Cox beleidigt, er bezeichnet sie als unselbstständige Dr. Barbie mit einem leeren Puppengesicht. Später in der Episode spricht er ihr aber in einer medizinischen Angelegenheit Mut zu, und bestärkt sie, daran zu glauben dass sie richtig gehandelt hat (1.4)

Dr. Cox verachtet Elliots Verhalten als sie sich mit einer ihr ähnlichen Patientin anfreundet, als sie ihm übermütig kontert, warnt er sie: Vorsicht, Rapunzel! Am Ende der Episode, geht er aber auf sie ein, und macht ihr klar, dass man nicht alles können kann, jeder

brauche eine Verschnaufpause (1.10)

Erneute Beleidigungen brechen über sie herein: Dr. Cox fragt sie, wie sie, Barbie, es nur schaffe morgens ihren BH alleine anzuziehen. Er zieht J.D. Elliot vor, macht ihr klar, dass sie unter der Brücke landen würde und sie solle zurückgehen in ihren Barbieshop (1.12)

Diesmal hat sich Dr. Cox eine neue Beleidigung einfallen lassen, und bezeichnet Elliot als gefärbte Brünnette (1.13)

Dr. Cox macht Elliots Beziehung zu J.D. lächerlich (1.15)

Elliot kommt zu spät und zersaust in Privatkleidung ins Krankenhaus, was Dr. Cox dazu veranlasst sie mit Pornostar zu betiteln (1.21)

6.4.3.1.4 Elliot und Dr. Kelso

Dr. Kelso in seiner Funktion als Chefarzt des Krankenhauses, hat vor allem bei seinen Visiten Kontakt zu den ÄrztInnen. Seine Position stellt er klar in den Vordergrund, vor allem gerne durch Erniedrigungen anderer. Bei Elliot welcher er seine Geringschätzung spüren lässt, wird dies besonders deutlich.

Relevante Berührungen der Figuren:

Bei der ersten Visite beantwortet Elliot eine Frage Dr. Kelsos richtig, woraufhin er sie als braves Mäuschen lobt. Von diesem Tag an bleibt ihr diese Bezeichnung (1.1)

Dr. Kelso macht Elliot klar, dass sie als Frau ohnehin keine große Wahl bezüglich ihres künftigen medizinischen Berufsweges habe, denn laut Statistik würden die meisten Frauen ohnehin Gynäkologie, Allgemeinmedizin oder Kinderheilkunde wählen. Schließlich wäre ihnen das in die Wiege gelegt, und auch Elliot hätte keine Zukunft in der inneren Medizin, da sich jede Frau von ihrer Weiblichkeit und ihrem Kinderwunsch leiten ließe. Als Elliot gegenargumentiert reagiert er nur belustigt (1.11)

Dr. Kelso ermutigt sie, sich gegen einen arroganten aufsässigen Medizinstudenten durchzusetzen und keine Angst vor dessen (im Krankenhaus einflussreichen) Vater zu haben (1.17)

Dr. Kelso macht Elliot herunter (1.18)

Elliot stellt Dr. Kelso ihre Eltern vor, auch Elliots Vater ist Chefarzt. Dies ist ein Umstand der Dr. Kelso offensichtlich nicht der angenehmste ist, was wiederum negative

Konsequenzen für sie mit sich bringt: er legt ihr nur um sie zu verunsichern nahe, dass sie den Beruf verfehlt habe (1.19)

Wieder stellt Dr. Kelso Elliot bei der Visite bloß (1.21)

Dr. Kelso stellt Elliot eine Falle indem er ihr einen Beurteilungsbogen über seine Person überreicht, und erwähnt beiläufig, dass die Auswertung anonym erfolge. Was er ihr aber verschweigt ist, dass nur sie diesen Bogen erhält – mit fatalen Folgen für Elliot (1.23)

6.4.3.1.5 Elliot und Turk

Turk als Mitbewohner J.D.'s, Carlas fester Freund und Chirurg im Sacred Heart streift Elliots Weg eher aufgrund dieser Verbindungen, als dass zwischen ihnen eine besondere Beziehung bestünde. Anfangs ist sie ihm sogar unsympathisch, aber nach und nach kommen sie miteinander sehr gut aus. In dieser Figurenkonfiguration ergeben sich im Vergleich die wenigsten Konflikte.

Relevante Berührungen der Figuren:

Turk und J.D. lernen Elliot gleichzeitig kennen. Mit der Bekanntgabe ihrer Zugehörigkeit zur Internen Abteilung, verfliegt aber jedes Interesse an ihr (1.1)

Turk findet es lästig, dass sich Elliot so viel in seiner und J.D.'s gemeinsamen Wohnung aufhält. Elliot bietet Turk mit einer Tüte Fastfood ein Friedensangebot. Aufgrund ihrer allgemeinen Unbeliebtheit steht Turk nicht in der Öffentlichkeit zu ihr. Turk setzt sich bei Carla für Elliot ein (1.2)

Elliot hilft Turk kumpelhaft bei der richtigen Wahl eines Geschenks für Carla (1.5)

Turk unterstützt Elliot, indem er ihr anvertraut, auch er wäre in therapeutischer Behandlung gewesen (1.6)

Turk und Elliot arbeiten gemeinsam an einer wissenschaftlichen Arbeit, bald wird aber klar, dass Elliot den Hauptteil der Arbeit macht und Turk eher Nutznießer dieser Verbindung ist. Turk macht ihr klar, dass sie das Verhältnis zu J.D. klären müsse, damit die Freundschaft der vier klappen könne (1.16)

6.4.3.2 Figurenkonstellation

Aus allgemeiner Konstellationsbetrachtung gehen die Haupt- und Nebenfiguren, die Randfiguren, die Figurenkollektive, und die diegetischen ErzählerInnen hervor.³¹² Eine Einteilung in Hauptfiguren und Nebenfiguren ist aufgrund ihrer Häufigkeit in Präsenz und ihrer Relevanz für die Handlung bereits erfolgt. Als diegetischer Erzähler steht J.D. im Mittelpunkt aus dessen Sicht die Handlung visualisiert wird. Die Randfiguren wechseln im Laufe der Episoden und Staffeln und nehmen unterschiedliche Stellungen ein.

