

Filmisches Erzählen von (A-) Normalitäten:

Die deutsche Synchronfassung der Fernsehserie "Ally McBeal"



Schriftliche Hausarbeit
im Rahmen der ersten Staatsprüfung
für das Lehramt für die Sekundarstufe II/I

Dem staatlichen Prüfungsamt Dortmund vorgelegt von
Nothardt, Benno

Dortmund, Juni, 2003

Themensteller: Rolf Parr
Fachbereich: 15 (Kulturwissenschaften)

(c) Benno Nothardt
www.diss-duisburg.de/online-bibliothek/bucher-im-volltext/allymcbeal

Inhalt

I. Vorwort	5
II. Theoretischer Hintergrund und Vorüberlegungen.....	7
1. Diskurs - Interdiskurs	8
1.1. Diskursive Formationen nach Michel Foucault	8
1.2. Interdiskurstheorie nach Jürgen Link	9
2. Normalismus	11
2.1. Begriffsbestimmung: Normalität und Normalismus	11
2.2. Theorie des Normalismus	13
2.2.1. Normalfelder.....	13
2.2.2. Gaußoide	15
2.2.3. Protonormalismus vs. Flexibilitätsnormalismus	17
2.2.4. Kollektivsymbolik.....	18
3. Normalistische Narrationen in Literatur und (TV-) Film	24
3.1. Das Galtonsieb als Kollektivsymbol im Normalismus	24
3.2. Das Galtonsieb als Modellsymbol für normalistische Narrationen.....	26
3.3. Exkurs: Homme moyen vs. klassischer literarischer Charakter	27
3.4. (Nicht) normale Fahrten, (De-) Normalisierungsnarrationen und Techno-Vehikel-Körper	29
3.5. Re-Entry-Strukturen als spezifisch filmische Struktur zur Narrativierung normalistischer Felder	32
3.6. Verallgemeinerung: Vier strukturelle Möglichkeiten des normalistischen Erzählens von Lebensläufen	34
III. Die Serie Ally McBeal	36
1. Genre, Zielgruppe, Identifizierung.....	36
2. Daten zur Serie	37
IV. Heiße Küsse, harte Schläge - Exemplarisches Beispiel einer (De-) Normalisierungsnarration im Bereich Sexualität	39
1. Haupterzählstränge.....	41
2. Haupterzählstrang 3: Klage gegen Alice Gaylor wegen sexueller Belästigung	41
3. Haupterzählstränge 1 und 2: Affäre zwischen Ally und Ling und Spanking (Nelle und John)	43

3.1. Exposition	43
3.1.1. Morgendliche Besprechung aller AnwältInnen (2. Szene)	43
3.1.2. Gespräch Ally - Ling (3. Szene)	44
3.2. Gespräche über die sich anbahnende Beziehung - das Normalfeld wird entfaltet.....	45
3.2.1. Gespräch Ally - Renée (6. Szene)	45
3.2.2. <i>Zwischenresümee 1</i>	47
3.2.3. Gespräch Ling - Richard (8. Szene)	49
3.2.3. <i>Zwischenresümee 2</i>	52
3.2.4. Gespräch Ling - Nelle (9. Szene)	52
3.2.5. <i>Zwischenresümee 3 - schematisch</i>	55
3.2.6. Ling und Ally machen ihr Date fest (13. Szene)	55
3.2.7. Krisengespräch zwischen John und Richard (Szene 14)	56
3.2.8. <i>Zwischenresümee 4</i>	58
3.3. Von der Theorie zur Praxis.....	58
3.3.1. Date Ally - Ling (Szene 15)	58
3.3.2. Heimweg (Szene 16)	60
3.3.3. <i>Zwischenresümee 5</i>	61
3.3.4. Die nächste Grenze kommt ins Wanken - Richard und John recherchieren im Internet (Szene 17)	62
3.3.5. <i>Zwischenresümee 6</i>	62
3.3.6. Missverständnis und Klamauk in der Unisex-Toilette (Szene 20)	64
3.4. Finale: maximale De- und Renormalisierung	65
3.4.1. Letzter Denormalisierungsschritt: Ling und Ally küssen sich (Szene 21) ..	65
3.4.2. <i>Zwischenresümee 7</i>	67
3.4.3. Ally und Renée feiern den Grenzübertritt (Szene 22)	68
3.4.4. Der Grenzübertritt zum Spanking wird vorbereitet (Szene 23)	69
3.4.5. Renormalisierung im ersten Erzählstrang (Szene 25)	70
3.4.6. Katastrophe im zweiten Erzählstrang (Szene 27)	71
3.4.7. <i>Zwischenresümee 8</i>	72
3.5. Keep the tension	72
3.5.1. Schlussszene (28) in der Bar	72
3.5.2. Nachtrag in der nächsten Folge: Nelle verzeiht John (Folge 3.03)	73
4. Visualisierungen und Kollektivsymbolik	74
4.1. Exkurs: Visualisierungen	75
4.2. Kollektivsymbolik in Folge 3.02	79
4.2.1. Vehikel in Folge 3.02	80

zum Galtonsieb.....	86
1. Vorüberlegungen	86
2. Exkurs: Allys Suche nach ihrem Traumprinzen als Re-Entry-Struktur .	89
3. Nicht heterosexuelle Figuren in der Serie Ally McBeal	92
Kügelchen Nr. 1: Stephanie - Transsexualität (Folge 1.10):.....	93
Kugelpaar Nr. 2: Ally und Ling - phasenweise Homosexualität (Folge 3.02, 3.03) ..	94
Kügelchen Nr. 3: Hammond Dearing - Bisexualität (Folge 3.13)	94
Kügelchen Nr. 4: Matthew Vault - Transvestismus (Folge 3.14 + 3.15)	97
Kugelpaar Nr. 5: Deborah Shofield und Nancy Roley Siglan - weibliche Homosexualität (Folge 3.15)	102
Kügelchen Nr. 6: Cindy McCauliff - Transsexualität (Folgen 4.02 - 4.04, 4.07, 4.12)	104
Kügelchen Nr. 7: Claire Otoms - Transvestismus (Folgen 5.02 - 5.21 mit Unterbrechungen)	108
Kügelchen Nr. 8: Nicole Naples - phasenweise Homosexualität (Folge 5.17)	110
4. Synthese	113
4.1. Nachtrag: Die Tücke narrativer Strukturen auf Basis des Galtonsiebs.....	121
4.2. Nachtrag: Zur fehlenden Kontinuierung von Achsen.....	123
VI. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	125

Anhang 1: Transkript der Folge 3.02 "Heiße Küsse, harte Schläge"	132
Anhang 2: Folgenkonkordanz	178
Anhang 3: Faksimiles.....	181
Anhang 4: Literatur- und Bilderverzeichnis	183

We are now cruising at a level of two to the power of twenty-five thousand to one against and falling, and we will be restoring normality just as soon as we are sure what is normal anyway. Thank you.

(Douglas Adams)

I. Vorwort

Karolin Raabe hat im Rahmen ihrer Magisterarbeit mit dem Titel „Unisex und Geschlechterklischee?“ Interviews mit Zuschauerinnen* der TV-Serie ALLY McBEAL geführt. Sie hat diesen verschiedene Themen stichwortartig vorgegeben und sie gebeten, zu sagen, welche davon in der Serie ihrer Meinung nach behandelt werden. Ihre erste Interviewpartnerin Isabelle antwortet auf die meisten Vorschläge mit „Ja.“ oder „Nein.“ und ergänzt diese Antwort höchstens kurz. Auf die Frage, ob es um „Normalität oder Wahnsinn“ gehe, antwortet sie „Ja!“ und lacht laut¹. Die Ursache für ihr Lachen liegt auf der Hand: Das Thema Normalität und Anormalität spielt in der Serie unübersehbar eine zentrale Rolle und die Titelheldin Ally schwankt häufig zwischen Normalität und einem Abweichen davon.

Für die Aufgabenstellung dieser Arbeit, die Untersuchung von filmischem Erzählen von (A-) Normalitäten am Beispiel der deutschen Synchronfassung der Serie ALLY McBEAL, sollte diese also mehr als genug interessantes Material hergeben.

Was die theoretische Herangehensweise an das Material betrifft, basiert meine Arbeit weitgehend auf dem Normalismuskonzept des Literaturwissenschaftlers Jürgen Link, das von einer Reihe anderer Wissenschaftlerinnen weiterentwickelt wurde. Für meine Aufgabenstellung sind dabei die Arbeiten von Rolf Parr und Matthias Thiele von besonderer Bedeutung,

* Die weibliche Form schließt in dieser Arbeit die männliche mit ein (generisches Femininum).

¹ Vgl. Raabe, Teil 2, Interview mit Isabelle, S. 2.

die unter anderem normalistische Narrationen aus den Bereichen Spielfilm und TV-Serien untersucht haben. Das Normalismuskonzept unter besonderer Berücksichtigung von normalistischen Narrationen, stelle ich in Kapitel II dar.

Zwischen dem theoretischen II. Kapitel und den empirischen Kapiteln IV und V habe ich noch ein Mini-Kapitel III eingeschoben, in dem ich zur Orientierung einige Informationen über die Serie *Ally McBeal* zusammengestellt habe.

Für meine empirische Untersuchung verschaffte ich mir zunächst einen Überblick über die Serie. Dazu habe ich sämtliche Einzelfolgen der Serie gesichtet und Notizen zu Themenkomplexen, Handlungen und Auffälligkeiten in Bezug auf mein Thema angefertigt. Eine Hilfe bei der Erfassung des großen Korpus stellte die Arbeit einiger Fans der Serie dar, die einen Teil der Folgen transkribiert und das Ergebnis ihrer Arbeit im Internet zur Verfügung gestellt haben (siehe Literaturliste: FANPAGE und BYGONES.DE). Dafür schulde ich ihnen Dank.

Ich habe die Folge 3.02 („Heiße Küsse, harte Schläge“) für eine detaillierte Analyse ausgewählt, da sie ein exemplarisches Beispiel für die flexibel-normalistischen Narrationen der Serie darstellt. In dieser Folge werden Fragen von normaler und anormaler Sexualität verhandelt, was typisch für die Serie *ALLY McBEAL* ist. Die Ergebnisse meiner Analyse stehen in Kapitel IV.

In Kapitel V versuche ich die Untersuchungen auf die ganze Serie auszuweiten. Hierfür boten die Arbeiten von Thiele und Parr einen geeigneten theoretischen Rahmen: Sie beschreiben Wiederholungsstrukturen auf Basis des symbolischen Galtonsiebs als spezifisch filmische Möglichkeit normalistischen Erzählens. Um einen thematischen Anschluss an das vorangehende Kapitel zu ermöglichen, habe ich hier sämtliche Lebensläufe nicht (ausschließlich) heterosexueller Figuren in der Serie untersucht.

II. Theoretischer Hintergrund und Vorüberlegungen

Diese Arbeit basiert im Wesentlichen auf den Studien über den „normalistischen Archipel“, die Jürgen Link im Kontext seiner Interdiskurstheorie betrieben hat. Die Interdiskurstheorie und die Normalismusforschung sind in den Kulturwissenschaften verankert und werden dort auch rezipiert, angewendet und weiterentwickelt. Link stellt sein Normalismuskonzept in seinem Werk „Versuch über den Normalismus“ (LINK, 1999) ausführlich dar; außerdem beschreibt und differenziert er es in etlichen Aufsätzen, unter anderem in der Zeitschrift „kultuRRRevolution“. Dieses Konzept wurde im Rahmen des Dortmunder DFG-Forschungsprojektes „Leben in Kurvenlandschaften“ weiterentwickelt. Von besonderem Interesse für meine Arbeit sind dabei die Arbeiten von Rolf Parr und Matthias Thiele, die unter anderem normalistische Narrationen aus den Bereichen Spielfilm und TV-Serien untersucht haben.

Im Folgenden werde ich in einem ersten Unterkapitel kurz die Interdiskurstheorie darstellen. Im Rahmen dieser Theorie lässt sich Normalismus dann als historisch-spezifischer Diskurskomplex verorten, der sowohl spezialdiskursive als auch interdiskursive und interspezialdiskursive Elemente und Dispositive umfasst. Im zweiten Unterkapitel werden einige für diese Arbeit wesentlichen Aspekte der Normalismustheorie zusammenfassend dargestellt werden. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Einbettung normalistischer Vorstellungen in dem synchronen System kollektiver Symbole (Sysykoll), das Link als elementar-literarische interdiskursive Anschauungsform herausgearbeitet hat. Im dritten abschließenden Unterkapitel werde ich mich dann mit einigen Überlegungen und Forschungsergebnissen von Link, Parr und Thiele in Bezug auf normalistischen Narrationen in Literatur und Film auseinandersetzen, die von Bedeutung für die Untersuchung der Darstellung von (A-) Normalitäten in der Fernsehserie ALLY McBEAL sind.

1. Diskurs - Interdiskurs

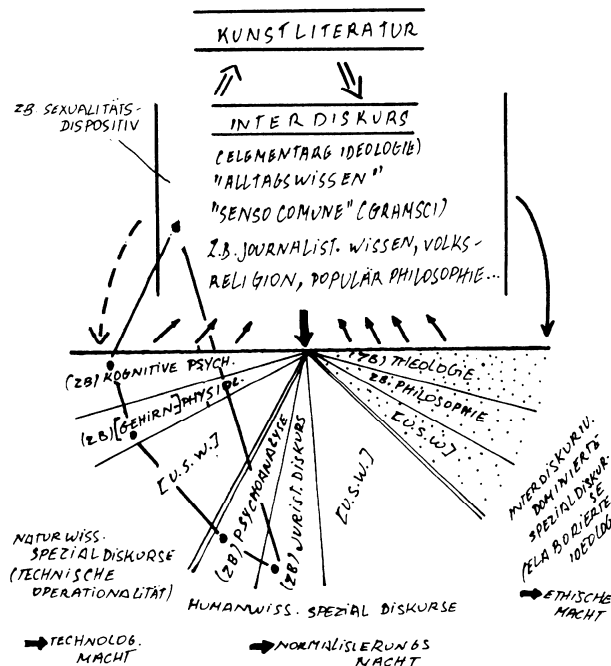
1.1. Diskursive Formationen nach Michel Foucault

Der Diskursbegriff von Michel Foucault ist in den letzten Jahrzehnten von etlichen Kultur-, Literatur-, Sprach-, und Geschichtswissenschaftlerinnen rezipiert worden. Jürgen Link hat ihn in seiner Interdiskurstheorie erweitert und präzisiert, was sich in vielen Publikationen in Sammelbänden und Zeitschriften niederschlägt (vgl. die im Folgenden zitierte Literatur). ‚Diskurs‘ versteht Link nach Foucault als kürzeren „Ausdruck für ‚diskursive Formation‘“ (LINK, 1999 b, S. 151) und damit als „eine historisch-spezifische und spezielle, geregelte Formation von Aussagen“, „die einem spezifischen Gegenstandsbereich zugeordnet sind“ (LINK, 2002, S. 543) beziehungsweise „das geregelte Ensemble von Redeformen, Genres, Ritualen usw. innerhalb einer historisch ausdifferenzierten und institutionalisierten Praxisart“ (LINK, 1997, S. 123). In diesem Sinn kann beispielsweise von einem klinisch-medizinischen oder einem positiv-juristischen Diskurs des 19. Jahrhunderts gesprochen werden (vgl. LINK, 2002, S. 543 f.). Diskurse sind in diesem Sinne also nicht einfach additive Ansammlungen von Aussagen oder Texten, sondern diese sind untrennbar mit Diskursregeln und je spezifischen Redeweisen gekoppelt. „Dabei betont der »Diskurs«-Begriff die Materialität der Redeweise und ihre institutionellen Rahmenbedingungen ebenso wie ihre Kopplungsflächen zur Handlung und ihren aus all dem resultierenden Macht-Effekte“ (LINK, 1999, S. 50).

Mit der Interdiskurstheorie kann Jürgen Link zwei Schwachstellen des Foucaultschen Diskursbegriffs beheben: Zum einen impliziert letzterer, „dass diese Diskurse sich grosso modo nicht schneiden“ (LINK, 1999 b, S. 152) würden und zum anderen kennt Foucault zwar einen literarischen Diskurs (ebd.) und bezieht sich „an zentralen Stellen seiner Texte in häufig ziemlich emphatischem Ton auf einzelne literarische Beispiele, ohne der Literatur als solcher aber einen systematischen diskurstheoretischen Status zuzuweisen“ (ebd., S. 154).