Aus der vorangegangenen Analyse der Figurenkonfiguration ergibt sich eine Gesamtkonstellation Elliot Reids im Netz aller Figuren. Die Interaktion dieser Figuren lässt auf folgende Konstellation schließen:

Als einzige weibliche Assistenzärztin unter den Hauptfiguren steht sie durch diesen Umstand im Vordergrund, wird aber von J.D., dem Protagonisten, in den Schatten gestellt. Durch ihre komplizierte Beziehung, eine Gratwanderung zwischen Liebe und Freundschaft, ist sie eng mit J.D. auf der Erzählebene verknüpft, und findet so ihren Platz in der Aufmerksamkeitshierarchie gleich hinter ihm. Durch diese Position sind einzelne Episoden, vor allem in späteren Staffeln, auch auf ihre Figur ausgerichtet.

Aus dem vorwiegend freundschaftlichen Gespann, bestehend aus Elliot, J.D., Carla und Turk, entwickelt sich meist die Motivation der Handlung. Oft stehen diese vier Figuren auf einer Ebene und sind gemeinsam dem Spannungsfeld von Dr. Cox und Dr. Kelso ausgesetzt. Dr. Cox fungiert in erster Linie als J.D.'s Mentor, begleitet aber auch die anderen AssistenzärztInnen auf ihren Weg durchs Krankenhaus. Bezogen auf Elliot scheint es seine Aufgabe zu sein, ihr durch provokantes, sie denunzierendes Verhalten zu einem gefestigten Charakter zu verhelfen. Dr. Kelso als Chefarzt hat die mächtigste Position inne und steht unangefochten als Fels in der Brandung. Selten nur weicht er von seinem harten Kurs ab, denn kaum einer Figur gelingt es, seine Stimmung für sich zu gewinnen. In ihrer Position in der Konstellation nehmen die Figuren auch eine wichtige Rolle in ihrer soziokulturellen Bedeutung, in Gruppen und Typen ein.

³¹²Vgl. Eder, Jens (2008) S. 466f.

6.4.4 Symbol und Symptom der Figuren

In der Figurenkonstellation gewinnen die Figuren indirekte Bedeutungen anhand deren sich (kulturelle) Kontextbezüge herstellen lassen. Bei *SCRUBS* ist dies besonders dadurch erkenntlich, dass die Figuren symbolisch für das breite Repertoire verschiedener Menschen in Rasse und Kultur stehen. Daraus lassen sich folgende Bezüge schließen:

J.D. ist der durchschnittliche, aufstrebende, intelligente junge Mann der (stereotypisch weißen) westlichen Kultur. In Gestalt, Farbe und körperlichen Ausdruck entspricht er einem weit verbreiteten Typus und weist keine einschneidenden Merkmale auf. Sein gepflegtes, dichtes, schwarzes, stets gestyltes Haar lässt die Eitelkeit erkennen, und macht deutlich, dass er etwas auf sein Aussehen hält. In seiner nächsten Umgebung, unter Freunden, hat er einen hohen sozialen Status.

Elliot entspricht in ihrem Aussehen mit blondem Haar und blauen Augen ebenfalls den Vorstellungen der westlichen Kultur. Ihre soziale Rolle ändert sich im Laufe der ersten Staffel zunehmend von der des unsicheren, tollpatschigen kleinen Mädchens zu einer gleichwertigen, wenn auch manchmal exzentrischen, ehrgeizigen Kollegin. Trotz ihres (langsam) steigenden Ansehens, kann sie das Image des blonden Dummchens manchmal nicht abschütteln und steht somit vertretend für extreme Missgeschicke. Durch Bezeichnungen wie Blondie, Barbie und dergleichen wird sie in manchen Episoden zur stereotypen Blondine deklariert.

Carla steht als einzige Krankenschwester im Repertoire der Hauptfiguren ebenfalls für sämtliche VertreterInnen dieses Berufes. Als Latina, wie sie auch gerne von Turk bezeichnet wird, vertritt sie nicht nur ihre lateinamerikanischen Landsleute, sondern wird dadurch auch in eine etwas stereotype Schublade eingeordnet: nicht die Ärztin ist Latina, sondern die Krankenschwester. In 1.18 wird sie von einem mürrischen Patient wenig charmant Schwester Guacamole genannt. Ihre Kollegin Laverne mit afroamerikanischer Herkunft verstärkt diese stereotype Vorstellung noch. Latina/o steht auch durch Diskussion in Verbindung mit Dienstboten: Elliots reiche Kindheit war von Dienstboten begleitet, worauf Carla empfindlich reagiert; in 3.6 stellt sich heraus, dass

Turk Carla's Bruder aufgrund dessen Aussehen mit dem Chauffeur verwechselt. Seit damals ist das Verhältnis zwischen den zwei Männern mehr als angespannt.

Turk hingegen mit ebenfalls afroamerikanischer Herkunft als aufstrebender junger Arzt und Kumpel J.D.'s steht als positives Beispiel für die kulturelle Vielfalt in dieser sozialen Arbeitsschicht. Allerdings wird genau dies in Episode 1.8 thematisiert indem er sich gegen die stereotype Verwendung seiner Herkunft, auf die er ohne Zweifel stolz ist, als Vorzeigebispiel wehrt. Ansonsten liegt seine Bedeutung in einer auflockernden Funktion die er durch Unbeschwertheit, lässiges aber witziges Machogehabe und Blödeleien mit J.D. zum Ausdruck bringt.

Dr. Cox ist zwar nicht der unterstützende Mentor im klassischen Sinne, trotzdem hat er diese Position, wenn auch mit ironischem Beigeschmack und Widerstreben seinerseits, inne. Er führt und leitet die jungen ÄrztInnen auf ihrem Weg durch die Episoden, indem er nur all zu oft den Bösewicht markiert. Als anfänglicher Singlemann widerspiegelt er den reichen, kalten Porsche-fahrenden Karrieretyp: mit dem Job verheiratet, seine Exfrau verachtend und die wenige Freizeit in seiner sterilen Wohnung vor dem Fernsehgerät verbringend. Er wirkt weniger wie ein seriöser Arzt als ein exzentrischer Mann mittleren Alters welcher den Krankenhausbetrieb mit seiner Energie in Schwung versetzt.

Dr. Kelso, Chefarzt des Krankenhauses, ist der Gegenspieler von Cox, durch den er sich in seiner Autorität bedrängt fühlt. Vom Aussehen ganz der gute, nette, alte Onkel Doktor fällt er aber doch in die Gruppe der bösen Chefetage, die das finanzielle Wohl des Krankenhauses (und somit seines) dem der MitarbeiterInnen und PatientInnen vorzieht. Durch sein gewachstes und poliertes Auto und sein strenges gepflegtes Aussehen statuiert er gerne seine (soziale) Stellung, welche ihm im Krankenhaus seiner Meinung nach unumschränkte Macht verleiht.

Die Kleidung im Krankenhaus fungiert als Symbol und ermöglicht eine Zuordnung zu beruflichen Positionen.

Blaue SCRUBS kennzeichnen die innere Medizin, grüne die Chirurgie, rote (Schattierungen lila bis pink) das Pflegepersonal. Vollwertige ÄrztInnen tragen den typischen weißen

Kittel.

6.4.5 Analyse auf Geschlechterstereotypie

Dr. Elliot Reid erhält im Laufe der ersten drei Staffeln unzählige Benennungen, die wenigsten davon sind positiver Natur: als Mäuschen, Barbie, Blondie, blonde Bohnenstange, Dr. Blond, Dr. Barbie, braves Mädchen, Rapunzel, gefärbte Brünette, Pornostar, Power-Barbie,... durchwandert sie, dank Dr. Kelso und Dr. Cox welche ihr diese Bezeichnungen verleihen, die Episoden unter dem Versuch diesen Pseudonymen zu entkommen. Im Gegensatz zu J.D.'s Titulierungen – er wird von Dr. Cox prinzipiell mit Frauennamen zu Erniedrigungszwecken angesprochen – zielen bei Elliot die Beleidigungen meist auf ihre Persönlichkeit ab.

Um Geschlechterstereotypie in der Analyse zu erfassen, wird die Figur Elliot Reid vorab auf die von Eckes³¹³ vorgeschlagenen drei personenbezogenen Merkmale (welche bereits im Zusammenhang mit Geschlechterstereotypie erklärend angeführt wurden) untersucht. Da die Figur von der ersten bis zur dritten Staffel eine einschneidende Veränderung in Aussehen und Wesen vollzieht, ist diese in der Erfassung der identifizierenden und zugeschriebenen Merkmale berücksichtigt, indem die offensichtlichsten Merkmale von Staffel 1 denen der Staffel 3 gegenübergestellt sind. In den darauf folgenden Untersuchungen werden diese Merkmale dann im Kontext der Episoden genauer dargestellt.

6.4.5.1 Definierende Merkmale

Die Figur Elliot Reid ist eindeutig als Frau definiert. Biologische Erkennungsmerkmale wie Körperbau und Proportion lassen darüber keinen Zweifel aufkommen.

³¹³Vgl. Eckes, Thomas (1997) S.63.

6.4.5.2 Identifizierende Merkmale

6.4.5.2.1 Staffel 1

Physische Hinweisreize welche Elliot eindeutig in das weibliche Geschlecht einordnen sind durch ihre zivile Kleidung, ihre Frisur und ihr Make-up gegeben. Die Arbeitskleidung ist unisex und fällt geschlechtsneutral aus. Das blonde Haar, Anlass der meisten ihrer Benennungen, wird im Laufe der Episoden unterschiedlich getragen. In der ersten Staffel legt die Figur offensichtlich noch nicht viel Wert auf den Eindruck welchen sie durch ihr Aussehen vermittelt: sie trägt die schulterlangen, in der Mitte gescheitelten Haare meist offen, ohne deutlich erkennbaren Schnitt der eine gepflegte Frisur ausmachen würde.

6.4.5.2.2 Staffel 3

Eine Tendenz zu bewusst modischerem Styling ist bereits Ende der Staffel 2 gegeben. In Episode 3.1 geschieht dann eine einschneidende Veränderung: Die Figur setzt durch eine komplette Erneuerung ihres Aussehens einen Schlussstrich hinter die alte Elliot, und versucht das pinke Barbie-Image abzuschütteln. Das Make-up verändert sich von eher unscheinbar, bis dominant (von Carla als nuttig bezeichnet und von Dr. Kelso mit dem Erscheinungsbild einer Stripperin verglichen) und schlussendlich (ab 3.11) zu dezent, aber trotzdem schön ersichtlich und ihre Vorzüge unterstreichend. Ihre zivile Kleidung wird mit den Episoden zunehmend figurbetont weiblicher. Bei ihrem ersten Auftritt als neue Elliot erscheint sie in schwarzem Top, engen Hosen und Highheels. Den blonden Schopf, der ihre Veränderung am deutlichsten zeigt, trägt sie nun kürzer, fransiger und eine Spur heller. Auch die Krankenhaus-Kleidung sitzt irgendwie besser, und sie hat mehr Auftritte in Freizeit-Outfits, welche sexy und elegant sind.

6.4.5.3 Zugeschriebene Merkmale

Aus den definierenden und identifizierenden Merkmalen lassen sich nun die

zugeschriebenen Merkmale wie Eigenschaften, Verhalten, Stimmlagen und dergleichen folgern. Der Charakter in seinem Grundwesen bleibt zwar über die Episoden hinweg bestehen, doch macht er eine deutliche Veränderung, vor allem in den ersten drei Staffeln, durch.

6.4.5.3.1 Staffel 1

Unsicher ist wohl das Wort mit dem sich Elliots Verhalten in den ersten Episoden am treffendsten beschreiben lässt. Durch einen großen Mangel an Selbstsicherheit wirkt sie unselbstständig, unscheinbar und wird dadurch von Vorgesetzten in Sachen Intelligenz nicht gerade hoch eingestuft. Selbst ihre KollegInnen trauen ihr kaum genügend fachliches Wissen zu, um bei ihnen mithalten zu können. Oftmals unterwürfig und verschreckt steht sie etwas verloren im Krankenhausbetrieb und kann sich nicht aufraffen, an sich selbst zu glauben. Durch diesen deprimierenden Verlauf wechselt ihre Stimmung von himmelhochjauchzend bis zutiefst betrübt.