1.2. Interdiskurstheorie nach Jürgen Link

Moderne Gesellschaften zeichnen sich durch horizontale Ausdifferenzierung in Form einer arbeitsteiligen Spezialisierung der Praxis einerseits und des Wissens andererseits aus. Als Teil dieses Prozesses findet eine Diskursspezialisierung statt, in deren Folge abgegrenzte Spezialdiskurse entstehen (vgl. LINK, 2003 b, S. 11 f.).



Schematische Darstellung wesentlicher Elemente der Interdiskurstheorie.

Quelle: LINK, 1986, S. 6

Unter *Spezialdiskursen* versteht Link solche Diskurse,

„die zu einem Maximum an immanenter Konsistenz und zu entsprechender Abschließung gegen arbeitsteilig externes Diskursmaterial tendieren“ (LINK, 2002, S. 544). Typische Beispiele hierfür sind die wissenschaftlichen Diskurse (vgl. ebd.). „Idealtypisch dominiert in der Funktionsweise eines Spezialdiskurses [...] die eindeutige Denotation und die Ausschaltung aller Mehrdeutigkeit und Konnotationen.“ (ebd.).

Als *interdiskursiv* gelten dann „sämtliche Diskurselemente und -parzellen“, „die nicht an einen Spezialdiskurs gebunden sind, die vielmehr mit variabler und flexibler Bedeutung in einer Mehrzahl von Spezialdiskursen sowie gegebenenfalls ebenfalls in übergreifenden, allgemeinen Diskursen, z.B. sog. Alltagsdiskursen, zirkulieren“ (ebd.). Dabei lassen sich zwei Arten unterscheiden: zum einen *operative interdiskursive Elemente*, „wie mathematische Formalisierungen, Klassifikationsschemata, Meßverfahren usw.“ (Link, 1988, S. 286) und zum anderen *imaginäre interdiskursive Elemente*, deren Gesamtheit Link als *elementar-literarische Anschauungsformen* auf-

fasst (vgl. ebd.).¹ Ein besonders wichtiges Beispiel für elementar-literarische Anschauungsformen stellt die Kollektivsymbolik dar (siehe Unterkapitel 2.2.4). Als Beispiel für ein interdiskursives Element, das beide Arten von Interdiskursivität vereinigt, sei auf das normalistische Galtonsieb verwiesen (siehe Unterkapitel 3).

Link weiter: „Auf der Basis des zunächst spontan produzierten, mehr oder weniger frei flottierenden interdiskursiven Materials können sich nun nach meinem Ansatz elaborierte *Interdiskurse* konstituieren, deren dominante Funktion gerade in der kulturellen Integration und Generalisierung selektiven Wissens für die Subjekte besteht.“ (LINK, 1999 b, S. 154 f., Herv. v. mir). Als Beispiele führt Link unter anderem Populärreligion, Populärphilosophie, Populärwissenschaft und Publizistik an (vgl. ebd.). Hier kann jetzt der *literarische Diskurs als elaborierter Interdiskurs* oder „Elaboration interdiskursiver Elemente“ (Link, 1988, S. 286) verortet werden. Als spezifische Funktion von Literatur ergibt sich daraus, (spezialdiskursives) Wissen zu integrieren und subjektiv erfahrbar zu machen. Dabei ist Literatur allerdings nur in „bestimmten modernen Kulturtypen“ als „eigener (spezieller) literarischer Interdiskurs institutionalisiert“, während sie „in früheren und anderen Kulturen“ integrierter Bestandteil „‘nicht-literarischer‘ Interdiskurse wie z.B. der Populärreligion“ (LINK, 1997, S. 125) ist.

Der Vollständigkeit wegen soll hier noch die Definition von *interspezialdiskursiven Elementen* nachgetragen werden: Dabei handelt es sich um „spezialdiskursive (denotative) Diskurselemente [...], die aber dennoch (wie mathematische, aber auch experimentelle bzw. technische Instrumentarien) in mehreren [verschiedenen; BN] Spezialdiskursen eingesetzt werden können“ (LINK, 1999, S. 50). In diesem Sinne kann dann beispielsweise die Mathematik als *Interspezialdiskurs* charakterisiert werden (vgl. ebd.).

¹ An anderer Stelle verwendet Link analog die Unterscheidung „zwischen »operativer« und »semsynthetischer« Diskurs-Kopplung“ (LINK, 1999, S. 51).

2. Normalismus

2.1. Begriffsbestimmung: Normalität und Normalismus

Jürgen Link beschreibt „Normalismus“ als einen historisch-spezifischen Diskurskomplex des 19. und 20. Jahrhunderts in modernen okzidentalischen Gesellschaften (vgl. LINK, 2002, S. 538). In Folge der im 18. Jahrhundert aufkommenden statistischen Dispositive² und der damit einhergehenden zunehmenden massenhaften Verdichtung entstand ein spezifischer Begriff von Normalität, der ausgehend von statistischen Mittelwerten beziehungsweise Durchschnitten definiert ist (vgl. ebd., S. 539). Diese Vorstellung von Normalität hat sich „seit dem Ende des 18. Jahrhunderts schrittweise und in Schüben sowohl in Spezialdiskursen wie in Interspezialdiskursen und Interdiskursen sowie schließlich im flottierenden Interdiskurs und Elementardiskurs ausgebreitet“ (LINK, 1999, S. 51 f.). „Die ältesten und lange Zeit wichtigsten Entwicklungsstränge“ waren dabei „der medizinische und der industrialistische“ (LINK, 2002, S. 540).

Normalität in diesem Sinne ist dabei von nicht-normalistischen Normalitätsbegriffen zu unterscheiden. So gibt es beispielsweise „in der ethnologischen Soziologie“ den „Usus eines ahistorischen, panchronischen

² Den Begriff „Dispositiv“ hat Jürgen Link von Michel Foucault übernommen:

„Was ich unter diesem Titel [Dispositiv] festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.

[...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von - sagen wir - Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion. [...]“ (FOUCAULT, S. 119 f.)

Innerhalb der Interdiskurstheorie von Jürgen Link können Dispositive dabei als spezifische interdiskursive Formationen verortet werden (vgl. LINK, 1986, S. 6 und RUHRVALK, S. 71).

»Normalitäts«-Begriffs. Nach diesem Usus ist »Normalität« gleich »Alltäglichkeit« in einem historisch übergreifenden, alle Zeiten und Kulturen betreffenden Sinne.“ (LINK, 1998, S. 255 f.). Dieser hat nichts mit dem zu tun, was im Normalismus unter Normalität verstanden wird. Das wird deutlich, wenn zum Beispiel von Normalität in der Antike gesprochen wird, also in einer Zeit, in der die für den modernen Normalitätsbegriff konstituierende statistische Verdattung noch gar nicht denkbar war.

Auch umgangssprachlich wird Normalität häufig im Sinne von Alltäglichkeit verwendet. Bezieht sich alltäglich dabei auf einen statistisch konstituierten Durchschnitts-Tag, so kann durchaus von Normalität im normalistischen Sinne gesprochen werden. Wird Alltäglichkeit aber ausschließlich im Sinne von Gewohnheit verstanden, ist dies nicht der Fall (vgl. ebd., S. 256). Hier dürften aber meines Erachtens die Grenzen teilweise fließend sein, da im Alltagsdiskurs häufig von Normalität im Sinne von vermuteten statistischen Datenlagen gesprochen wird, ohne dass dabei auf konkrete Daten Bezug genommen werden kann.

Außerdem grenzt Link Normalismus von Normativität ab. Normativität bezieht sich auf etablierte Normen, von denen ausgehend dann auch oft die Rede von „normal“ (= der Norm entsprechend) ist:

Wenn »normales« Handeln nun aber als »durchschnittliches« (bzw. auf einer Verteilungskurve innerhalb eines »normalen« Abstands vom Durchschnitt situiertes) Handeln letztlich statistisch konstituiert ist, dann ist »Normalität« im Gegensatz zu »Normativität« dem Handeln wesentlich post-existent (statt prä-existent).

(LINK, 1998, S. 255)

Aber auch ein auf Basis von statistischer Verdattung konstituierter Normalitätsbegriff ist noch nicht zwangsweise normalistisch, es muss ein Wille zur Normalisierung hinzukommen:

Keineswegs muß mathematische Statistik als solche normalistisch sein. Sie wird erst dadurch normalistisch, daß sie sich (bewußt oder unbewußt) in den Dienst eines ‚Willens zur Normalität‘ (bzw. eines ‚Willens zur Normalisierung‘) stellt.

(LINK, 1999, S. 327 f.)

2.2. Theorie des Normalismus

Jürgen Link beschreibt Normalismus als einen „Archipel“ von Dispositiven“ (LINK, 1999, 49), wobei Archipel in Abgrenzung zum noch größeren und umfassenderen Marxschen Kontinent zu verstehen ist. Es würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen mehr als einige kleine Inselchen dieses Archipels vorzustellen. Für eine umfassende Darstellung sei hier insbesondere auf Jürgen Links „Versuch über den Normalismus“ verwiesen.³

2.2.1. Normalfelder

Konstitutive Voraussetzung für den Normalismus ist die Etablierung von Normalfeldern:

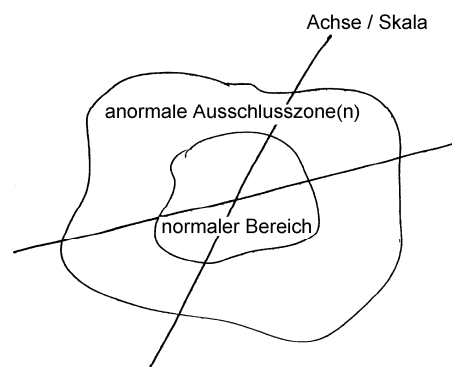
Sowohl diskursive Normalitäts-Komplexe wie operative Normalitäts-Dispositive treten teils in Spezialdiskursen, teils in interdiskursiven Zusammenhängen auf. [...] Das Auftauchen solcher Diskurs-Komplexe und Dispositive in einem Spezial- oder Interdiskurs setzt offenbar jeweils zunächst die Etablierung eines »Normalfeldes« voraus. Ein Normalfeld homogenisiert und kontinuiert eine bestimmte Menge von Erscheinungen innerhalb des Spezial- oder Interdiskurses, wodurch diese Erscheinungen als miteinander vergleichbare »Normaleinheiten« konstituiert werden.

(LINK, 1999, S. 75)

Ein Normalfeld kann dabei sehr komplex aufgebaut sein. Um es zu strukturieren werden in einem entscheidenden nächsten Schritt „eine oder mehrere »Dimensionen« (»Achsen«, »Linien«)“ etabliert, „auf denen Graduierungen, Skalierungen und Skalen errichtet werden können“ (ebd.). Die typische Skala ermöglicht die Zusammenfassung möglicher Positionen „in einer statistischen Streuungs- bzw.

Verteilungskurve“ (ebd. S. 76). Als symbolisches Standardmodell für sol-

Normalfeld:



Eigene Skizze

Vgl. auch Kollektivsymbolschema 1 in Unterkap. 2.2.4.

che Kurven beschreibt Link Gaußoide (siehe nächstes Unterkapitel). Auf diesen Achsen und damit im Normalfeld können dann Grenzen zwischen dem normalen Bereich und anormalen Ausschlusszonen gezogen werden.

Ein komplexes Normalfeld mit mehreren strukturierenden Achsen lässt sich insgesamt als ein *komplexer Homöostat* betrachten. Dabei ergibt sich eine „besondere Schwierigkeit [...] bei allen sozialen Normalitäts-Problemen aus der für eine interaktionistische Auffassung trivialen Annahme, daß auch soziale Individuen eigene *Homöostaten* darstellen, die zur Gesamt-Homöostase der Gesellschaft bzw. der Kultur integriert, assoziiert werden müssen“ (ebd., S. 77).

Die nebenstehend abgebildete Internetwerbung für Wunderpillen zeigt beispielhaft, wie ein menschlicher Homöostat etabliert werden kann. Der Mensch wird hier als Normalfeld vorgestellt, der durch ein siebendimensionales Achsenschema strukturiert wird. Die Achsen Körperfett, Faltenzahl, Energieniveau, Muskelstärke, sexuelle Potenz, emotionale Stabilität und Gedächtnisleistung⁴ werden hier als kontinuierliche Skalen gedacht, auf denen Individuen verortet werden können. Die Werbung verspricht, dass Interessentinnen ihre Werte auf den Skalen verbessern, wenn sie das beworbene Produkt

Pure HGH Enhancer

FFQ'S - FREE 1 MONTH SUPPLY - ORDER NOW

Lose Weight While you Sleep Without Diet or Exercise
100% Guaranteed

Random Fact
Experience up to an **82% IMPROVEMENT** in **BODY FAT LOSS** while erasing **10 YEARS** in **10 WEEKS**

New England Journal of Medicine report that Human Growth Hormone therapy makes you look and feel **20 YEARS YOUNGER!**

Body Fat Loss	82% improvement
Wrinkle Reduction	61% improvement
Energy Level	84% improvement
Muscle Strength	88% improvement
Sexual Potency	75% improvement
Emotional Stability	67% improvement
Memory	62% improvement

100% Money Back Guarantee
100% Safe

[Home](#) | [About Us](#) | [FAQ](#) | [Order](#) | [Testimonials](#) | [Doctors & Research](#) | [How Does It Work](#) | [Free 1 Month Supply](#) | [Unsubscribe](#)
Copyright © 2002 HGH Enhancer
[Disclaimer](#) | [UnSubscribe](#)

Eigener Screenshot der Internetseite
www.betterhealth.bz/human/index.php; 8.4.03 (Dar-
gestellt mit Netscape Communicator 4.6)

³ Eine übersichtliche Zusammenfassung des Normalismuskonzeptes bietet auch LINK, 2002.

⁴ Man könnte eventuell gefühltes Alter (vgl. „20 Years Younger“) als achte Dimension in Betracht ziehen, die die anderen zusammenfasst.

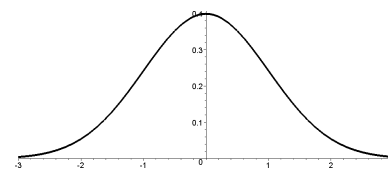
anwenden (siehe Tabelle in der Werbung). Das Optimum ist hier meist nicht in der Mitte der Skalen verortet, sondern im Sinne von Supernormalität⁵ in einem der Eckpunkte (z.B. Faltenzahl 0 oder Gedächtnisleistung 100 %)⁶. Der menschliche Homöostat wird hier lediglich durch Benennung der Skalen und Angabe von Prozentwerten angedeutet. Wären Vorstellungen von menschlichen Homöostaten nicht fest verankerter Bestandteil des kollektiven Bewußtseins der Leserinnen, wäre dieses Kernelement der Werbung nicht verständlich.

2.2.2. Gaußoide⁷

Die mathematische Statistik liefert eine Reihe von Begriffen zur Beschreibung von statistischen Verteilungen in Form von statistischen Kennwerten. Dazu gehören „Maße der zentralen Tendenz“, wie arithmetischer Mittelwert, Modalwert und Median, sowie „Dispersionsmaße“, wie Standardabweichung beziehungsweise Varianz:

Diese Kategorien setzen ein bipolares Normalfeld mit »zentraler Tendenz«, also maximalen Häufigkeiten ‚zwischen zwei entgegengesetzten Polen niedriger Häufigkeit‘ stets schon voraus. (Link, 1999, S. 330)

Als Prototyp entsprechender mittelzentrierter Verteilungen bietet die Mathematik die Gaußkurve als Verteilungsfunktion für die Normalverteilung an. Die stetige und symmetrische Kurve fällt, von einem mittleren Maximum aus, nach rechts und links monoton ab und konvergiert für $x \rightarrow \pm\infty$ gegen Null. Die größten Wahrscheinlichkeiten fin-



$$f(x) = \frac{1}{\sigma\sqrt{2\pi}} e^{-\frac{(x-\mu)^2}{2\sigma^2}}$$

Gaußkurve mit Symmetrieachse bei $\mu=0$ und Standardabweichung $\sigma=1$ (Standardnormalverteilung)

Kurve mit der Software Maple 7.0 erstellt.