6.4.5.3.2 Staffel 3

Zwar ist Elliot noch immer die blonde Barbie, hat aber inzwischen gelernt, auf eigenen Füßen zu stehen – mit oder ohne hohen Absätzen. Die Beleidigungen und die Versuche ihrer Vorgesetzten, sie in Verwirrung zu stürzen, haben ihr schlussendlich die Augen geöffnet und die Möglichkeit zur Veränderung aufgezeigt. Mit neuem Selbstbewusstsein erträgt sie die Reduzierung ihrer Person auf eine Plastikpuppe mit Dokortitel weitaus besser, und manchmal nimmt sie ihr Barbie-Dasein sogar mit Humor. Eine neue Dr. Reid zeigt sich also in der dritten Staffel mit verbesserten medizinischen Fähigkeiten, selbstsicheren Auftreten und weniger depressiven Momenten. Obwohl sie nicht zur Power-Barbie mutiert, und ihr altes Wesen noch immer einen Großteil ihres Alltags beherrscht, ist die positive Stimmung, im Gegensatz zur ersten Staffel, im Vordergrund. Ihre Bewegungen und Mimik haben sich verändert, das Auftreten und ihre Bewegungen wirken insgesamt

sicherer und selbstbewusster, und durch direkten Augenkontakt stärker.

6.4.6 Beispiele eingesetzter Klischees und die Thematisierung von Stereotypie

6.4.6.1 Barbie, Barbie und immer wieder Barbie

Blond, blauäugig, schlank und groß – Dr. Elliot Reid hat es unter anderem ihrem Aussehen zu verdanken, dass sie immer und immer wieder auf den Intellekt einer Plastikpuppe reduziert wird. In 1.4 gibt ihr Dr. Cox zu verstehen, dass sie unselbstständig wie eine Barbie mit leerem Puppengesicht sei und verleiht ihr den akademischen Puppengrad Dr. Barbie. In 1.12 wundert er sich, wie sie es als Barbie schaffe sich morgens alleine anzuziehen, und bezieht dies negativ auf ihre Leistungen im Krankenhaus: „Los hau ab und geh zurück in den Barbie-Shop“! Ihr Barbie-Synonym verliert aber mit der Zeit sein allzu negatives Image: In 2.22 wird sie von Dr. Cox in ihrer Person bestätigt: „Du machst das hier gut, Barbie!“. Als Elliot später in 3.13 aber Probleme beim Intubieren von PatientInnen hat, wird schnell der negative Zusammenhang hergestellt und sie ist wieder „Dr. Barbie mit überschüssiger Luft in ihrem blonden Kopf“. Als sie im Zuge ihres neu belebten Selbstbewusstseins in 3.17 Dr. Kelso die Stirn bietet, erhält sie von Dr. Cox eine ironische Lobeshymne da sie, die kleine Barbie, als braves Mädchen den alten Bob provoziert hätte. Elliot aber setzt auf eine neue Barbie-Figur und kontert: „Hören Sie, ich werde in dieser Klinik seit drei Jahren fast jeden Tag verarscht und bin für alle nur die kleine Barbie aus Conneticut, aber es gibt ein neues Spielzeug auf dem Markt und das heißt Brutalo Barbie!“. Den kleinen Dämpfer, dass sie ihr Doktor-Mobil aber trotzdem nicht fahren könne, wenn er nicht bei ihr wäre, steckt sie gut weg.

6.4.6.2 Blondies neuer Look: Vom unscheinbaren Mäuschen zur vollwertigen Ärztin?

Nachdem sich Elliot schon zu oft gefragt hat, warum sie nicht erwachsen werden und stärker sein könne, beschließt sie in 3.1 endlich ihr Leben selbst zu verändern und

unterzieht sich und ihre nächste Umgebung einer Radikalkur: Barbie-Zimmer, Barbie-Klamotten und Barbie-Auftreten sind Vergangenheit, mit neuer Frisur und sexy Outfit welches wenig an ihr mädchenhaftes Erscheinen zuvor erinnert setzt sie ein Exempel für ihren Neuanfang. Auch ihre KollegInnen reagieren auf ihre Veränderung - sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. J.D. sieht Elliot in einem neuen Licht und entdeckt wieder einmal seine Gefühle für sie, doch Sean der Delfintrainer kommt ihr zuvor. Für Dr. Cox ist und wird sie die Barbie bleiben, doch auch er registriert ihr neues Auftreten in 3.2 als Power-Barbie. In 3.3 begrüßt Dr. Kelso Elliot vor ihren eigenen AssistenzärztInnen als Dr. Blondie, und teilt ihr mit er wäre trotz ihres neuen Looks „unterwältigt“. Diese zeigt sich im Gegenzug mittlerweile weniger von diesen Charakterisierungen überwältigt und scheint die stereotypen Bezeichnungen nicht mehr auf die schwere Schulter zu nehmen.

Trotzdem fragt sie sich, weshalb es ihr nicht vergönnt sei, hübsch auszusehen und teilt sich Carla in 3.11 mit: „Ich muss mich doch nicht dafür schämen, dass ich hübsch sein will. Du schämst dich ja auch nicht“

Carla erwidert: „Trotzdem, bei uns Schwestern ist das etwas anderes, wir dürfen feminin rüberkommen. Aber wenn du als Ärztin dich um gutes Aussehen bemühst, werden die Männer dich nicht ernst nehmen, und die Frauen glauben sofort du willst sie übertrumpfen. Das ist ein blödes Klischee, aber du musst für dich entscheiden ob's den ganzen Ärger wert ist.“

Bei der nächsten Visite erscheint sie ohne Make-up und mit ungewaschenen Haaren, und bekommt prompt ein zweifelhaftes Lob von Dr. Kelso: „Na also, wer sagts denn Mäuschen! Jetzt sehen Sie schon eher aus wie eine Ärztin und nicht wie eine Stripperin.“ Also wieder zurück zum unscheinbaren Mäuschen? Als sie auch von Kollegen Bemerkungen aufgrund ihres „cleveres Aussehens“, wie J.D. es umschreibt, über sich ergehen lassen muss, entscheidet sie sich für ihre eigene Linie und beschließt, sich nicht von den anderen beirren zu lassen. Von nun an steht sie dazu, Wert auf ihr Aussehen zu legen.

6.4.6.3 Männername, Männerjob, Männerklamotten? Wollen Sie mir sonst noch was sagen?

Der männliche Vorname der Figur wird in der Serie unter anderem in den Episoden 1.1 und 1.17 zum direkten Thema. Wie sie in 1.1 scheinbar im Scherze erwähnt, verdankt sie den Umstand eines Männernamens und der Wahl des Arztberufes ihren männlichen Verwandten, welche zu einem Großteil im medizinischen Bereich als Arzt tätig seien. Elliot – eine Frau mit Männernamen als eine Ärztin unter Ärzten.

In 1.17 wird ihr ein Medizinstudent zugeteilt, der sie bei ihrer ersten Begegnung nach seinem Arzt - Dr. Reid - fragt:

Student: „Hy, Schwester! Ich muss zu einem Dr. Elliot Reid“

Elliot: „Ich bin Elliot Reid!“

Student: „Männername, Männerjob, Männerklamotten? Wollen Sie mir sonst noch was sagen?“

Elliot: „Klasse! Sie sind ein Arsch!“

In diesem kurzen Dialog liegt zusammengefasst eine wesentliche Thematik der Genderstereotype in SCRUBS. Zwar wird der Darstellung im humoristischen Bereich die Spitze genommen, trotzdem finden ernsthafte Ansätze im Hintergrund ihren Platz. Unter dem Deckmantel der Männlichkeit, wie es durch ihren Namen und den Beruf den Anschein hat, wird sie trotzdem auf Weiblichkeit reduziert und ihr ein vollwertiger Status im Arztberuf aberkannt.

Die Umkehrung der Gleichsetzung von Arzt mit männlich und dem Krankenpflegeberuf mit weiblich, schließlich heißt es auch Krankenschwester und nicht Krankenbruder, wird an Elliots Figur in einem humoristischen Blickwinkel dargestellt.

Ihren Höhepunkt in parodistischer Darstellung erfährt das Klischee von Krankenschwester und Arzt in der zweiten Staffel Episode 2.15 bis 2.19 in welchen ein stereotyper Konflikt aufgegriffen wird:

6.4.6.4 Du bist ein Pfleger, und ich eine Frau

In den Episoden 2.15 bis 2.19 steht aus Sicht des analytischen Schwerpunkts auf Elliot ihre geschlechtsstereotypisch parodierte Beziehung zu einer männlichen Krankenschwester im Mittelpunkt: Paul Flowers. Durch Dialoge zwischen den Figuren, wird die Problemstellung des umgedrehten stereotypen Verhältnis von Arzt und Schwester zu Ärztin und Pfleger deutlich dargestellt.

Elliot wird von einem attraktiven jungen Mann mit blondem Haar in ihrem Alter abends an der Bar angesprochen: „Arbeiten Sie nicht auch im Krankenhaus?“

Durch diese Frage nimmt Elliot an, der gut aussehende gepflegte Mann müsse Arzt sein, und lässt sich auf die Unterhaltung ein. Beim Abschied verabredet sie sich mit ihm für nächsten Tag und küsst ihn spontan. Als sie am Morgen darauf der Krankenschwester Laverne schwärmerisch erzählt, sie habe einen wahnsinnig netten, jungen Arzt kennen gelernt, tritt Paul ins Krankenzimmer. Durch seine Arbeitskleidung schockiert – denn durch deren Farbe wird ihr schlagartig bewusst dass er kein Arzt ist – kann sie ihre Perplexität nicht verbergen: „Hy, Pfleger!.... äh, Paul!“, worauf er seinen ganzen Namen richtig stellt: „Der volle Name ist Paul Flowers“.

Paul, ein blonder Jüngling in rot-lila Arbeitsanzug der Bettpfannen verteilt und im Nachnamen Flowers heißt – mit dieser Vorstellung kommt Elliot offensichtlich nicht klar, und spricht sich mit Carla und J.D. darüber aus. Carla versucht sie zu beschwichtigen, dass es doch nicht so schlimm sei, dass er anstatt eines Arztes „nur“ Pfleger sei: „Du bist doch nicht so kleinkariert dass dir das was ausmacht?“ worauf Elliot meint: „Aber das ist doch ein mieses Klischee!“

Dank Schwester Laverne Roberts ist die Ärztin-Pfleger-Geschichte nun Thema Nummer Eins im Sacred Heart, und Elliot wird von allen Seiten aufgezogen. Ihr fehlen die Worte um sich zu verteidigen. Als sie mit Paul am Gang zufällig zusammenstößt, bekommt er auf den Punkt gebracht das ab, was sie sich den Tag über hat anhören müssen: „Du bist ein Pfleger, und ich eine Frau!“ Damit ist klar, dass Elliot nicht mit dieser im Sinne von Gender ordnungswidrigen Situation zurechtkommt, und sie sagt das Date ab.

Nach dieser ersten Kurzschlussaktion, bereut sie diese offenbar, und macht mit Paul Stunden später in einem begehbaren Schrank rum. Als Dr. Kelso die beiden beim Turteln überrascht, versucht sie verlegen die Situation zu überspielen, aber Paul spricht es direkt

aus: „Sie benimmt sich so, weil es ihr peinlich ist, dass sie einen Pfleger mag.“ Elliot sucht nach Worten, aber Dr. Kelso kommt ihr zuvor: „Na ganz einfach deswegen weil Sie Frauenarbeit machen!“

Elliot überwindet sich später, und bittet ihn vor allen anderen ÄrztInnen in der Kantine um eine zweite Chance und er lädt sie zum Essen bei sich ein.. Die KollegInnen ziehen die Augenbrauen hoch, doch bevor sie ihre ungefragte Meinung kundtun können, entgegnet Elliot selbstbewusst: „Kommt, ihr würdet auch gern mal eine Schwester vögeln!“ (2.15)

Im weiteren Verlauf wird J.D. eifersüchtig auf Paul, mit dem Elliot seines Einfühlungsvermögens und Gentlemen-Benehmens wegen überglücklich ist. Im Krankenhaus steht Elliot über den Dingen und somit zu ihrem Freund der Krankenschwester. (2.16)

Als Dr. Cox wieder einmal mies zu Barbie ist, wie er Elliot immer wieder bezeichnet, greift Paul ein und verteidigt sie. Darauf beleidigt der Arzt beide und macht ihre Beziehung lächerlich.