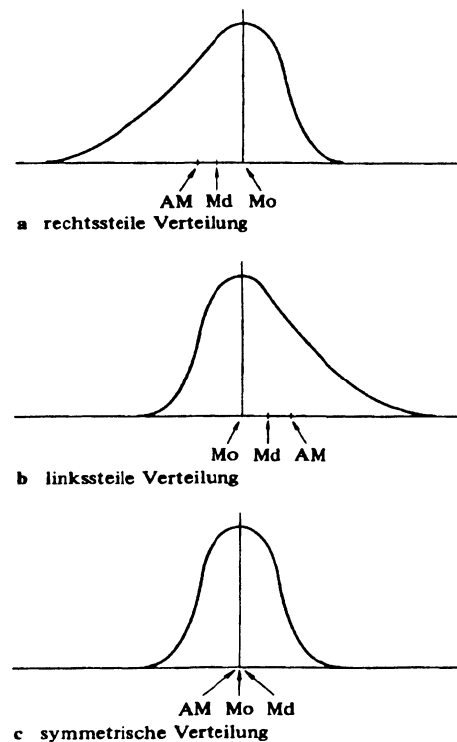
⁵ Siehe dazu auch in Unterkapitel 2.2.4 (Kollektivsymbolik) beim Stichwort *vertikale Achse*.

⁶ In Bezug auf den Körperfettwert könnte man annehmen, dass hier ein mittlerer Wert das Optimum bildet, da der vollständige Verlust von Körperfett ja faktisch tödlich ist. Die Zusammenstellung mit sechs anderen Skalen, auf denen offensichtlich durchwegs Maximierung angestrebt werden soll, dürfte aber auch hier das Optimum 100 %iger Fettfreiheit implizieren.

⁷ Vgl. insgesamt zu diesem Unterkapitel: LINK, 1999, 327-333.

den sich entsprechend im mittleren ‚Bauch‘ der Kurve und nehmen mit steigendem Abstand von der Mitte ab. Die mittlere Symmetrieachse kann dabei frei gewählt werden und außerdem kann die ‚Steilheit‘ der Kurve über den Parameter Standardabweichung beliebig variiert werden.

Reale statistische Werte sind bestenfalls annähernd normalverteilt. Unter Umständen kann ihre Verteilungsfunktion auch nur gewisse Ähnlichkeiten mit einer Gaußkurve haben. Jürgen Link fasst nun alle Verteilungen, die in wesentlichen Eigenschaften (Stetigkeit, tendenzielle Symmetrie um ein zentrales Maximum, monotonen Abfallen der Kurve zu den Rändern hin) unter dem Begriff „symbolische Gaußoid«-Kurven“ beziehungsweise kurz „Gaußoide“ (LINK, 1999, S. 330) zusammen. Dazu zählt er auch rechts- oder linkssteile Verteilungen (siehe Illustration).



Quelle: Ursprünglich: Bortz, Jürgen: „Statistik“. Berlin u.a., 1993 [4]. S. 39. Hier übernommen aus LINK, 1999, S. 330.

Sämtliche Instrumente aus der mathematischen Statistik sind operative interdiskursive Verfahren beziehungsweise interspezialdiskursive Verfahren, falls sie nur innerhalb von Spezialdiskursen angewendet werden. Sie haben im Normalismus aber auch eine symbolische Funktion (vgl. *symbolische* Gaußoid-Kurven). Insbesondere asymmetrische rechts- oder linkssteile Gaußoide können, einen entsprechenden Normalisierungswillen vorausgesetzt, Normalisierungsbedarf suggerieren.

2.2.3. Protonormalismus vs. Flexibilitätsnormalismus

Gaußoide sind stetige und gewissermaßen glatte⁸ Kurven mit dem zentralen Maximum als einzigem Extrempunkt. Aus mathematischer Sicht geben sie deshalb keinen Anlass dazu, an einer bestimmten Stelle eine Normalitätsgrenze anzusetzen, was mit der Vorstellung kontinuierlicher Verteilungen korrespondiert. Andererseits ist im Rahmen normalistischer Vorstellungen „aber ‚evident‘, daß die jeweilige Normalität irgendwo ‚enden‘ und die komplementäre Anormalität ‚beginnen‘ *muß*, weil Normalität ohne komplementäre Anormalität schlechthin undenkbar wäre“ (LINK, 1999, S. 339 f.). Diesen Widerspruch zwischen der Notwendigkeit einer Grenzziehung und der Unmöglichkeit, deren Plazierung aus einer kontinuierlichen statistischen Verteilung abzuleiten, bezeichnet Jürgen Link als das „Paradox der Normalitätsgrenze“.

Link unterscheidet nun „zwei fundamental verschiedene normalistische Strategien“⁹ (LINK, 1999, S. 77) zur Herstellung von Gesamt-Normalität: maximale Komprimierung oder maximale Expandierung der Normalitäts-Zone.¹⁰

Die Strategie der maximalen Komprimierung der Normalitäts-Zone nennt er *protonormalistische Strategie*, „da sie insbesondere zu Beginn des Normalismus dominierte“ (ebd., S. 78). Diese Strategie besteht darin, die Grenzen des normalen Bereichs möglichst eng zu ziehen und durch fixe und stabile *Stigma-Grenzen* abzuschotten. Dabei wird zur Legitimierung und Versicherung der Grenzziehung häufig auf normative Argumente und vornormalistische Ideologeme wie „Natur“, „Gesundheit“, „Charakter“ und „Typologisierungen“ zurückgegriffen. Die Durchsetzung des Protonorma-

⁸ Die Gaußkurve selbst ist sogar beliebig oft stetig differenzierbar.

⁹ Im Original fett und kursiv gesetzt.

¹⁰ Eine ausführliche Darstellung und Gegenüberstellung von protonormalistischer und flexibel-normalistischer Strategie, auf die ich mich im Folgenden im Wesentlichen beziehe, findet sich in LINK, 1999, S. 75-102 einschließlich einer tabellarischen Darstellung (S. 79-81). Ergänzend: S. 339-345.

lismus geschieht bevorzugt durch autoritäre Außen-Lenkung der Individuen.

Die entgegengesetzte Strategie der maximalen Expandierung der Normalitäts-Zone bezeichnet Link als *flexibel-normalistische* Strategie. Sie besteht darin, die Grenzen möglichst weit zu fassen, und dadurch einen möglichst großen Anteil der statistischen Daten, und damit der durch diese repräsentierten Individuen, im Inneren des normalen Bereichs einzufangen. Die Grenzen sind dabei weich und locker und werden als dynamische und in der Zeit variable Passage-Grenzen etabliert. Typisch für den flexiblen Normalismus sind auch gestaffelte Grenzsyste, die eine breite Grauzone zwischen normalem Bereich und Anormalität zur Folge haben. Flexibel-normalistische Strategien berufen sich eher selten auf außernormalistische Ideologeme und setzen auf Selbst-Normalisierung und Selbst-Adjustierung der Subjekte. Die Aufgabe der Normalisierung wird also von äußeren Institutionen weg in die Subjekte hinein verlagert.

Die Benennung der ersten Strategie als „Protonormalismus“ und die Tatsache, dass dieser zu Beginn des Normalismus dominierte, kann leicht zu einem Missverständnis verleiten, nämlich zu dem, wir hätten es hier mit einer historischen Entwicklung zu tun, in deren Verlaufe der Protonormalismus vom flexiblen abgelöst worden wäre. Link betont jedoch im Gegenteil, dass beide Strategien „in einem epochal identischen Feld, dem Feld des Normalismus“ (ebd., S. 81) operieren und beide Strategien „prinzipiell kombiniert bzw. wechselnd und partiell eingesetzt werden“ (ebd.). Für dieses Phänomen schlägt er den Begriff „*aporetische siamesische Bifurkation der normalistischen Hauptstrategien*“ vor, um bildlich gesprochen die Untrennbarkeit der „zwei Richtungen einer Gabelung zu suggerieren“ (ebd. S. 82, vgl. a. S. 341).

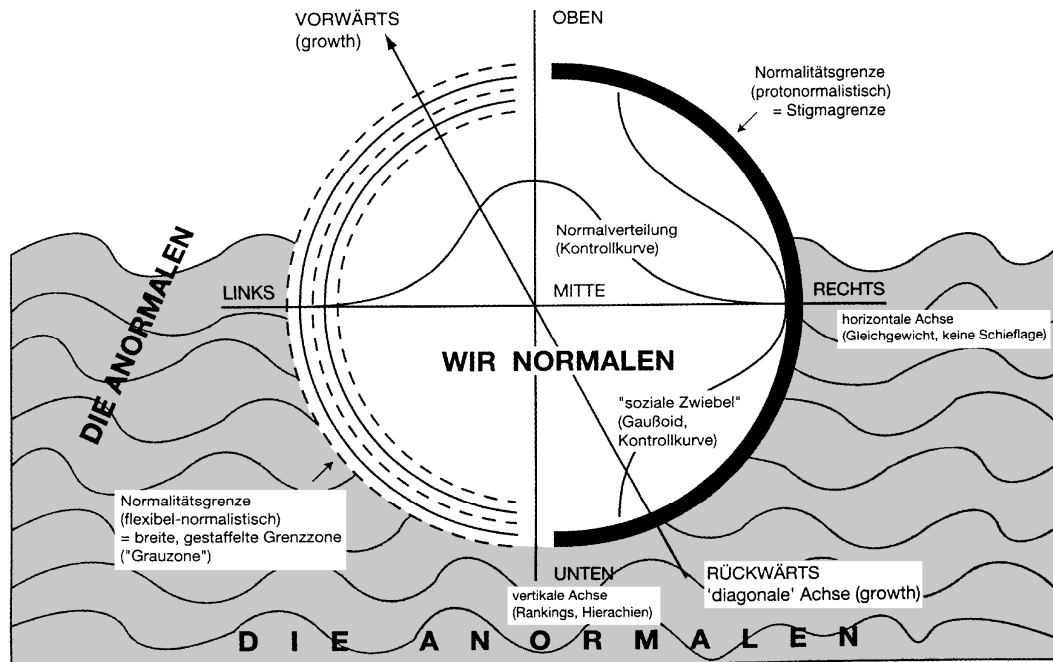
2.2.4. Kollektivsymbolik

Angeregt von Klaus Theweleits Werk „Männerphantasien“ hat Jürgen Link in den frühen 1980ern begonnen kollektive Symboliken zu untersuchen und hat sein Konzept des Synchronen Systems von Kollektivsymbolen

(Sysykoll) (vgl. Link, 1982, S. 6) mit einem von Willi Benning „in seiner Bochumer Dissertation von 1983“ (LINK, 1984, S. 12) entworfenen Grundschema verbunden. Die Theorie der Kollektivsymbolik wurde ständig weiterentwickelt, unter anderem von verschiedenen Wissenschaftlerinnen, die am Zeitschriftenprojekt „kultuRRRevolution“ beteiligt waren und sind. In „Versuch über den Normalismus“ zeigt Link die zentrale Bedeutung des Kollektivsymbolschemas für den Normalismus auf und ergänzt und modifiziert dieses entsprechend.

Die Kollektivsymbolik ist eine bedeutende interdiskursive elementar-literarische Anschauungsform (siehe Unterkapitel 1.2 zur Interdiskurstheorie). Unter Kollektivsymbolik versteht Link dabei „die Gesamtheit der sogenannten ‚Bildlichkeit‘ einer Kultur, die Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Metaphern, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien“ (LINK, 1999, S. 25). Dabei steht im Zentrum der Kollektivsymbolforschung jedoch nicht einfach das möglichst erschöpfende additive Erfassen von kollektiver Bildlichkeit. Ein wesentliches Strukturmerkmal der Kollektivsymbolik liegt nämlich darin, dass die verschiedenen Einzelbilder durch Katachresen (Bildbrüche) miteinander verbunden werden und in ihrer Gesamtheit ein synchrones System bilden. Erst in diesem System erhalten die Einzelbilder ihre Bedeutung, zum Beispiel indem sie in Opposition zu oder Analogie mit anderen gesetzt werden.¹¹ Damit verweist jedes einzelne Kollektivsymbol immer schon auf das ganze kollektiv verankerte System. Dieses System wird durch ein ebenfalls kollektiv verankertes Grundschema orientiert:

¹¹ Vgl. LINK, 1988, S. 290.



Kollektivsymbolschema 1

(Quelle: LINK, 1999, S. 349)

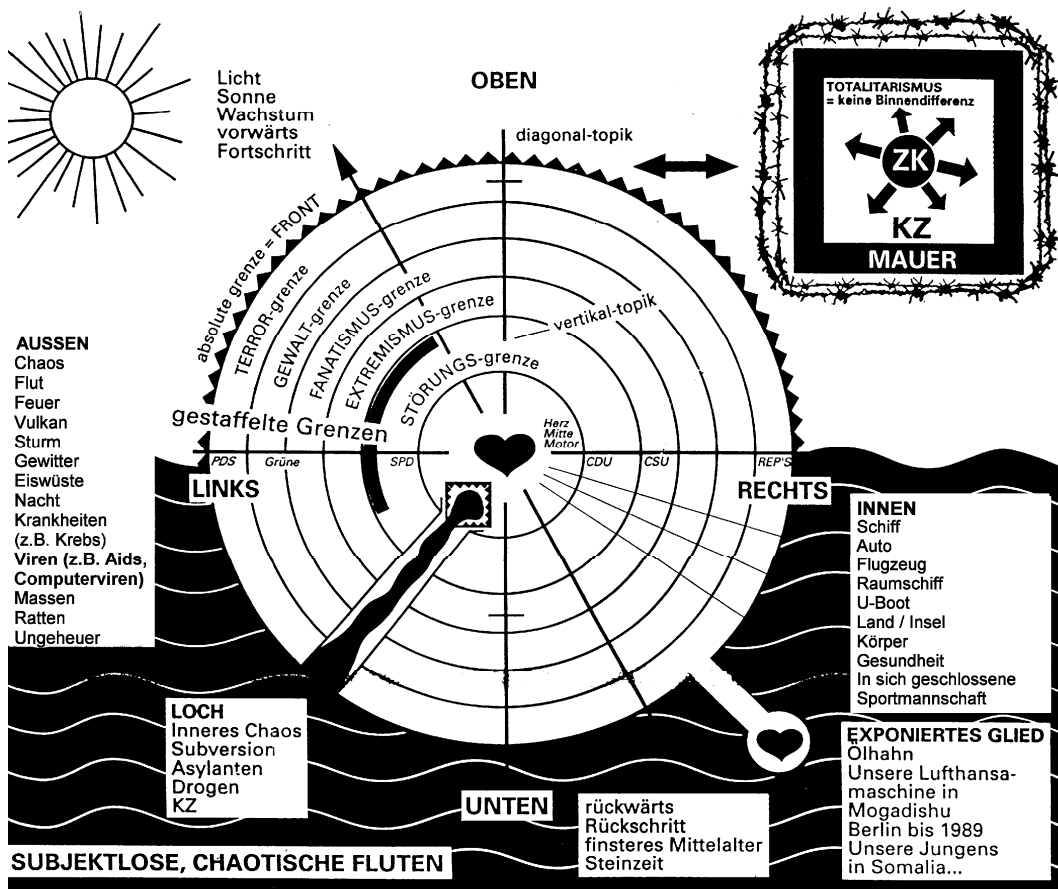
Das obenstehende vereinfachte Schema wurde von Jürgen Link, im Sinne einer Rekonstruktion kollektiv verankerten Wissens, erstellt und hat in dieser grundlegenden Form „für moderne okzidentale Kulturen“ (LINK, 1999, S. 348) Gültigkeit, insbesondere für solche, in denen normalistische Vorstellungen verankert sind.

„Dabei repräsentiert der (äußerste) Kreis die Grenze des »Systems« des applizierenden Subjekts und seiner Ingroup. Es umschließt also den ‚eigenen‘ Bereich dieses Subjekts, während *draußen* der Bereich des Anderen, Fremden liegt. Dieser Außenbereich kann entweder als anderes (freundliches oder feindliches) Subjekt (System 2) oder als subjektloser Bereich (*Chaos*) *symbolisiert* werden.“

(LINK, 1999, S. 349)

Sowohl der Innen- wie der Außenbereich kann jeweils durch „ganze Serien konkreter Symbole ‚gefüllt‘ werden“ (ebd.). Auf diese kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden. Statt dessen sei auf die diversen Publikation zu diesem Thema verwiesen: Neben den schon als Belegstellen in diesem Unterkapitel erwähnten Texten, sei auf eine kompakte Zusammenfassung von Siegfried Jäger (JÄGER, S. 133-142) und eine didaktische Aufbereitung von Andreas Disselnkötter und Rolf Parr verwiesen (DISSELNKÖTTER). Dort findet sich auch folgende von Dorothea Hein grafisch umgesetzte Version des Schemas für die BRD der 1990er Jahre, in der

etliche konkrete Kollektivsymbole verortet sind und das hier als Anregung abgebildet ist:



Kollektivsymbolschema 2

(Quelle: DISSELNKÖTTER, S. 65. Digital nachbearbeitet.)

Das hier schematisch dargestellte Kollektivsymbolsystem „hat stets subjektbildende Funktion - der *Körper* und das *Haus* sind immer »*wir*«, *Ratten* und *Bazillen* [In Kollektivsymbolschema 2: Viren; B.N.] sind niemals »*wir*«, können »*wir*« nicht sein“ (LINK, 1988 b, S. 50). Andersherum bedeutet das für „Bevölkerungsgruppen, die rein statistisch vom Interdiskurs, etwa der Medien und hegemonialen Politiker¹², überwiegend ins ‚Abseits‘ gestellt werden“, dass sie „tendenziell aus dem Toleranzspektrum der Zivilgesellschaft [bereits] ausgeschlossen sind“ (ebd.).

Auf ein Paradigma von Kollektivsymbolen für den Innenbereich des Schemas muss hier noch in Kürze eingegangen werden, da es von konst-

tutiver Bedeutung für die (nicht) normalen Fahrten ist, die in Unterkapitel 3.4. erläutert werden. Es handelt sich um (komplizierte) *technische Vehikel*:

„Unsere Welt ist symbolisch wie ein Flugzeug oder ein Raum-Schiff oder ein U-Boot. Viele Sensoren messen ständig alles mögliche, damit die Computer die verschiedensten Parameter ständig adjustieren können. Insgesamt entsteht aufgrund unseres Systems der Kollektivsymbole also im kollektiven Unbewußten so etwas wie das Phantasma eines medizinischen Körpers, der wie ein kompliziertes technisches Vehikel vorzustellen ist. (LINK, 1992, S.43)

Zurück zum Grundschemata (siehe wieder Kollektivsymbolschema 1): Außen- und Innenbereich sind durch eine Grenze beziehungsweise ein Grenzschemata voneinander separiert. Im Normalismus kann der Innenbereich gegebenenfalls mit dem normalen Bereich und der Außenbereich mit der anormalen Ausschlusszonen identifiziert werden. Zwischen diesen verlaufen dann die (symbolischen) Normalitätsgrenzen. Im Schema sind sie entsprechend als protonormalistische Stigmagrenze beziehungsweise flexibel-normalistische breit-gestaffelte Grenzzone eingezeichnet.

Das Schema wird durch drei symbolische Hauptachsen strukturiert:

Die *vertikale Achse* „symbolisiert sämtliche Hierarchien“ und „dient im Normalismus vor allem der Symbolisierung aller Skalen, besonders aller Leistungs-Skalen und Rankings“ (LINK 1999, S. 350). Hierher gehören also insbesondere solche Skalen, bei denen das Optimum nicht in der Mitte liegt, sondern oberhalb von der Mitte Supernormalität lockt und unterhalb Subnormalität droht. Eine Gaußkurve ist als symbolisches Grundmodell von Verteilungsfunktionen stellvertretend für alle Gaußoide im Schema eingezeichnet (vgl. Unterkapitel 2.2.2 zu Gaußoiden). Im „soziologischen Gebrauch symbolisiert die Vertikale“ übrigens die „Stratifikation, in der Moderne vor allem durch Einkommensskalen dargestellt“ (ebd.). Die Gaußkurve kann dann mit der soziologischen Zwiebel identifiziert werden (vgl. ebd.).

¹² Jürgen Link spricht in diesem Zusammenhang heute von „mediopolitischem Interdiskurs“ (vgl. z.B. LINK, 2003 b, insbes. S. 17).

Besonders an die *horizontale Achse* „schließt sich im Normalismus die Symbolik der homöostatischen Normalität“ (ebd.) an. Auch hier ist eine symbolische Verteilungskurve im Schema eingezeichnet. Abweichungen von der normalen Mitte nach rechts oder links implizieren hier grundsätzlich Normalisierungsbedarf (vgl. ebd., S. 350 f.).

Die *diagonale Achse* symbolisiert schließlich „jede Form symbolischer ‚Dynamik‘ (zwischen einem symbolischen *Vorwärts* und einem symbolischen *Rückwärts*).“ Außerdem wären hier symbolische Fortschrittskurven anzusiedeln, auf die im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter eingegangen werden kann.¹³

Das hier hauptsächlich dargestellte kollektiv verankerte grundlegende Schema gilt im wesentlichen für alle normalistischen Kulturen (vgl. ebd., S. 348), was ein Grund dafür sein dürfte, dass die normalistischen Elemente der von mir analysierten US-amerikanischen TV-Serie ALLY McBEAL auch im deutschsprachigen Raum in der synchronisierten Fassung problemlos verstanden werden können. Die Füllung des Schemas mit konkreten Symbolen kann hingegen geographisch und temporär starken Veränderungen unterworfen sein¹⁴, wobei die Vehikelsymbolik zumindest eine gewisse Stabilität über die Jahrzehnte zu haben scheint.

¹³ Siehe zu Fortschrittskurven und allgemein zu symbolischen Kurvenlandschaften LINK, 1999, S. 197-200 und 313-318, sowie ausführlicher und sehr anschaulich: LINK, 2001 und SCHULTE-HOLTEY.

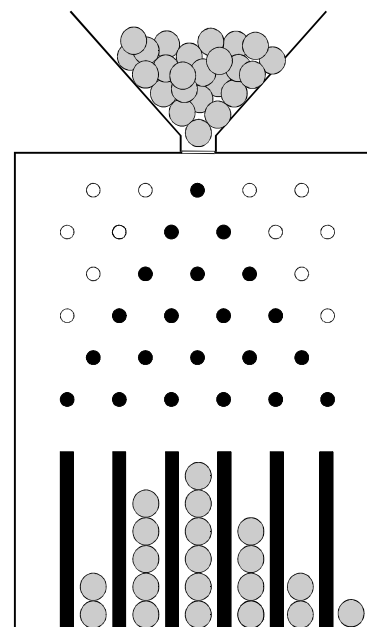
¹⁴ Zu den neuesten Entwicklungen der Kollektivsymbolik in der BRD siehe LINK, 2001 b und LINK, 2002 b.

3. Normalistische Narrationen in Literatur und (TV-) Film

3.1. Das Galtonsieb als Kollektivsymbol im Normalismus

Jürgen Link beschreibt in „Versuch über den Normalismus“ das, nach seinem Erfinder Francis Galton (1822-1911) benannte, Galtonbrett, als das symptomatischste repräsentative Symbol des Normalismus, das gleichzeitig auch ein operatives Modell darstellt (vgl. LINK, 1999, S. 243 f.). Es handelt sich also sowohl um ein operatives interdiskursives Element als auch um ein elementar-literarisches Kollektivsymbol.

Das Galtonbrett dient heute in der theoretischen Statistik und der Didaktik als wichtiges Modell. Es besteht im wesentlichen aus einem schräg oder senkrecht stehenden Brett (siehe Illustration) auf dem mehrere gegeneinander verschobene Nagelreihen angebracht sind (manchmal werden auch Keile oder ähnliches verwendet). Von oben können durch einen Trichter Kugeln eingeworfen werden, die dann durch die Schwerkraft nach unten rollen und auf ihrem Weg durch die Nägel abgelenkt werden. Das Brett ist dabei so konstruiert, dass die Kugeln die Nägel immer genau mittig treffen und deshalb mit je 50%iger Wahrscheinlichkeit nach rechts oder links abgelenkt werden. Unterhalb der letzten Nagelreihe befinden



Galtonbrett.

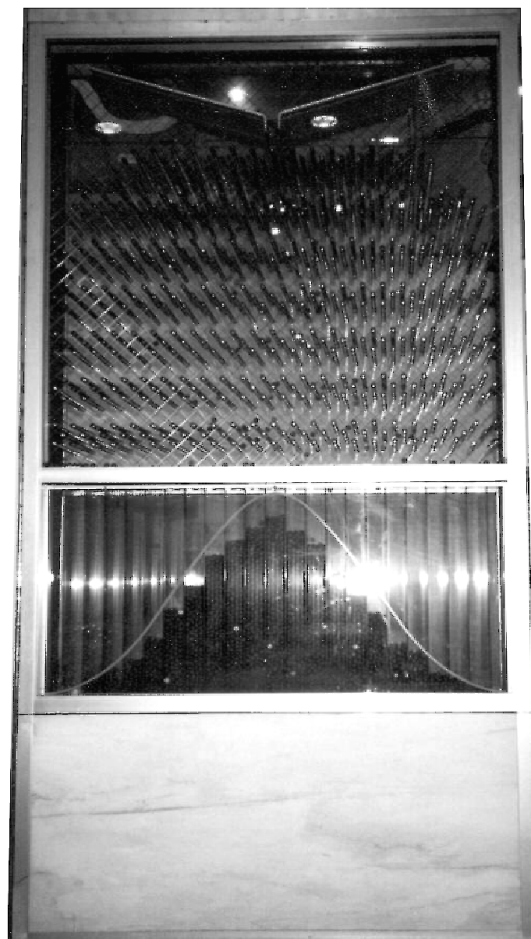
Die nicht-gefüllten Kreise stellen Nägel dar, die für das Modell überflüssig sind, da sie niemals von einer Kugel erreicht werden, aber zur Vervollständigung der Nagelreihen oder aus technischen Gründen (vgl. KUNERT, S. 36) manchmal trotzdem angebracht werden.

Eigene Zeichnung.

sich dann Fächer, in die die Kugeln fallen. Abhängig von ihrem zufälligen Weg durch die Nagelreihen fallen sie dabei in ein mehr oder weniger weit von der Mitte entferntes Fach.

Lässt man nun viele Kugeln das Brett durchlaufen, so werden diese sich den Gesetzen der Statistik folgend auf die Fächer annähernd binominal verteilen. Modelliert man das Brett mathematisch als mehrfach hintereinander ausgeführtes Laplaceexperiment (Verhalten der Kugeln an den Nägeln), so erhält man eine exakte Binominalverteilung der Wahrscheinlichkeiten. Im mathematischen Modell kann man sich nun leicht eine unendliche Folge von Brettern mit gegen unendlich wachsender Anzahl an Nagelreihen und damit Fächern vorstellen. Bei geeigneter Normierung konvergiert die diskrete Binominalverteilung dann gegen eine kontinuierliche Gaußsche Normalverteilung.¹⁵

Für die symbolische Wahrnehmung des Galtonbrettes ist sicherlich entscheidend, dass die erzeugte Binominalverteilung als Annäherung an eine Normalverteilung aufgefasst werden kann, was auf vielen realen und gezeichneten Galtonbrettern durch eine zusätzlich eingezeichnete Gaußkurve hervorgehoben wird (siehe Bild). Dabei kann die eigentlich erzeugte diskrete Bino-



Großes Galtonbrett aus dem Science-Museum in Seattle.

Aus HENN, S. 66 (Ausschnittsvergrößerung).

¹⁵ Vgl. auch KUNERT, S. 34 - 36.

minalverteilung leicht in Vergessenheit geraten¹⁶. Das ist für das kollektiv-symbolische Funktionieren des Galtonbrettes eher förderlich, da das Nagelbrett so direkt an das seinerseits im Kollektivsymbolschema verankerte Gaußoid angekoppelt werden kann. Link stellt nun dar, dass die Abstraktion vom ursprünglichen Modell des Galtonbrettes hin zum kollektivsymbolischen noch viel weiter geht. Er verweist darauf, dass Variationen des Galtonbrettes mit asymmetrisch verschobenen Nagelreihen in der Lage sind, rechts- oder linksgesteilte Verteilungskurven zu simulieren (vgl. LINK, 1999, S. 244). „Damit“, so Link, „erweist sich das Modell als ‚Kern‘ beliebig komplizierter Simulatoren von Verteilungskurven, die jedoch stets vergleichend auf die Normalverteilung als ihren »Maßstab« bezogen bleiben“ (ebd.). Er schlägt vor, die Gesamtheit solcher möglichen Simulationsapparate als „Galtons Normalisierungs-Sieb“ beziehungsweise kurz „Galtonsieb“ zu bezeichnen (vgl. ebd., S. 245). Dabei wählt er den Begriff „Sieb“, weil „der entsprechende Komplex [von Simulationsapparaten] im System der normalistischen Kollektivsymbolik dominant in dieser Bildlichkeit kodiert wird“ (ebd., Fußnote 150).

3.2. Das Galtonsieb als Modellsymbol für normalistische Narrationen

Die ehemalige DFG-Forschungsgruppe „Leben in Kurvenlandschaften“ hat unter anderem flexibel-normalistische Narrationstypen in Literatur und Filmen untersucht. In diesem und dem folgenden Unterkapitel werde ich mich hauptsächlich auf die Darstellung von Ute Gerhard, Walter Grünzweig, Jürgen Link und Rolf Parr in einem einleitenden Text zu dem Band „(Nicht) normale Fahrten: Faszination eines modernen Narrationstyps“ beziehen (GERHARD, 2003 b), in dem sie einige Ergebnisse ihrer Arbeit vorstellen.

¹⁶ Ein deutliches Indiz für diese, vom mathematisch-statistischen Standpunkt gesehen, falsche Vorstellung ist, dass sich selbst in Lehrbüchern für Statistik und Mathematik häufig Ungenauigkeiten und Fehler bei der Darstellung des Brettes finden, die auf „die nachdrückliche Hervorhebung der Normalverteilung unter Vernachlässigung der Bino-minalverteilung“ zurückzuführen sind (vgl. Kunert, S. 38).

Galtonsiebe können als Grundmodell für eine ganze Reihe moderner normalistischer Narrationen aufgefasst werden. Kollektivsymbolisch legen sie nahe, „sich unter den Kügelchen u.a. einzelne menschliche Individuen vorzustellen“ (GERHARD, 2003, S. 10). Diese Menschenkügelchen durchlaufen auf ihrem Lebensweg beziehungsweise ihrer Lebensfahrt eine Reihe von Entscheidungssituationen (= Nägel), wobei sie sich jeweils in Richtung des mittleren Bauches der Gaußkurve (= symbolische Normalität) oder in Richtung ihrer Ränder bewegen können.

Dabei leistet dieses Modell die Verbindung von abstraktem statistischen Datenlagen und statistischem Wissen einerseits mit individuellen Subjekt- effekten und Lebenswegen andererseits. Aus statistischer Sicht sind Einzelschicksale uninteressant. Statt dessen interessieren die Verteilung von großen Menschenmengen und die Bedingungen ihres Zustandekommens. Auf der Picturaebene des Symbols Galtonsieb lässt sich das folgendermaßen darstellen: Der Weg eines einzelnen Kügelchens ist „gänzlich uninteressant - es interessiert bloß der Zusammenhang zwischen der [...] Disposition der Nagelreihen bzw. Siebe, der Masse der Kügelchen und der schließlich produzierten Verteilung“ (GERHARD, 2003, S. 10). Das Galtonsieb ermöglicht aber auch eine andere Perspektive, nämlich die auf das individuelle Kügelchen bei seinem Lauf durch das Sieb: „Auf dieser Ebene erscheint dann jede kontingente Richtungsentscheidung an den Weggabelungen als so etwas wie das ‚Schicksal‘ eines Subjekts“ (ebd.). Das kollektivsymbolische Galtonsieb ermöglicht die bildliche Darstellung beider Perspektiven in einem Modell. Die Zickzack-Fahrt eines individuellen Menschenkügelchen kann dabei immer auch als Teil eines statistischen Experiments aufgefasst werden, das aus vielen Kugeldurchläufen besteht.

3.3. Exkurs: Homme moyen vs. klassischer literarischer Charakter

Die bildhafte Vorstellung von menschlichen Lebensläufen als statistisches Experiment von durch ein Sieb rollenden Kügelchen wird erst durch ein spezifisches modernes Menschenbild möglich, das in engem Zusammen-

hang mit der „Emergenz verdateter Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert“ (GERHARD, 2003, S. 8) steht. Der frühe Statistiker Adolphe Quételet (1796 - 1874) proklamierte den „homme moyen“ (vgl. ebd.). Ein solches „normales“ Individuum interessiert niemals als unverwechselbarer Einzelfall, sondern definitionsgemäß als Vergleichsfall im Massenfild, etwa bezüglich seiner Distanz zu statistischen Durchschnittswerten oder umgekehrt zu den Normalitätsgrenzen an den Extremen“ (ebd.). Seine Individualität besteht „in der genauen Position im Vergleichsfeld, abstrahiert aber von jeder ‚qualitativen‘ Besonderheit“ (ebd.). Der mit dem Galtonsieb compatible homme moyen ist also insbesondere „per definitionem ‚charakter‘-los, was für die moderne Literatur eine spezifische Herausforderung darstellt“ (ebd.) und erlebt seine Lebensfahrt als kontingenten Zickzack-Kurs.