Zu Hause redet das Pärchen darüber, und Paul spricht sie darauf an, dass er nicht verstehe wieso sie mal nicht Dr. Cox die Meinung sagt. Daraufhin entgegnet sie, ob ihm bewusst sei, dass er ihr immer ihr Verhalten vorschreibe. Durch ein Missverständnis meint er später, dass ein „Ich liebe dich“ von Elliot ihm gegolten habe. Am nächsten Tag bekommt sie durch Ted's A-capella-Band ein Telegramm von „Pfleger Paul Flowers“ dessen Name sogar die Musiker zum Lachen finden.

Elliot wächst schlussendlich alles über den Kopf und sie beendet die Beziehung. (2.19)

6.4.6.5 Ich bin der Doktor und du bleibst die Schwester!

Auch an anderen Figuren wird ein Konflikt bezogen auf die Stellung im Krankenhaus ersichtlich: das sowohl berufliche als auch private Verhältnis stellt Unterschiede in der Berufshierarchie dar: Carla ist die einzige Krankenschwester in diesem Freundeskreis, und hat phasenweise im Job unter Bevormundungen ihrer Freunde zu leiden. In 1.10 ist J.D. davon genervt, dass Carla ihn vor Dr. Cox in Schutz genommen hat und ist unüberlegt explodiert als sie ihn (wie sonst auch) mütterlich Bambi nennt : „Ich bin der Doktor und du

bleibst die Schwester!“

In 3.7 wiederholt sich diese Situation, nur ist diesmal anstatt J.D. Elliot die Ärztin, welche sich auf ihr Wissen beruft: „Was weißt du Carla, vielleicht dass ich die Ärztin bin? Das weiß ich nämlich!“

6.4.6.6 Es tut nur ein bisschen weh...

Turk erliegt Elliot in erotischen Träumen in denen er sie als heiße Krankenschwester in einem knappen, sexy Outfit vor sich sieht, und sie ihn mit den Worten „es tut nur ein bisschen weh...“ verführt. In der Kantine erzählt Turk Elliot von seinen Sexträumen, welche es nicht für sich behalten kann und Carla davon erzählt.

6.4.6.7 Weitere Szenen mit geschlechterstereotypischer Thematik

In 1.1 wird Elliot von einem Patienten als Schwester angerufen, woraufhin sie sich auf ihre medizinischen Instrumente zur Identifizierung einer Ärztin beruft, die sie stets gut ersichtlich an sich trägt: Stetoskop und Beeper.

In 3.1 erhebt Elliot bei Dr. Kelso Einspruch gegen die Mäuschen-Anrede woraufhin ihr der Chefarzt erklärt, dass ganz einfach alle Frauen für ihn Mäuschen wären, während Männer für ihn Kumpels seien.

Elliot bekommt in 3.11 von Dr. Kelso vermittelt, ihr Versuch in der Inneren Medizin Fuß zu fassen, würde sicherlich nur von kurzer Dauer sein, da sie – wie nahezu jede Frau in der Medizin – Gynäkologie, Allgemeinmedizin oder Kinderheilkunde wählen würde. Daher solle sie erst gar nicht versuchen gegen den Strom zu schwimmen, denn sobald ihre mütterlichen Gefühle durchdringen würden, wäre auch sie dem Schicksal aller Frauen geweiht.

In 3.15 wird durch Dr. Miller – Frau Dr. Miller – Turk mit dem Kampf der Geschlechter konfrontiert: als er sie, eine fertig ausgebildete Chirurgin, vor Todd in Schutz nimmt, dankt sie ihm im Gegenzug damit, ihn einen Sexisten der schlimmsten Art zu nennen, weil er in

ihr nur das kleine Frauchen sehe, das beschützt werden müsse. Als Elliot bei ihr ein gutes Wort für Turk einlegen möchte, sagt Dr. Miller auch ihr die Meinung: Elliot solle nicht glauben hier als weibliche Ärztin emanzipiert zu sein, da sie dies aufgrund ihres girlichen Verhaltens ganz sicher nicht sei, was ihr zu Denken geben solle, ob sie tatsächlich Respekt entgegengebracht bekommen würde.

6.4.7 Vom Mäuschen zur Dr. Barbie der Chick Flicks: Dr. Elliot Reid im Wandel der ersten drei Staffeln

Wie die vorangegangenen Betrachtungen Dr. Elliot Reids zeigen, verändert sich die Figur in Aussehen und Status (auch innerhalb der Figurenkonfigurationen) im Laufe der drei Staffeln. Eingeführt wird die Figur als Anfängerin (Assistenzärztin) im Sacred Heart Hospital. Durch laufende Missgeschicke und kindlich-naives Auftreten scheint sie ein tollpatschiger, hoffnungsloser Fall zu sein. Von ihren männlichen Vorgesetzten eingeschüchtert, verhält sie sich tatsächlich in vielen Situationen wie ein kleines Mäuschen, das dem Spiel der Katze folgt.

Die stereotypischen Darstellungen Elliots funktionieren aber nicht nur durch ihre ausgewählte Gestaltung, sondern auch aufgrund des Wissens der ZuschauerInnen welche bei der Betrachtung unbewusst existierende Typen zur Informationsverarbeitung verwenden – subjektive Wahrnehmungsweisen geprägt durch Kultur und soziale Umwelt. Somit festigt sich das Stereotyp der Blondine um so mehr.

Doch trotz des blonden Images erreicht die Figur einen Wandel innerhalb des Stereotyps. Sie ist zwar auch in der dritten Staffel nach ihrer äußerlichen Kompletterneuerung noch immer das Blondie, doch nun ist sie Barbie, Dr. Barbie, und hat gelernt auf ihre Fähigkeiten zu vertrauen. Hier sind durchaus Parallelen zu den Babe Scientists und Babs in Boots vom Genre der Chick Flicks zu sehen, welche ebenfalls durch die Voransetzung eines verniedlichenden Namens klein gehalten werden und sich die Anerkennung in ihrem Umfeld erkämpfen müssen. Und auch Elliot wird aufgrund ihrer großen Bindung an die Wissenschaft unterminiert: sie lernt Tag und Nacht um sich unter den KollegInnen behaupten zu können, während J.D. kaum einen Gedanken an die Theorie verschwenden zu scheint, da er auf sein männlich-logisches Denkvermögen vertraut, wie der heldenhaften

Partners des Babe Scientists auf sein intuitives Gespür. Auch ich sehe hier (wie Hassel am Babe Scientist) am Beispiel Dr. Elliot Reids eine an Bedeutung gewinnende Art der Heldin, welche sich männliche Qualitäten aneignet, aber daneben typische mit Chick-Flick-Heldinnen assoziierte Eigenschaften beinhaltet. Obwohl emotional sensibler, kann sie aber J.D. vor allem ab Staffel 3 immer öfter das Wasser reichen und entwickelt heldinnenhafte Allüren. Man kann sie auf eine Ebene mit den Brave New Girls stellen, welche die Bedeutung von Weiblichkeit neu definieren und eine Aufhebung tradierter Betrachtungsweisen anstreben. Eigenschaften der Stadtneurotikerinnen sind ihr ebenfalls nicht fremd, da durch ihre Figur, wie auch zum Beispiel durch Ally Mc Beal oder Carrie Bradshaw, Geschlechterklischees angenommen und auf den Kopf gestellt werden.