Gerhard u.a. merken aber auch an, dass gerade „in Biographien und Autobiographien“ das „klassische Entelechie-Modell mit seiner teleologischen Grundstruktur der kontingenten Zickzack-Kurve“ (ebd., S. 10) widerstrebt. Diese Anmerkung dürfte sich meines Erachtens auf einen bedeutenden Teil von Fernsehserien ausweiten lassen, die ja teilweise an biographische Genres angelehnt sind.¹⁷ Insbesondere werden hier die Protagonisten häufig als klassische literarische Charaktere¹⁸ dargestellt. Auch wenn sie dadurch der dem Galtonsieb zugrundeliegenden Vorstellung vom homme moyen nicht entsprechen, kann das Galtonsieb unter Umständen durchaus noch ein Modell für ihren Lebenslauf sein. Die Richtungsentscheidungen sind dann allerdings nicht mehr zwangsweise kontingent, sondern können teilweise als zielgerichtete Entscheidungen von klassischen Subjekten (mit tendenziell freiem Willen) aufgefasst werden oder auch als mehr oder minder zwangsläufige Folge ihrer Charaktereigenschaften.

Diese Einschätzung bestätigt zumindest die von mir untersuchte Fernsehserie ALLY McBEAL. Die erste Folge der ersten Staffel beginnt mit einem

¹⁷ Rolf Parr und Matthias Thiele sprechen in Bezug auf den Spielfilm GROUNDHOG DAY ebenfalls von einer teleologischen Normalisierung (vgl. PARR, 1998, S. 91).

¹⁸ Vgl. zum Begriff des klassischen literarischen Charakter z.B. LINK, 1995, S. 62 f.

autobiographischen Monolog der Hauptfigur Ally¹⁹. Auf diese Erzählform wird auch in den späteren Folgen von Zeit zu Zeit zurückgegriffen. Die Hauptfiguren der Serie bilden ein Ensemble unterschiedlicher Charaktere, deren spezifischen Merkmale sich durch Oppositionen innerhalb der Konfiguration der Figuren konstituieren²⁰. Die Figuren haben Wertvorstellungen²¹ und verfolgen auch langfristige Ziele²². Wenn sie auf ihrem Lebensweg Entscheidungen fällen, erleben sie die Folgen auch als selbstbestimmtes Schicksal²³. Trotzdem lassen sich ihre Lebenswege konsistent als Kugelläufe auf einem Galtonsieb darstellen (siehe dazu auch Kapitel V).

3.4. (Nicht) normale Fahrten, (De-) Normalisierungsnarrationen und Techno-Vehikel-Körper

Jürgen Link arbeitet in seinem "Versuch über den Normalismus" (*nicht normale Fahrten*) als Geschichtentyp heraus, der „im Normalismus mit struktureller Insistenz wiederkehrt, so daß man von einem ‚Faszinationstyp‘ sprechen kann“ (LINK 1999, S. 359)²⁴:

Es handelt sich um Geschichten, die die subjektiven Normalitätsgrenzen markieren, indem sie aus einer im Inneren der Normalität situierten Perspektive Spiele mit der Transgression inszenieren. Dabei erscheint die normalistische Subjektivität als

¹⁹ „Ich weiß nicht mehr genau, wie alles begann. Es fing damit an, das ich an seinem Hintern roch. [...]“ (Ally; 1.01)

²⁰ Vgl. dazu LINK, 1995, S. 62 f. und zu Konfigurationen und Merkmalsoppositionen einschließlich der +/- Schreibweise: LINK, 1979, S. 232-253 und 369-374.

Beispiel für eine charakterkonstitutive Binäropposition aus der Serie ALLY MCBEAL: Ally, John: + innere Welt (Phantasien, Träume) vs. Nelle: - innere Welt. Vgl. z.B.: Nelle zu John: „Diese Sache mit der inneren Welt, die kann ich nicht nachvollziehen.“ Und weiter: „Ich möchte mit jemandem zusammen sein, der nicht so ist wie ich.“ (2.23).

²¹ „Das ist Polygamie. Das verstößt gegen alles, woran ich glaube“ (Ally; 1.11)

²² „Ich will auch eine Familie. Na ja, nicht gleich, nicht äh schon morgen. Aber irgendwann will ich.“ (Ally; 4.15).

²³ „Und hier stehe ich nun: Das Opfer meiner eigenen Entscheidung.“ (Ally; 1.01).

²⁴ (Nicht) normale Fahrten stellt Jürgen Link insbes. an folgenden Stellen dar: LINK, 1999, S. 57-64, S. 359-361 und in den Exkurse „(Nicht) normale Fahrten“. Vgl. auch LINK, 2003 und für eine kurze Zusammenfassung LINK 2002, S. 551 f.

Techno-Vehikel-Körper im zirkulären Verkehr unter einer Art Zentrifugalkraft, die sie in den Bereich der *Grenze* treibt. Thematisch entspricht dieser Konstellation das Spiel mit der Grenze normaler Subjektivität, normaler erotischer Beziehung und normaler As-Sociation." (LINK 1999, S. 359)

In dieser Beschreibung finden sich die beiden konstitutiven Charakteristika (nicht) normaler Fahrten: das Spiel mit der Transgression von (subjektiven) Normalitätsgrenzen einerseits und die (kollektivsymbolisch) als Techno-Vehikel-Körper erscheinende Subjektivität andererseits. Ersteres, sowie die Analogie dieses Narrationstyps zum Kollektivsymbol Galtonsieb, stellt Link im Folgenden ausführlicher und präziser dar:

Der Grundtyp aller (*nicht*) *normalen* Fahrten besteht in der »Biographie« (häufig übrigens in Form einer Autobiographie) eines Galtonschen *Kügelchens*, das stochastisch durch das »Sieb« hinabfällt und »unten« entweder in der normalen Mittelzone oder (meistens) in einer extremen (nichtnormalen) Seitenposition »landet«. Das Modell des Galtonsiebs (heute ähnlich als Spielautomat bzw. als Computerspiel implementiert) läßt alle Arten von »Biographien eines Kügelchens« zu, wobei insbesondere die *Fahrt ins Abseits* (Marginalisierung, irreversible Denormalisierung) und die *Aus- und Rückfahrt* über die Normalitätsgrenze (normalismuskompatible Exploration) interessieren. Unter normalismuskompatibler Exploration verstehe ich (thematische und/oder formale) 'Vorstöße' in der Richtung und auf der Linie normalistischer *thrill*-Evolutionen, wie sie vor allem durch Moden (insbesondere sexuelle) markiert werden. [...] Hier wie dort [Geständnisliteratur] handelt es sich um punktuelle und experimentelle *Aus-Fahrten* aus dem Normalismus mit offengehaltener *Rückkehr zur Basis*. (LINK 1999, 60f.).

Das kollektivsymbolische Vehikel einer (nicht) normalen Fahrt charakterisiert er dann u.a. folgendermaßen:

Demgegenüber ist das Vehikel der (*nicht*) *normalen Fahrt* von seinem Wesen her technisches Vehikel, idealiter 'High-Tech-Vehikel', das in einer gänzlich bekannten Welt auf geplanten (programmierten) Routen fährt. Das technische Vehikel fungiert als Phantasma eines entsprechenden Körpers, des Körpers der normalistischen Subjektivität, der 'Normal-Monade'. Ein metaphysischer Horizont spielt dabei ebenso wenig mehr eine Rolle wie individuelle Schuld und Erlösung. Typisch ist unsere tägliche Autofahrt zur Arbeit [...] Im Auto sind wir ganz unmetaphorisch integrierender Bestandteil eines fahrenden homöostatischen Apparats, wobei unsere »Existenz« konkret Normalität und Normalisierung ist. (LINK 1999, 63f.).

Beide Charakteristika zusammen gehen in Links bildhafte Bezeichnung "(nicht) normale Fahrten" ein. Und tatsächlich kann er in einer Reihe von in seinem "Versuch über den Normalismus" einmontierten Musteranalysen von literarischen Beispielen (nicht) normaler Fahrten eindrucksvoll solche

(De-) Normalisierungsfahrten von meist als Techno-Vehikel symbolisierten Subjekten aufzeigen.

In dem Aufsatz "(Nicht) normale Lebensläufe, (nicht) normale Fahrten [...]" erwähnt Link, dass der hier dargestellte narrative Faszinationstyp "auch bloß partiell realisiert sein kann" (Link 2003, S. 24). Ich werde in dieser Arbeit beispielhaft zeigen, dass auch (De-) Normalisierungsnarrationen möglich sind, die dem Faszinationstyp der (nicht) normalen Fahrt entsprechen und von der gleichen normalistischen Grundstruktur generiert werden, dabei jedoch ohne das Element der Symbolisierung des Subjekts als Techno-Vehikel auskommen (vgl. Kapitel IV).

Da der Begriff (nicht) normale Fahrten bildhaft auf Techno-Vehikel verweist, möchte ich vorschlagen, im Fall von (nicht-) normalen Fahrten ohne (Techno-)Vehikel von (De-) Normalisierungsnarrationen zu sprechen.

Unter *(De-) Normalisierungsnarrationen* sind dann Geschichten einzelner Subjekte zu verstehen, die in der Normalität beginnen und "im weiteren Verlauf Prozesse der Denormalisierung, der Abweichung von der Normalität in Richtung der Normalitätsgrenzen" (LINK 2003, S. 24) und eventuell ihrer Überschreitung erzählen. Dabei können sie entweder mit einer Rückkehr beziehungsweise einem Wiedereintritt in die Normalität (Renormalisierung) enden - in diesem Fall handelt es sich um "normalismuskompatible Explorationen" (LINK 1999, S. 60) - oder aber das Subjekt bleibt außerhalb der Normalitätsgrenzen und die Denormalisierung erweist sich als irreversibel.

Die Zitate in meiner vorhergehenden Definition beziehen sich bei Link natürlich jeweils auf (nicht) normale Fahrten.

Den Begriff „(nicht) normale Fahrten“ werde ich im Folgenden nur noch dann verwenden, wenn in einer (De-) Normalisierungserzählungen zusätzlich ein kollektivsymbolisches Techno-Vehikel eine tragenden Rolle innerhalb der Narration spielt.

Die hier vorgeschlagene Unterscheidung scheint mir sinnvoll, da ich es einerseits für angebracht halte, die spezielle Symbolik als konstituierendes

Element (nicht) normaler Fahrten hervorzuheben, aber andererseits (De-) Normalisierungserzählungen als spezifische Erzählstruktur nicht einfach unter dem Oberbegriff ‚Normalismusrezeption in Literatur und Kunst‘ verallgemeinert werden können.

Die Abgrenzung zwischen reinen (De-) Normalisierungsnarrationen und (nicht) normalen Fahrten mit Techno-Vehikeln kann dabei im konkreten Fall durchaus schwierig sein. Jeder Verweis auf die Kollektivsymbolik beziehungsweise hier ein Techno-Vehikel, kann ja bei einer Leserin schon die gesamte von ihr verinnerlichte Kollektivsymbolik aktivieren. Und dabei kann unter Umständen schon ein einzelnes Verb wie "fahren" oder "fliegen" konnotativ auf das Syskoll verweisen. Von daher lässt sich eine konstituierende Rolle der Vehikel-Symbolik für (nicht) normale Fahrten vermutlich nicht so ohne weiteres operationalisieren.

3.5. Re-Entry-Strukturen als spezifisch filmische Struktur zur Narrativierung normalistischer Felder

Während Jürgen Link den Faszinationstyp (nicht) normale Fahrten hauptsächlich auf der Basis von elaborierter und avantgardistischer Literatur herausgearbeitet hat, beschreiben Rolf Parr und Matthias Thiele²⁵ Re-Entry-Strukturen als spezifisch filmische Struktur zur Realisierung normalistischer Lebensläufe. Auch für solche Wiederholungsstrukturen dient das Galtonsieb als Denkmodell.

„Wiederholungen jedweder Art“, so Thiele und Parr, „stellen eine feste, in jüngster Zeit sogar verstärkt verwendete Strukturkomponente von Spielfilmen dar“ (PARR, 2003, S. 37). Eine Möglichkeit, solche Wiederholungs-

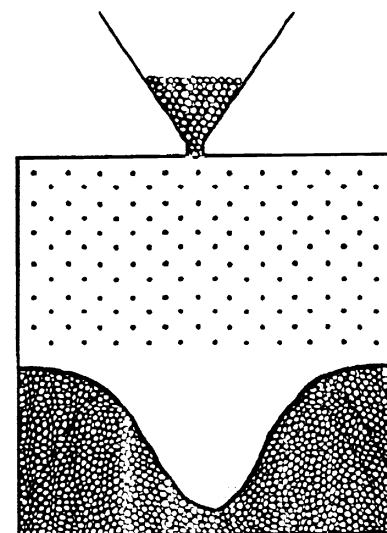
²⁵ Parr und Thiele führten im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe „Leben in Kurvenlandschaften“ das Teilprojekt „Prozesse und Verfahren flexibler Normalisierung in Film- und Fernseharrationen“ durch.

strukturen normalistisch einzusetzen, stellen Re-Entry-Strukturen dar:

Dieser Typus Film bzw. diese Strukturkomponente arbeitet mit seriell wiederholbaren biographischen Sequenzen, die in der Wiederholungsstruktur eine stufenweise normalisierende Bewegung von Extremen zu Normalitäten entwickeln, indem sie gleichsam ein biographisches ‚Menschenkügelchen‘ so lange in einer Art mehrfach gestufter Selbsttherapie durch die Siebe gesellschaftlicher Normalitäten laufen lassen, bis es zu guter Letzt in als Gaußverteilung vorzustellenden großen Mittelbauch gesellschaftlicher Normalität subsumiert ist. (PARR, 1998, S. 90)

Dabei geht es nicht nur darum, „Bandbreiten von Positionen in- und außerhalb von Normalitätsspektren abzustecken, sondern entsprechend dem filmischen Fokussieren *individueller* ‚Lebensfahrten‘ für einzelne Figuren vor allem von gelungenen bzw. mißlungenen Prozessen der De- und Re-Normalisierung innerhalb solcher Szenarien mit den Mitteln des Films zu erzählen“ (PARR, 2003, S. 38 f.). Diese Strukturen nutzen also das Potential des Galtonsiebs zur Vermittlung zwischen statistischen Datenlagen und individuellen Subjekteffekten (siehe Unterkapitel 3.2 zum Galtonsieb als Modellsymbol). Dazu wird die „statistische Verteilung vieler auf einmal in den Trichter geschütteter Kügelchen [...] mittels der Re-Entry-Struktur in ein Nacheinander ‚vieler‘ Durchläufe *eines* (oder doch zumindest weniger) ‚Menschen‘-Kügelchen aufgelöst“ (Parr, 2003, S. 39).

Eine Tücke von Re-Entry-Strukturen liegt nun darin, dass meist ein Großteil der Kugelläufe in Extrempositionen enden. Der Grund dafür liegt darin, dass typischerweise eine Figur versucht sich selbst zu normalisieren und dabei wiederholt in Positionen der Anormalität landet, bevor sie sich in den letzten Durchläufen endlich erfolgreich eine mittleren Normalposition annähert. Somit ergibt sich im Re-Entry-Film vielfach eine Verteilung „von außen nach innen, von den Extremen zur Mitte“ (ebd.) als „gleichsam umgekehrte Gaußkurve“



Symbolisches Galtonsieb mit aus Re-Entry-Struktur resultierender umgekehrter Gaußkurve.

Quelle: PARR, 2003, S. 40.

(ebd., S. 40) (siehe Illustration auf der vorangehenden Seite). Die im Film tatsächlich simulierte statistische Verteilung der Individuen gerät damit in eklatanten Widerspruch zu der dem Modell zugrunde liegenden Normalverteilung.

3.6. Verallgemeinerung: Vier strukturelle Möglichkeiten des normalistischen Erzählens von Lebensläufen

Rolf Parr schlägt als Typologie von normalistischem Erzählen in Literatur und Film vier verschiedene Konzepte vor, denen das Galtonsieb als generatives Modellsymbol zu Grunde liegt (vgl. PARR, 2003 b, S. 100-102):

(1) Individuelle De- und Re-Normalisierungsbewegungen eines Protagonisten-Kügelchens:

Erzählt wird ein einzelner Lauf durch das Sieb. Im Vordergrund steht das subjektive Erleben des Individuums: seine an Lust und Ängste gekoppelte (De-) Normalisierungsbewegung. Hier wären einzelne (De-) Normalisierungsnarrationen beziehungsweise (nicht) normale Fahrten im engeren Sinne zu verorten.

(2) Mehrere verschiedene Kügelchen werden nacheinander oder gleichzeitig ins Galtonsieb eingeworfen

Es werden verschiedene Lebensläufe beziehungsweise -fahrten geschildert. Dabei landen die Kügelchen in verschiedenen, manchmal auch gleichen Positionen „in der dann eher als eine Art Matrix mit distinktiven Positionen funktionierenden Normalverteilung“ (ebd., S. 101). Diese Variante ist „die Basisvariante des Narrativierens von Normalitäten in vielen Daily Soaps von MARIENHOF bis VERBOTENE LIEBE“ (ebd.).

(3) Ein Kügelchen durchläuft das Brett mehrmals

Hier sind alle Re-Entry-Filme im engeren Sinne zu verorten (siehe vorangehendes Unterkapitel).

(4) Die Matrix selbst wird thematisiert

Die Normalverteilung selbst und ihr Zustandekommen rücken ins Zentrum des Interesses. Als Beispiele führt Parr Nick Hornbys „High Fidelity“ und Polityckis „Weiberromane“ an, in denen die Matrix selbst thematisiert wird, „so daß dann nur noch wenige konkrete Besetzungen ihrer Positionen narrativ durchgespielt werden müssen, die gesamte Bandbreite der Möglichkeiten und das mit ihnen insgesamt gegebene normal range-Szenario [...] aber von vornherein mitgedacht werden kann“ (ebd.).

III. Die Serie Ally McBeal

In diesem Kapitel habe ich einige Informationen über die Serie zusammengestellt, die zum Verständnis dieser Arbeit von Nutzen sind. Ausführlichere Darstellungen finden sich in RAABE und KLIEN.

1. Genre, Zielgruppe, Identifikationsfigur

Bei der Serie ALLY McBEAL handelt es sich um eine weekly soap. Die Serie ist dabei so aufgebaut, dass die einzelnen Folgen weitgehend abgeschlossen sind und damit auch außerhalb des Serienkontextes verständlich bleiben. Manche Handlungsstränge werden aber auch auf mehrere Folgen verteilt. Außerdem findet im Verlauf der Serie eine langfristige Entwicklung statt: die Charaktere verändern sich mit der Zeit und neue Figuren werden eingeführt, während andere nach einiger Zeit ausscheiden.

Eine eindeutige *Genrezuordnung* der Serie ist nicht möglich, da sie Elemente verschiedener TV-Genres mischt: Sie kann als Anwaltsserie verstanden werden, da fast alle Hauptfiguren, einschließlich der Titelheldin Ally, als Anwältinnen in der Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES arbeiten und die Darstellung ihrer Arbeit und der Fälle, die sie vor Gericht vertreten, einen wesentlichen Teil der Handlung der Serie ausmacht. Die Mitarbeiterinnen der Kanzlei können als Ersatzfamilie für die einzelnen Figuren betrachtet werden, was in der Serie häufiger thematisiert wird. In diesem Sinne kann ALLY McBEAL auch als Familienserie betrachtet werden. Außerdem kann die Serie als Comedy-Serie eingestuft werden, da die Handlung in etwa der Hälfte aller Narrationen teilweise stark komödiantische Züge hat.

Zielgruppe der Serie sollten ursprünglich 18-34-jährige Frauen sein (vgl. RAABE, Teil 1, S. 3) und der Sender VOX richtete sich mit seinen Werbekampagnen anfangs auch gezielt an diese Gruppe (vgl. KLIEN, S. 74 f.) und präsentierte die Serie als „amüsante Frauenserie“ (ebd., S. 75) - eine

weitere mögliche Genreeinordnung. Die Serie ist aber auch bei Zuschauern erfolgreich: ca. 40 % der Zuschauerinnen sind männlich (vgl. RAABE, Teil 1, S. 3, Fußnote 7).

Die ca. 30-jährige¹ Titelheldin Ally bietet sich für weibliche Zuschauerinnen als *Identifikationsfigur* an, unter anderem aufgrund ihres differenziert dargestellten Charakters. Der Identifikationsaspekt der Serie wurde in Werbekampagnen des Senders VOX anfangs stark betont und von der Presse aufgegriffen (vgl. KLIEN, S. 109-111). Zumindest bei den Fans der Serie scheint dieses Konzept aufgegangen zu sein: Ich habe eine Stichprobe² von Einträgen im Ally McBeal-Gästebuch auf der VOX-Homepage im Internet angeschaut: Von ca. 370 Einträgen (meist nur wenige Sätze) war bei 41 (ca. 11 %) eine eindeutige Identifikation mit Ally erkennbar³.

2. Daten zur Serie

Die Serie gliedert sich in fünf Staffeln mit je 21-23 Folgen. Entsprechend ist beispielsweise die Angabe „Folge 3.02“ (kurz: „3.02“) als 3. Staffel, 2. Folge zu lesen. Da die Nummerierung bei unterschiedlichen Sendern und in der Literatur nicht ganz einheitlich ist, habe ich eine Folgenkonkordanz zusammengestellt (siehe Anhang dieser Arbeit).

ALLY McBEAL wurde von David E. Kelley für den US-Sender „fox“ produziert. Die Erstaussstrahlung in den USA umfasste den Zeitraum von September 1997 bis Mai 2002. In der BRD wird die deutsche Synchronfas-

¹ In Folge 1.19 feiert Ally ihren 28. Geburtstag, in Folge 5.20 ihren 32.

² Alle Einträge vom 23.5.02, 21:18 Uhr bis zum 24.1.03, 10:36 Uhr. Quelle: www.vox.de/ally_3286.php?ForenID=ally_gbuch&Seite=XXX (XXX = 300 - 357).

³ Z.B.: „Oft kommt es vor das ich mich dabei ertappe, wie ich mich mit ihr [Ally] identifiziere. Denn was Männer betrifft, kann auch ich ein Lied singen. Die ewig lange Suche nach »DEM Mann«, aber vielleicht habe ich ja diesmal Glück gehabt mit meinem Sonnenschein.“ oder „wenn Ihr auch nur einen Hauch von dem versteht was Ally fühlt und lebt“ (Quelle: siehe Fußnote 2).

sung von dem Sender VOX (RTL-Group) ausgestrahlt. Die Erstausstrahlung der ersten Staffel begann im April 1998. Nach einem anfänglichen Misserfolg der Serie wurde sie nach wenige Folgen abgesetzt und im März 1999 erfolgreich neu gestartet: die Zuschauerinnenzahlen kletterten nach einigen Folgen auf ca. eine Millionen. Die Erstausstrahlung der letzten Staffel der Serie endete im April 2003⁴. Im Anschluss an die Erstausstrahlung der neuen Folgen Dienstags um 22:10 Uhr sendet VOX seit Februar 2000 um 23:05 Wiederholungen der alten Folgen, die vermutlich noch bis ca. Ende des Jahres 2003 fortgesetzt werden.

⁴ Eine Übersicht über die Erstausstrahlungstermine der einzelnen Folgen der ersten und zweiten Staffel findet sich in KLIEN, S. 137. Alle Daten für alle Staffeln finden sich im Internet beispielsweise auf BYGONES.DE.

IV. Heiße Küsse, harte Schläge - Exemplarisches Beispiel einer (De-) Normalisierungsnarration im Bereich Sexualität

Ich habe die Folge 3.02 mit dem deutschen Titel „Heiße Küsse, harte Schläge“¹ für eine detaillierte Analyse ausgewählt, da sie ein exemplarisches Beispiel für den dominant flexibel-normalistischen Charakter der Serie darstellt. Außerdem werden in dieser Folge zwei eng miteinander verknüpfte (De-) Normalisierungsnarrationen realisiert, weshalb sie ein gutes Beispiel zur Analyse (flexibel-) normalistischen Erzählen darstellt.

Im Folgenden werde ich zwei eng miteinander verknüpfte Haupterzählstränge dieser Folge darstellen und dabei besonders die Etablierung eines Normalfeldes, seine Strukturierung und die zugehörigen Grenzziehungen untersuchen. Es wird sich zeigen, dass in den ersten Szenen ein zunehmend komplexes Normalfeld mit entsprechenden Grenzen etabliert und die Protagonisten in diesem positioniert werden. Im weiteren Verlauf der beiden Narrationen kommt das Feld dann zunehmend in Bewegung: Grenzen werden differenziert oder neue hinzugefügt, sie werden aufgeweicht oder seltener auch in ihrer abschreckenden Wirkung verstärkt. Außerdem beginnen die Protagonisten ihre (De-) Normalisierungsbewegungen durch dieses Feld.

Die Narration ist also von einer doppelten Dynamik gekennzeichnet: Einerseits bewegen sich die Figuren durch ein Normalfeld, wobei ihre Bewegung in Form einer (De-) Normalisierungsnarration dargestellt wird. Andererseits wird das eingangs etablierte Normalfeld zunehmend verändert. Dabei sind es die Figuren, die sich differenziert mit Fragen nach normaler und anormaler Sexualität auseinandersetzen und dabei Grenzziehungen in Frage stellen beziehungsweise manipulieren. Motiviert werden sie dazu

¹ Englischer Originaltitel: „Buried Pleasures“

durch ihre eigenen Denormalisierungsängste und -wünsche im Zusammenhang mit ihren Bewegungen durch das Normalfeld. Ich werde beides herausarbeiten und versuche dabei aufzeigen, wie der Normalismus hier als generative Grundstruktur nicht nur dem narrativen Spannungsbogen zugrunde liegt, sondern bis in die kleinsten Details der Narration hinein wirkt.

Auffällig an der Folge 3.02 ist, dass sie eine typische (De-) Normalisierungsnarration darstellt, Vehikelsymbolik aber keine für die Narration konstitutive Rolle spielt (siehe dazu die Vorüberlegungen in Kapitel II.3.4 zu (nicht) normalen Fahrten). Außerdem wird in dieser Folge vollständig auf Visualisierungen verzichtet, wie sie sonst für die Serie *Ally McBeal* charakteristisch sind. Diesem Themenkomplex ist das abschließende Unterkapitel Visualisierungen und Kollektivsymbolik gewidmet. Dort werde ich in einem Exkurs anhand von Beispielen aus anderen Folgen den Begriff „Visualisierungen“ präzisieren und Funktionen dieser originär filmischen Darstellungsweise für den Normalismus aufzeigen. Dabei wird auch ein Beispiel konkreter Vehikel-Kollektivsymbolik aus Folge 4.15 der Serie vorgestellt. Vor diesem Hintergrund kann anschließend die Verwendung von Kollektivsymbolik in Folge 3.02 untersucht werden.

Ein Transkript der kompletten Folge findet sich im Anhang dieser Arbeit. In diesem Kapitel stammen alle Zitate ohne Quellenangabe aus Folge 3.02. Zahlen in Klammern beziehen sich auf die von mir im Transkript vorgenommene Untergliederung der Folge in einzelne Szenen. Sie fehlen überall dort, wo die Zuordnungen aus dem Kontext eindeutig hervorgeht. Das gilt insbesondere in den einzelnen Szenen gewidmeten Unterkapiteln. Im Transkript finden sich neben dem gesprochenen Text auch Angaben über Intonation, Gestik und Mimik sowie über visuelle Ereignisse und ähnliches. Diese zitiere ich hier nur dann mit, wenn sie für die Analyse von Bedeutung sind. Ansonsten entfallen sie um die Übersichtlichkeit zu erhöhen.

1. Haupterzählstränge

Die Folge 3.02 lässt sich in drei Haupterzählstränge gliedern:

1. Affäre zwischen Ally und Ling
2. Nelle träumt davon, gezüchtigt zu werden und wird von John mit Schlägen überrascht (Spankingabenteuer).
3. Klage gegen Alice Gaylor wegen sexueller Belästigung

Dabei handelt es sich bei den ersten beiden um eng miteinander verschränkte (De-) Normalisierungsnarrationen. Die Zusammengehörigkeit der beiden wird auch schon in der deutschen Fassung des Titels der Folge („Heiße Küsse, harte Schläge“) angekündigt, die diese beiden Erzählstränge parallelisiert.² Der dritte Erzählstrang hingegen ist von der Erzählstruktur her von den anderen beiden weitgehend abgekoppelt, weshalb er im Folgenden nur der Vollständigkeit wegen kurz paraphrasiert werden soll. Eine thematische Klammer zwischen allen drei Haupterzählsträngen besteht darin, dass in ihnen hauptsächlich Fragen von normaler und anormaler Sexualität und Erotik verhandelt werden.

Die drei Erzählstränge beginnen alle in Folge 3.02. Während der erste und dritte auch innerhalb dieser Folge wieder abgeschlossen werden, endet der zweite hier nur vorläufig mit der Katastrophe extremer Denormalisierung und wird erst in Folge 3.03 durch eine Renormalisierung abgeschlossen.

2. Haupterzählstrang 3: Klage gegen Alice Gaylor wegen sexueller Belästigung

Dieser Erzählstrang handelt von einer unkonventionellen Klage: Eine Frau wird wegen sexueller Belästigung angeklagt. Mehrere weibliche Angestell-

² Auch der englische Folgentitel „Buried Pleasures“ lässt sich auf die Haupterzählstränge 1 und 2 beziehen, nicht jedoch auf den dritten.

te der Firma „Corbin Technologies“ verklagen ihre Kollegin Alice Gaylor dafür, „dass sie zu sexy“ sei (Billy; 2) bzw. dass sie mit ihrer „aufreizenden Kleidung“ (Billy; 2) eine sexuell aufgeladene Arbeitsatmosphäre erzeuge, was die Klägerinnen als „sexuelle Belästigung“ (Sprecher der Geschworenen; 26) auffassen.

Obwohl dieser Erzählstrang zu mehr als der Hälfte vor Gericht spielt, steht die juristische Bewertung des Verhaltens von Alice Gaylor nicht im Vordergrund. Alice gibt bereitwillig zu, dass Sex für sie Macht ist (vgl. Alice; 18) und dass ihre Attraktivität männliche Kollegen dazu bringt, ihr viel zu helfen, womit sie ausgleicht, dass sie „nicht unbedingt die Schlauste im Büro“ (Alice; 18) ist. Sowohl in den Befragungen und Plädoyers vor Gericht, als auch in den Gesprächen außerhalb des Gerichtssaals, wird vor allem die Frage verhandelt, ob der offensive Einsatz von weiblicher „Sinnlichkeit“ bzw. „erotischer Ausstrahlung“ die „Frauenbewegung zurückwirft“ (Renée die Gegenseite charakterisierend; 24), oder Machtmittel starker Frauen ist, das von Männern, hier insbesondere Billy, als „Bedrohung“ ihrer „Männlichkeit“ (Renée; 27) abgelehnt wird. Über diese Frage entbrennt auch ein Streit zwischen Billy, der Alice als Anwalt vertritt und Renée, der Anwältin der mitverklagten Firma „Corbin Technologies“.

Dieser Erzählstrang ist weitgehend isoliert von den beiden anderen. Explizite Verbindungen werden nicht hergestellt. Ein thematischer Zusammenhang aller drei Erzählstränge besteht zwar darin, dass in allen Aspekten von Sexualität im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und selbstgesetzten Normen verhandelt werden; allerdings ist dieses Themengebiet extrem breit und spielt in nahezu allen Folgen der Serie eine Rolle. Eine implizite Beziehung könnten Zuschauerinnen zwischen der oben beschriebenen Hauptproblematik des dritten Erzählstrangs und einer Szene des ersten Erzählstrangs herstellen: In Szene 15 beobachten Ally und Ling eine Gruppe Männer, die die anwesenden Frauen mustern und von denen sie annehmen, dass sie gerade Wetten abschließen würden, „wer der erste ist“ (Ling; 15). Ally sagt, dass sie es hasse, „wenn ein Typ dich anbaggert, während seine Freunde dabei zusehen“ (15). Darauf schlägt Ling Ally vor,

sie könnten sich ein bisschen amüsieren, indem sie sich gegenseitig auf der Tanzfläche anmachen, weil das Männer „erregt und gleichzeitig frustrierend wirkt“ (15). Das tun sie dann auch. Hier setzen die beiden Frauen wie Alice Erotik ein um sich in eine überlegene Position gegenüber Männern zu bringen. Allerdings bleibt die Motivation hier spielerisches Amüsement und tritt gegenüber der aus dem Kontext der Folge klar erkennbaren Hauptfunktion der Szene zurück: Ally und Ling kommen sich hier erotisch und sexuell zum ersten mal nahe (s.u.).