Dr. Elliot Reid – eine Chick-Flick Figur in SCRUBS.

7 Zusammenfassung

Eine unvoreingenommene Wahrnehmung filmischer Figuren ist aufgrund von durch Historie und Kultur geprägten Wissens in Form von objektiver Filmbeobachtung nicht möglich. Der Mensch bringt bei der filmischen Betrachtung³¹⁴ das Gesehene und Gehörte anhand von audiovisuellen Reizen als Erkennungsmerkmale in Zusammenhang mit seinem realen Umfeld. Somit vollzieht sich auch bei der Wahrnehmung von geschlechtsbezogenen Merkmalen eine Zuordnung der Eigenschaften in typisch männlich und typisch weiblich. Dadurch unterliegen die Figuren aus Film und Fernsehen einer Typisierung und, werden sie darauf reduziert, einer stereotypen Einteilung.

Durch die feministischen Theorien wurde aufgezeigt, wie weit der Wirkungskreis von kulturell und historisch vermittelten Werten der Gesellschaft sich in Film und Fernsehen verankert hat. Die Macht des Wortes in der Sprache hat schließlich zur Reduzierung verschiedener Typen auf Stereotype geführt. Geschlechterstereotype als Resultat von sozialer Stereotypie hat eine Reihe weiblicher Figuren, besetzt mit negativen Assoziationen, hervorgebracht. Heldinnen, Babe Scientists, Brave New Girls... sie alle haben mit dem Vorurteil der schwachen Weiblichkeit zu kämpfen. Doch ähnlich wie bei der Femme Fatale zeigen sich vor allem im Genre des Chick Flicks Möglichkeiten für die Figuren, die Weiblichkeit mit Stärke zu verbinden und zu ihrem Vorteil einzusetzen. Die Figurenanalyse der Dr. Elliot Reid aus Scrubs zeigt, dass auch stereotype, mit negativen Eigenschaften besetzte Figuren, sich von diesen weitgehend befreien können, indem sie ihnen humorvoll begegnen und so deren Spitze genommen wird.. Mit Eders Modell zur Analyse als Grundlage wurde aufgezeigt, welche große Rolle die Stereotypie serieller Figuren im Fernsehen spielt. Dadurch, dass die Serie durch ihre Teilung in Episoden in relativ kurzer Zeit die ZuschauerInnen an sich binden muss, ist es von Vorteil Typen einzusetzen, welche einfach und schnell erfassbar sind. Im humoristischen Bereich gewinnt der Aspekt der Stereotypie dann zusätzlich an Gewicht. Da Stereotypie meist negativ besetzt ist, möchte ich die Entwicklung Elliot Reids zur Chick Flick Figur vor allem in dem Zusammenhang verstanden wissen, dass hier die Geschlechterstereotype positiv genutzt wurde. Assoziationen weiblich mit schwach und blond mit blöd wirken ad

³¹⁴ Die filmische Betrachtung beziehe ich hier auf die in den Kapiteln genannten Genres in Film und Fernsehen.

absurdum geführt. Eine Erkenntnis, dass auch stereotypisierte Figuren ein neues Bewusstsein erwirken können - Dr. Barbie goes Chick Flick.

8 Bibliographie

- Barker, Deborah (2008) The Southern-Fried Chick Flick: Postfeminism Goes to the Movies. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.
- Benard, Cheryl / Schlaffer, Edit (1997) Lets kill Barbie! Wie aus Mädchen tolle Frauen werden. München: Heyne.
- Bergler, Reinhold / Hoff, Tanja (2001) Psychologie des ersten Eindrucks. Die Sprache der Haare. Köln: Deutscher Instituts-Verlag GmbH. (Schriftenreihe zur angewandten Sozialpsychologie; 7)
- Blothner, Dirk (1999) Erlebniswelt Kino – Über die unbewußte Wirkung des Films. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe GmbH & Co.
- Boll, Uwe (1994) Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano Verlag.
- Braidt, Andrea B. (2008) Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Braun, Christina von (2000) Gender Studien: Eine Einführung. Stuttgart: Metzner.
- Brownmiller, Susan (1987) Weiblichkeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
(Fischer Taschenbücher: Die Frau in der Gesellschaft)
- Burger, Roswitha (2000) Filmkostüm. Modern Femme Fatale. Good / Bad Girl. Independent / Action Heroine. Disseratation Universität Wien.
- Butler, Alison (2002) Women's Cinema: The Contested Screen. London [u.a.]: Wallflower.

Davis, Fred (1922) *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago [u.a.]: The University Chicago Press.

De Lauretis, Teresa (1984) *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1990) *Ödipus Interruptus*. In: *Frauen und Film*. Heft 48. Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag.

Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge: New York.

Dole, Carol M. (2008) *The Return of Pink: 'Legally Blonde', Third-Wave-Feminism, and Having it All*. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*.

Eckes, Thomas (1997) *Geschlechterstereotype: Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. (Schriftenreihe des Zentrums für interdisziplinäre Frauenforschung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel: *Frauen . Männer . Geschlechterverhältnisse*; Band 5)

Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. [ital.1968] Autorisierte deutsche Ausgabe von Trabant, Jürgen. München: Fink.

Evans, Jeff (1995): *The Guinness television encyclopedia*. Enfield: Guinness.

Faulstich, Werner (2008) *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.

Faulstich, Werner (2002) *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.