3. Haupterzählstränge 1 und 2: Affäre zwischen Ally und Ling und Spanking (Nelle und John)

3.1. Exposition

3.1.1. Morgendliche Besprechung aller AnwältInnen (2. Szene)

Die Folge 3.02 beginnt nach einem kurzen ersten Intro (siehe dazu Unterkapitel 4.2.1. zu Vehikelsymbolik) mit einer der allmorgendlichen Besprechungen in der Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES, in der Billy den Fall Alice Gaylor (Haupterzählstrang 3) vorstellt. Während der Besprechung wirft Ling Ally mehrere interessierte Blicke zu, was diese zu irritieren scheint. Diese Handlung ist ausschließlich auf die visuelle Ebene beschränkt: Während der im Bild sichtbaren Blickwechsel läuft die Besprechung im Off weiter.

In der sich direkt anschließenden Szene 3 wird die Thematik des ersten Erzählstranges dann explizit exponiert: weibliche Homosexualität und ihre Bewertung und Verortung innerhalb des Feldes normaler Sexualität allgemein und konkret die sich anbahnende Affäre zwischen Ally und Ling.

3.1.2. Gespräch Ally - Ling (3. Szene)

Im direkten Anschluss an die vorangegangene Szene folgt Ling Ally in deren Büro und fragt sie, ob sie „schon mal ... eine Frau geküsst“ habe, was diese halbherzig verneint: „Nein, noch nie. ... Jedenfalls nicht wirklich.“ Ally reagiert in der ganzen Szene unsicher und teils verlegen auf die offensiv agierende Ling. Letztere macht durch ihre Mimik³ und ihre teils begehrllich insistierende Intonation nonverbal deutlich, dass es ihr nicht nur um eine abstrakte Erörterung geht, sondern dass sie sexuelles Interesse an Ally hat. Verbal bleibt sie hingegen allgemein und fragt Ally, was sie davon halten würde, wenn „nun eine Frau davon träumen würde, eine andere Frau [...] zu küssen“. In Allys stotternd vorgebrachter Antwort auf diese Frage, wird zum ersten Mal explizit eine ambivalente Verortung innerhalb eines noch nicht weiter entfalteten Normalfeldes vorgenommen: „Äh ... ähm ... ich-äh-gä. Keine Ahnung! Ich würde nicht unbedingt etwas daraus lesen, es ist wahrscheinlich ziemlich ... normal. Ziemlich jedenfalls.“ Als Ling dann wieder persönlicher werden will⁴ beendet Ally diesen Gesprächsteil⁵. Ling schlägt ihr darauf vor, gemeinsam essen zu gehen, was Ally verunsichert annimmt.

Interessant ist hier noch, wie Ling Ally adressiert, wenn sie sie nach ihrer Meinung zu homoerotischen Träumen fragt: „Na ja, du gehst doch zu Psychiatern und bist hier die Expertin für alle Arten von Träumen, du und der komische kleine Mann.“ Ally ist also insbesondere deshalb Expertin für (homoerotische) Träume, weil sie zu Psychiatern geht. Es wäre eine Fehldeutung, diese Stelle als Beispiel für eine Pathologisierung von Homosexualität zu lesen. In der flexibel-normalistischen Therapiegesellschaft, die in der Serie ALLY McBEAL dargestellt wird, kann der Gang zum Psychiater Teil routinierter Selbstnormalisierung sein und muss nicht wie in protonormalistischen Konzepten Beleg für eine schwerwiegende krankhafte psy-

³ Insbesondere schaut Ling Ally mehrmals lange und fixierend in die Augen.

⁴ Ling: Träumst du manchmal davon?“ (3)

chische Störung sein. Trotzdem werden hier homoerotische Träume in Richtung des Randes des Normalspektrums verwiesen, für das eben die „verrückt-chaotische Anwältin Ally McBeal“ (VOX⁶) und der *komische* kleine Mann, gemeint ist offensichtlich John⁷, zuständig sind.

3.2. Gespräche über die sich anbahnende Beziehung - das Normalfeld wird entfaltet

In den folgenden Szenen, soweit sie sich nicht auf den dritten Hauptzählstrang beziehen, finden Gespräche zur Einordnung und Bewertung der sich anbahnenden Beziehung und über Homosexualität im allgemeinen statt. Hierbei spielt die Kategorie ‚Normalität‘ eine zentrale Rolle. Dabei wird ein zunehmend komplexes Normalfeld entfaltet, das nach und nach in Bewegung gerät.

3.2.1. Gespräch Ally - Renée (6. Szene)

In ihrer gemeinsamen Wohnung unterhalten sich Ally und ihre Mitbewohnerin Renée. Ally eröffnet das Gespräch damit, dass sie die Vermutung äußert, von Ling „angebaggert“ worden zu sein. Während des Gesprächs deutet sich in Allys Intonation vereinzelt Neugier an, dominant ist



Ally fürchtet ein Date mit Ling verabredet zu haben

aber deutlich ihre Irritation und Sorge. Als sie Renée mitteilt, sie „fürchte“ (!), Ling habe ihr „ein Date vorgeschlagen“ schlägt sie sogar die Hände vor den Augen zusammen.

⁵ Ally: „H-hör zu, Ling. Wäre es sehr unhöflich von mir, wenn ich dir sagen würde, dass ich darüber nicht reden möchte?“ (3)

⁶ http://www.vox.de/ally_18964.html; 18.11.02 (Ankündigung der 5. Staffel von ALLY McBEAL auf der Homepage des Senders VOX)

⁷ Jede auch nur gelegentliche Zuschauerin der Serie weiß, dass John der „komische kleine Mann“ ist.

In diesem Gespräch artikuliert Ally einige Vorstellungen über lesbische Frauen und Normalität. Auffällig ist hier, dass Ally es nicht weiter verwunderlich findet, dass Ling, die ihr ja, genau wie den regelmäßigen Zuschauerinnen der Serie, als heterosexuell bekannt ist, jetzt ein homosexuelles Interesse zeigt. Renée weist darauf hin, dass Ling „nicht lesbisch“ sei. Darauf antwortet Ally nur: „Aber vielleicht ist sie bisexuell. Wer weiß?“ Und im Folgenden spricht sie von Ling wieder als „lesbisch“, was lesbische Interessen bisexueller Frauen hier offensichtlich mit einschließt. Im Gegensatz zu Ling (s.u.) scheint sie also keinen antagonistischen Widerspruch zwischen Hetero- und Homosexualität zu sehen. Danach äußert sie dann die eher abwertende Einschätzung, lesbische Frauen seien hinterhältig:

„Wo-wo-woher sollte ich denn wissen, dass es um ein Date geht. Sie hat es getarnt als "Wollen wir nicht Freundinnen sein". Aber so was machen lesbische Frauen! Sie senden zweideutige Signale aus! Sag, was du willst, aber bei Männern ist es wenigstens offensichtlich!“ (Ally)

Ihr Verhältnis zu potentiellen eigenen lesbischen Interessen beschreibt Ally folgendermaßen:

„Also, im Normalfall finde ich die Vorstellung eine andere Frau zu küssen einfach abstoßend, lgitt! [Verzieht das Gesicht.] Aber manchmal finde ich die Vorstellung ... [zögerlich] eine [/] bestimmte Frau ... zu küssen nicht abstoßend. [...] Ling.“

Hier wird nicht explizit der Anspruch erhoben, die Normalität des ‚Normalfalles‘ müsse allgemeingültig sein. Es wird hier ein auf Selbstbeobachtung basierender normaler Bereich konstruiert, aus dem Homosexualität ausgeschlossen ist und dessen Grenzen affektiv besetzt sind: Einerseits findet Ally schon die Vorstellung eine Frau zu küssen abstoßend und ektelt sich davor („lgitt!“), andererseits kann ein Grenzüberschritt unter Umständen auch attraktiv und lustbesetzt erscheinen (Lings Attraktivität). Als möglichen Grund dafür, dass Ally die Vorstellung Ling zu küssen nicht „widerlich“ findet, führt sie deren „absolut perfektes Gesicht“ an, das hier anscheinend als Attraktor jenseits der Grenze dient.

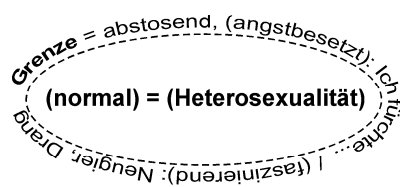
Renée unterstützt in diesem Gespräch eindeutig die Bewertung der Grenze als lustbesetzt. Ihre Intonation signifiziert während des Gespräches Faszination und Spannung. Es schwingt aber auch teilweise ein spiele-

risch-ironischer Unterton mit, zum Beispiel, wenn sie Ally vorgeblich damit beruhigen will, dass sie ihr sagt, sie sei „eine völlig normale Lesbe“, was sie auf ein Signal der Empörung von Ally hin lachend als „Witz“ charakterisiert. Interessant ist hierbei der spielerisch-reflexive Umgang mit dem Begriff „normal“, wie er in der Serie ALLY McBEAL häufiger zu finden ist. Der „Witz“ besteht darin, dass Renée natürlich genau über Allys Denormalisierungsängste Bescheid weiß und diese ihr gerade erst ihre Vorstellung von Normalität und deren Grenzen dargestellt hat. Jetzt bescheinigt sie Ally genau das, was diese in Frage gestellt sieht, nämlich „normal“ zu sein. Sie bescheinigt ihr dabei aber eben nicht die gewünschte (allgemeine) Normalität, sondern die sektorielle Normalität einer „völlig normalen Lesbe“.

Im restlichen Verlauf des Gespräches wird noch einmal der affektive Charakter der Grenzerfahrung eine Frau zu küssen dargestellt: Ally fragt sich warum sie „so nervös“ ist (= Angst vor Grenzüberschreitung) und Renée spricht davon, dass „bei so einer Gelegenheit die Neugier“ siegen könne (= Faszination).

3.2.2. Zwischenresümee 1

In folgendem Schema habe ich die bisher wichtigsten Zuschreibungen zu lesbischer Sexualität und Normalität zusammengefasst. Dabei wird schon an dieser frühen Stelle deutlich, dass etliche Elemente des Normalismuskonzeptes aufgegriffen werden und der Normalismus zeigt sich hier schon als generative Struktur für die Narration, indem er als Grundstruktur die Vorstellung eines Normalfeldes liefert, in dem Personen und Handlungen verortet werden können. Dass sich diese Positionen im Laufe der Folge verändern können, deutet sich an, wenn Ally und Renée über Allys weiteres Verhalten spekulieren.

Allys Normalfall:

lesbisch / bisexuell
 eine andere Frau zu küssen
 Igitt!
 (nicht) widerlich (?)
 (lockendes) absolut perfektes Gesicht
 ziemlich ... normal. Ziemlich jedenfalls (3)
 zweideutige Signale

(Begriffe, die in den Szenen 3 oder 6 nicht verwendet werden, sondern im Sinne einer Rekonstruktion des Schemas ergänzt wurden, sind durch Klammerung kenntlich gemacht.)

(3) = Aus Szene 3, Rest aus 6.

Schema 1

Beim Versuch der Schematisierung wird deutlich, dass der von der Normalität abweichende Bereich (im Schema rechts) durch eine Reihe von Begriffen und Zuschreibungen charakterisiert und als abweichend markiert wird, während der Normalbereich hier nicht explizit dargestellt wird und deshalb nur aus den Abgrenzungen hier als Bereich normaler Sexualität bzw. Heterosexualität rekonstruiert werden kann.

Die Bipolarität von Normalität und Nicht-Normalität ist hier ambivalent. Sie kann subjektbiographisch aufgefasst werden: Ally setzt ihre bisherige Gewohnheit es als abstoßend zu empfinden, Frauen zu küssen, als Normalfall im Sinne von alltäglicher Erfahrung und kontrastiert dagegen die ungewohnte neue Situation sich von Lings perfektem Gesicht angezogen zu fühlen. Die Grenze wäre dann eine temporäre. Das Schema kann aber auch als nicht-diachrones allgemeingültiges Schema gelesen werden, in dem lesbisches Verhalten und Sexualität als von der Normalität abweichend eingeordnet wird. Im weiteren Verlauf der Folge wird die zweite Lesart dadurch dominant gesetzt, dass andere Figuren auf das gleiche Schema als allgemeingültiges rekurren beziehungsweise eigene ähnliche Vorstellungen äußern.

Die Grenze (Ellipse) habe ich gestrichelt, da es sich um eine typisch flexibel-normalistische handelt: Sie ist weich und unscharf; der Übergang zur Nicht-Normalität führt nicht in die totale Anormalität (vgl. „wahrscheinlich ziemlich ... normal. Ziemlich jedenfalls“ (3)). Außerdem erscheint die Grenze als zeitlich variabel. Auch wenn die subjektbiographische Lesart

(s.o.) im Folgenden an Bedeutung verlieren wird, stehen die Grenzen doch ständig zur Disposition.

3.2.3. Gespräch Ling - Richard (8. Szene)

In der 8. Szene spricht Ling ihren homoerotischen Traum gegenüber Richard an, mit dem sie eine heterosexuelle Beziehung führt. Dieser vertritt in der Serie häufig als extrem markierte Positionen und übernimmt oft den Part des Sexisten⁸ und Homophoben (Homosexuellenfeindlichen)⁹, wodurch er allerdings nicht zwangsweise als unsympathisch wahrgenommen werden muss, da seine Positionen teils als Provokationen und teils als witzig-überzogene Äußerungen präsentiert werden.¹⁰ In diesem Gespräch haben Richards Äußerungen aber deutlich die Funktion, als inakzeptabel markierte Positionen einzuführen, gegen die die



⁸ Z.B.: „Trotz aller feministischer Proteste hat Gott die Frauen nun mal dazu geschaffen um der männlichen Lust zu dienen. Und wenn man ihnen diese ursprüngliche Bestimmung vorenthält, zerfetzt man ihre Selbstachtung.“ (Richard; Folge 2.11).

⁹ Z.B.: „Ja, ich habe nur versucht den homophoben Standpunkt zu vertreten [...]“ (Richard; 4.04)

Oder: „Euer Ehren, ich persönlich hasse die Gesetze zur sexuellen Belästigung. Dahinter standen bloß verärgerte Lesben, die meinten, sie hätten beruflich nicht die gleichen Chancen. Zusammen mit hässlichen Frauen, die neidisch waren, dass hübsche Mädchen mehr Chancen am Arbeitsplatz hatten. Sehen sie sich die Frauen an, die solche Klagen einreichen.“ (Richard; 1.18).

Im Episodenguide auf der Homepage des Senders VOX wird er ausdrücklich als „homophober Richard“ (EPISODENGUIDE zu Folge 80: http://www.vox.de/ally_7697.html; 8.5.03) bezeichnet.

¹⁰ Dieser Aspekt der Figur Richards wird in verschiedenen off-air-Paratexten auch als ausdrücklich gewollt dargestellt. Z.B. in einem von Tim Appelo geführten und im „offiziellen Buch“ zur Serie abgedruckten Interview mit David E. Kelley, dem Produzenten:

anderen Positionen dann abgegrenzt werden können. Die explizite Abgrenzung übernimmt dabei Ling, die empört ausruft: „Ich habe selbst Probleme mit Homosexualität. Aber was du da sagst, ist widerlich.“ Dabei haben die Zuschauerinnen die Wahl, ob sie mit Ling angewidert sein wollen oder sich lieber über Richards „Anthropologie“ als Comedy-Element amüsieren:

Nun, dann betrachten wir die Sache mal rein anthropologisch. Bei der Menschheit dreht sich alles um die Vermehrung der Spezies. Ohne Fortpflanzung stirbt die Menschheit aus. Um die Fortpflanzung zu erleichtern, muss die männliche Spezies erregt werden. Zwei Frauen zuzusehen, während ihre Zungen sich verknoten, erregt die männliche Spezies, was den Drang sich fortzupflanzen fördert und dadurch das Überleben der menschlichen Rasse gewährleistet. Dagegen könnte es, wenn man zwei Männern dabei zusieht, zu wochenlanger Schläffheit führen. Die Spezies wird bedroht. (Richard)

Richard unterscheidet strikt zwischen männlicher und weiblicher Homosexualität. Auf Lings Frage, ob er „schon einmal daran gedacht“ hätte „einen anderen Mann zu küssen“ reagiert er panisch, indem er vor Schreck in

„**David E. Kelley:** [...] Das gibt mir manchmal die Möglichkeit, ihm [Greg Germann - Darsteller von Richard Fish] die unmöglichsten, aber komplizierten Überlegungen in den Mund zu legen. Sie müssen auch nicht unbedingt kompliziert sein, aber sie sollen provozieren. Ihn kann ich auch Dinge sagen lassen, von denen ich glaube, daß sie kein anderer Charakter äußern könnte. Bei ihnen könnte man sie ernst nehmen oder sich gar beleidigt fühlen.“ (David E. Kelly in einem Interview mit Tim Appelo. APPELO, S. 8).