- Ferriss, Suzanne (2008) Fashioning femininity in the makeover flick. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) (2008). Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.
- Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (2008). Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies. New York: Routledge.
- Fischer, Robert / Körte, Peter / Seeßlen, Georg (2004) Quentin Tarantino. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Grant, Berry Keith (1995) Film Genre Reader II. Austin: University of Texas Press.
- Greenwood Dara / Isbell, Linda M. (2002) Ambivalent sexism and the dumb blonde: men's and women's reactions to sexist jokes. In: Psychology of Women Quarterly No.26. USA Blackwell Publishing.
- Groth, Sibylle (2003) Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg: Tectum Verlag.
- Hall, Stuart (2004) Ideologie, Identität, Repräsentation. In: Koivisto, Juha / Merken, Andreas (Hg.) Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument Verlag.
- Härtel, Insa / Schade, Sigrid (Hg.) (2002) Körper und Repräsentation. Opladen: Leske + Budrich.
- Haskell, Molly (1974) From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hassel, Holly (2008) The 'Babe Scientist' Phenomenon: The Illusion of Inclusion in 1990s American Action films. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.
- Hauser, Arnold (1973) Kunst und Gesellschaft. München: Beck.

Hertin Katja (2005) Lexikon des weiblichen Klischees. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

Hieckethier, Knut (1991) Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Universität Lüneburg. (Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2)

Hollinger, Karen (2008) Afterword: Once I Got Beyond the Name 'Chick Flick'. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) (2008) Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.

Hough, Arthur (1981) Trials and tribulations – thirty years of sitcom. In: Richard P. Adler (Hg.) Understanding Television. Essays on television as a social and cultural force. New York: Praeger.

Ickes, Paul (1943) Der Mensch im Film. In: UFA Blätter. Programm-Zeitschrift der Theater des UFA-Konzerns.

Kaplan, E. Ann (1984) Ist der Blick männlich? In: Frauen und Film. Heft 36. Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag.

Karsch, Margret (2004) Feminismus für Eilige. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH.

Knop, Karin (2007) Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. Bielefeld: Transcript Verlag.

Kudrna, Cathrin (2001) Analyse von Geschlechterrollen in TV – Unterhaltungsserien. Diplomarbeit FH für Telekommunikation und Medien St.Pölten.

Lavater, Johann Caspar (2002) Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Zürich, Nachdruck von Leipzig/Winthertur 1778, Hildesheim: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

- Leisen, Johannes (Hrsg.). Screwball Comedy. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst. Internet (23.06.2008): <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1934/screwball-comedies.72.htm>
- Lenzhofer, Karin (2006) Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. In: Winter, Rainer (Hg.) Cultural Studies Band 17. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Lotman, Jurij M. (1972) Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- Lurie, Susan (1980) Pornography and the Dread of Woman. In: Laura Lederer (Hg.) Take Back the Night. New York: William Marrow.
- Metz, Christian (1973) Sprache und Film [deutsche Ausgabe von Metz, Christian (1971)]. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Mintz, Lawrence E. (1998) Ideology in the television situation comedy. In: Walker, Nancy A. (Hg.) What's so funny?: Humor in American Culture. Wilmington: Scholarly Resources Inc.
- Mittell, Jason (2006) Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television No. 58. Internet (23.11.2009): <http://iipa.chadwyck.com/marketing.do>
- Mulvey, Laura (1989) Visual and Other Pleasures. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1973) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mulvey, Laura (1989) Visual and Other Pleasures. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Noll Brinckmann, Christine (1985) Selbstverleugnung als autonomer Akt. Beobachtungen zu Anthony Manns Film 'Raw Deal' (1984). In: Frauen und Film. Heft 39.

Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag. 1985.

Quasthoff, Uta (1973) Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer.

Rich, B. Ruby (1998) Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement. Durham [u.a.]: Duke University Press.

Riviere, Joan (1994) Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Liliane (Hg.) Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt [u.a.]: Fischer.

Schüttelkopf, Elke (1989) Dramaturgie des Sexes: Über das Verhältnis von Frau, Sexualität im Film. Diplomarbeit Universität Wien.

Schweinitz, Jörg (2002) Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln. In: Sellmer, Jan / Wulff, Hans J. (Hg.) Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren.

Schweinitz, Jörg (2006) Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag GmbH.

Silver, Alain / Ursini, James / Duncan, Paul (Hg.) (2004) Film Noir. Köln: Taschen GmbH.

Synnott, Anthony (1993) Hair: Shame and Glory. In: Synnott, Anthony: The body social: symbolism, self and society. London: Routledge.

Tiedemann, Nicole (2007) Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.

Turim, Maureen (2008) Women's Films: Comedy, Drama, Romance. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.

Waites, Kate (2008) Babes in boots. Hollywood's oxymoronic warrior woman. In: Ferriss, Suzanne / Young, Mallory (Hg.) Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies.

Weiderer, Monika (1995) Das Frauen- und Männerbild im deutschen Fernsehen. 2. Auflage. Regensburg: Roderer.

Weissberg, Liliane (Hg.) (1994) Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Williams, Linda (1995). Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: Grant, Barry Keith (Hg.) Film Genre Reader II. Austin: University of Texas Press.

Wuss, Peter (1999) Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. 2. Auflage. Berlin: Sigma.

Sonstige Internetquellen

http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_flick (20.05.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Dramedy> (01.11.2008)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Scrubs_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Scrubs_(TV_series)) (01.11.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Scrubs> (01.11.2008)

9 Filmographie

Scrubs – Die Anfänger. (Originaltitel: Scrubs) Produziert in den USA von 2001 bis 2008 unter Lawrence, Bill [u.a.]

Scrubs – Die komplette erste Staffel. DVD 2005 Buena Vista Home Entertainment, Inc and Touchstone Television.

Scrubs – Die komplette zweite Staffel. DVD 2005 Buena Vista Home Entertainment, Inc and Touchstone Television.

Scrubs – Die komplette dritte Staffel. DVD 2006 Buena Vista Home Entertainment, Inc and Touchstone Television.

L e b e n s l a u f

Name, Vorname	Kreslehner, Klaudia
Geburtsdatum	22. Februar 1982
Geburtsort	Linz
Schulische Ausbildung	HBLA für künstlerische und gestalterische Ausstattung, Linz, Matura 2001
Studium	Wirtschaftswissenschaften (2001-2002) Uni Linz Theater- Film und Medienwissenschaften Uni Wien