Oder in einem Interview mit dem Darsteller in der VOX-Pressemappe zum Start der 5. Staffel:

Fortsetzung auf nächster Seite...

VOX: Wieviel von Ihnen ist mittlerweile schon Richard Fish geworden?

Greg Germann: Oh mein Gott, ich hoffe gar nichts. Wenn es so wäre, würde meine Frau mich sofort verlassen. Und dennoch bewundere ich einige Dinge an ihm. Er ist absolut selbstsicher. Er stellt sich nicht in Frage. Er entschuldigt sich nicht für das, was er ist und was er sagt. Wenn ich so recht überlege, hätte ich gerne ein bisschen von diesen Eigenschaften. Außerdem ist Richard Fish unglaublich lustig. (VOX, 2001, S. 9)

Außerdem verdichtet Richard seine Extrempositionen gerne zu Aphorismen, die von ihm selbst als „Fishismen“ gekennzeichnet werden und unter dieser Überschrift in Fan-Büchern und Fan-Seiten im Internet gesammelt werden (z.B. Appelo, S. 128; Hoffman, 2000, S. 300-311; Hoffmann, 2001, S. 284-286; www.fishismus.de).

großem Bogen den Cappuccino ausspuckt, den er gerade trinkt und erläutert auf Nachfrage „Ja natürlich widert es mich an.“ (8)¹¹.

Die Vorstellung zweier sich küssender Frauen hingegen findet er „ganz normal“, wobei er diese ausschließlich aus dem Blickwinkel der erotisierenden Wirkung auf Männer betrachtet¹². Zur Begründung seiner Position führt er dann eine selbstgebastelte biologistische „Anthropologie“ an, die wegen ihrer Absurdität zu den Comedy-Elementen der Serie zu rechnen ist: „Zwei Frauen zuzusehen, während ihre Zungen sich verknoten, erregt die männliche Spezies, was den Drang sich fortzupflanzen fördert und dadurch das Überleben der menschlichen Rasse gewährleistet. Dagegen könnte es, wenn man zwei Männern dabei zusieht, zu wochenlanger Schläftheit führen. Die Spezies wird bedroht.“

Ling artikuliert hier ihre Angst davor, lesbisch zu werden, was nach ihrem couragierten Entree als lesbische Verführerin überraschen mag. Gegen Richards Extrem-Homophobie als Folie gelesen, wirken ihre Ängste aber geradezu moderat und natürlich. Ling glaubt, dass mit ihr „etwas nicht stimmt“ und sagt: „Ich habe Angst. Ich will nicht bei einer Frau landen.“ Da Richard sie nicht ernst nimmt, wiederholt sie diese Aussage zweimal in Variation¹³, wodurch ihre Angst akzentuiert wird. Homosexualität wird also als Defekt aufgefasst (etwas stimmt nicht) und Ling hat starke Denormalisierungsängste. Dabei zieht sie weder die Möglichkeit von Bisexualität in Betracht, noch die einer phasenweisen lesbischen Praxis, wie sie später in der Folge faktisch teilweise realisiert und propagiert wird. Auf die Behauptung Richards, niemand werde lesbisch, entweder man sei es, „oder eben nicht“, antwortet sie: „Ich hab‘ von Leuten gehört, die es spät herausfan-

¹¹ Er ergänzt einschränkend: „Versteh mich nicht falsch: Es ist überhaupt nichts Schlimmes daran, homosexuell zu sein.“ Das wirkt aber wenig glaubhaft, weil Richard als homophobe Figur etabliert ist (s.o.) und auch wegen seinen weiteren Ausführungen.

¹² „Den Traum hab ich andauernd.“ (Richard; 8). Außerdem: „Wenn du [Ling] das tätest [bei einer Frau landen], würde ich natürlich für dich da sein. Zusehen, mich berühren [...]“ (8).

¹³ „Das ist ernst! Ich will nicht lesbisch werden!“ (8) - „Das ist ernst! Wenn ich eine Lesbe werde, dann beklag dich nicht!“ (8).

den.“ Sie schließt sich hier insofern Richard an, als auch sie davon auszugehen scheint, dass man entweder von vorneherein (von Geburt an?) lesbisch ist oder nicht und befürchtet, dass sie zu denjenigen gehört, die es (ihre wahre Identität?) erst spät herausfinden¹⁴. Dieses antagonistisch-bipolare Modell schließt ein Kontinuum zwischen Hetero- und Homosexualität aus, womit die Grenze zwischen den beiden entsprechenden Polen ‚normal‘ und ‚nicht normal‘ (hier: „etwas stimmt nicht“) fix wird. Damit und vor allem durch die Annahme einer fixen Identität wird die Möglichkeit einer normalismuskompatiblen Exploration mit De- und Renormalisierung hier vorläufig ausgeschlossen.

3.2.3. Zwischenresümee 2

Die Grenze zwischen Heterosexualität und (anormaler) Homosexualität wird von Ling insofern als fix aufgefasst, als dass sie von festen unveränderlichen Identitäten ausgeht. Ling befürchtet lesbisch zu werden, was für sie bedeutet, dass sie schon immer lesbisch gewesen wäre, es aber jetzt erst bemerkt. Die in ihrem antagonistisch-bipolaren Modell dadurch zwangsweise irreversible Denormalisierung löst bei ihr starke Denormalisierungsängste aus.

3.2.4. Gespräch Ling - Nelle (9. Szene)

Nach einer Werbeunterbrechung folgt ein Gespräch zwischen Ling und ihrer Freundin Nelle. Diese vertritt hier den Gegenpart zur panischen Ling: „Ach komm schon, Ling! Denkst du, du bist die erste heterosexuelle Frau, die davon träumt, eine andere Frau zu küssen?“

Außerdem erzählt sie, dass sie „schon seltsamere Fantasien“ hatte: „Manchmal stelle ich mir vor, dass jemand mich züchtigt!“. Damit eröffnet sie nicht nur den zweiten Haupterzählstrang, sondern bringt auch einige

¹⁴ Das korrespondiert mit dem sowohl in hetero- als auch in schwulen Kreisen weit verbreiteten biologistischen Ansatz, der von einer mit der Geburt festgelegten sexuellen Identität ausgeht, die unter Umständen im Falle von Homosexualität erst verspätet realisiert wird.

Bewegung in das sexuelle Normalfeld. Ling ist hoch empört¹⁵ und scheint ihr eigenes Problem auf der Stelle zu vergessen. Und auch Nelle bewertet ihre Fantasie als „seltsamer“ als die von Ling und verrät sie erst, nachdem diese mehrmals eindringlich darauf insistiert hat. Im Feld sexueller (A-)Normalitäten taucht „Spanking“¹⁶ als neue Position auf, die weiter vom Zentrum entfernt ist, als Homosexualität. Diese Positionierung wird nicht nur durch die Empörung von Ling und ihre negative Bewertung von Spanking als „unterwürfig“¹⁷ erzeugt. Auch Nelle spricht von *seltsameren* Phantasien, verteidigt sich ausführlich und stellt klar, dass sie „es ganz sicher nicht aus Neugier ausprobieren“ würde.

Hier wird das bisherige Normalfeld¹⁸ um eine neue Position ergänzt und dadurch in seiner Struktur verändert. Bisher war ja Homosexualität die einzige verhandelte Form von tendenziell nicht-normaler Sexualität und markierte damit zumindest im Rahmen der Folge 3.02 vorläufig den äuße-

¹⁵ Die Intonation ihres empörten „Was?“ als erste Reaktion auf Nelles Geheimnis und die der Folgenden Beiträge lässt daran keinen Zweifel.

¹⁶ Als Spanking (wörtlich: to spank <en.> = jmd. (den Hintern) versohlen) werden sexuelle Praktiken bezeichnet, die Schläge oder Klappe (meist mit der Hand) zur erotischen Stimulation umfassen und manchmal mit Rollenspielen gekoppelt werden. Spanking wird oft als (weiche) Form von BDSM (bondage, discipline; dominance, submission; sadism, masochism) eingestuft. Statt BDSM wird in der deutschen Sprache häufig auch die Bezeichnung SM (Sadomasochismus) verwendet - so auch in der deutschen Synchronfassung der Folge 3.02 in Szene 9. Spanking kann mit wechselnden Rollen oder mit festen Zuordnungen von passiver (schlagender) und aktiver (empfangender) Rolle gespielt werden.

(Vgl. <http://www.sexuality.org/l/bdsm/spanking.html>, .../l/bdsm/sssfaq.html und .../bdsm.html; 30.5.03.)

¹⁷ Diese negative Wertung wird dadurch verstärkt, dass sie von der starken unnahbaren Ling geäußert wird, die Sex als Machtinstrument einsetzt (z.B. „Keine von uns will einen Mann an ihren emotionalen Kern ranlassen.“ (Ling; Folge 2.11). Oder: „Sex ist eine Waffe. [...] Gott hat den Männern zu unserem Vorteil die Hormonlanze verpasst.“ (Ling; Folge 2.09)). Auch Nelle ist als starke und unnahbare Frau (Spitzname: Eiszapfen) bekannt. Unterwürfigkeit steht in diametralem Widerspruch zu der von Ling und Nelle vertretenen Stärke gegenüber Männern.

¹⁸ Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich an dieser Stelle daran erinnern, dass ich unter „Normalfeld“ das gesamte Feld normaler *und* anormaler Positionen verstehe, dass sich in einen normalen Bereich und anormale Ausschlusszonen gliedern lässt. (Siehe dazu Kapitel II.2.2.1.)

ren Pol des Normalfeldes. Jetzt wird diese Position von Spanking eingenommen, wodurch Homosexualität ein Stück in Richtung Normalität verschoben wird¹⁹. Gleichzeitig wird eine neue Grenze etabliert: Während Ally und Ling die Option in Betracht ziehen, ihre homoerotischen Wünsche in Realität umzusetzen und zumindest ein Date vereinbart haben, macht Nelle in Bezug auf Spanking klar, dass sie „es ja nie machen“ würde. Die neue Grenze verläuft also zwischen der unter Umständen als Praxis noch akzeptablen Homosexualität und dem inakzeptablen Spanking.

Die Etablierung einer neuen Grenze an dieser Stelle ähnelt der von Hans Krah in Bezug auf den filmischen Umgang mit Homosexualität beschriebenen „Strategie der Grenzverschiebung“ (KRAH, 1997a, S. 13) zur Neutalisierung von Grenzen des kulturell Normalen durch Einführung einer neuen zweiten Grenze. Krah beschreibt als Folge dieser Strategie, „daß diese zweite, vom Film inszenierte Grenze, da sie, um ihre Funktion zu erfüllen, als explizit markiert erscheinen muß, damit gleichzeitig zu einer ideologisch fundamentalen, ausschließenden und nicht überschreitbaren wird.“ So protonormalistisch ist die Grenze hier aber nicht. Zwar wird sie tatsächlich als nicht-überschreitbare Grenze etabliert, als solche aber wieder in Frage gestellt. Schon bei Nelles Ausführungen gegenüber Ling fällt auf, dass sie es zwar explizit ausschließt, diese Grenze zu überschreiten und sie ins Reich der Träume verbannt²⁰, sich aber gleichzeitig überraschend gut über die Praxen von Spanking-Kreisen informiert zu haben scheint: „In Spanking-Kreisen ist es üblich, dass du bestimmst, was geschieht. Du sagst ‚wann‘, du sagst ‚Stopp‘ ...“. Hier wird aber nur angedeutet, dass die Grenze vielleicht doch nicht ganz so fundamental sein könnte, wie es vorläufig erscheint. Sie bleibt vorläufig als relativ starke Grenze

¹⁹ Zumindest scheint Ling vorläufig ihr Problem mit ihrem homoerotischen Traum zu vergessen, nachdem sie von den für sie empörenden Spanking-Fantasie Nelles gehört hat.

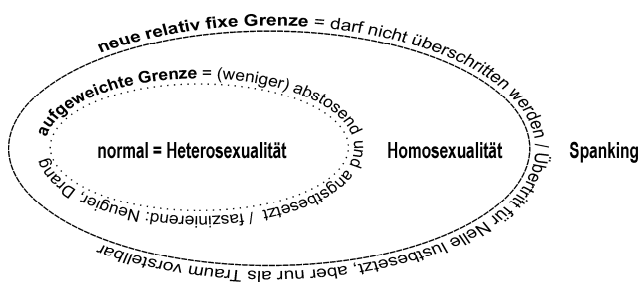
²⁰ „Und du kannst mir glauben, dass ich es ganz sicher nicht aus Neugier ausprobieren würde. Aber ... ich ... kann nicht leugnen, dass ich davon träume, mich von einem Mann züchtigen zu lassen.“ (Nelle; 9).

stehen, wodurch sie die von Krah beschriebene Funktion erfüllen kann, und wird erst in Szene 17 richtig flexibilisiert (s.u.).

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Nelle mit ihrer Frage, ob Ling denke, sie sei „die erste heterosexuelle Frau, die davon träumt, eine andere Frau zu küssen“ implizit darauf hinweist, dass homoerotische Fantasien durchaus nichts seltenes sind und schon deshalb im Sinne des (flexiblen) Normalismus nicht als anormal ausgegrenzt werden können. Auf diese Taktik werde ich weiter unten in der Darstellung der 17. Szene genauer eingehen.

3.2.5. Zwischenresümee 3 - schematisch

Grenzverschiebung im Normalfeld:



(Der Übersichtlichkeit halber fehlen hier ein Großteil der Zuschreibungen und die Klammerungen aus dem Schema weiter oben. Auch auf eine Zuordnung der zitierten Begriffe zu den einzelnen Szenen wurde verzichtet.)

Schema 2

3.2.6. Ling und Ally machen ihr Date fest (13. Szene)

Nachdem sich die Szenen 10-12 dem 3. Erzählstrang gewidmet haben, treffen in der 13. Szene Ling und Ally in der Lobby der Kanzlei aufeinander und machen dort das geplante Date fest. Ling teilt Ally mit, dass sie einen Tisch für acht Uhr reserviert habe und fragt sie, ob sie noch kommen wolle. Ally ist nervös und antwortet mit einem Freudschen Versprecher: „Oh hey! - Das möchte ich nicht küssen - missen. - möcht' ich nicht missen!“. Ling scheint von dieser ungewollten Interessenbekundung tief berührt und antwortet Richard, der zufällig vorbeikommt und sie anspricht nur: „Ich kann jetzt nicht reden, Richard.“ Die Grenze zur Homosexualität wird hier

also weiter als angstbesetzt markiert, die lustvolle Seite gewinnt aber an Bedeutung. Dass Ally ihr Interesse in Form eines Versprechers signalisiert, markiert ihre homoerotischen Wünsche als schwer sagbar und heimlich.

3.2.7. Krisengespräch zwischen John und Richard (Szene 14)

Hier muss ein Detail aus Szene 9 nachgetragen werden: John hat zufällig die letzten Sätze des Gespräches von Nelle und Ling mitgehört, ohne von diesen bemerkt worden zu sein. Davon, dass Nelle gesagt hat, sie wolle Spanking nicht ausprobieren, weiß er nichts, nur davon, dass sie von



John belauscht Ling und Nelle
(Szene 9)

Klapsen auf ihren „kleinen weißen Po“ (Nelle; 9) träumt, was ihn, seiner Mimik nach zu urteilen, irritiert und entsetzt. Darüber unterhält er sich in der 14. Szene mit Richard, welcher wieder den Comedy-Part übernimmt und sich über Johns Sorgen teilweise lustig macht, indem er zweimal zu vorgeblich ernstesten Ratschlägen ausholt, um dann plötzlich zu empfehlen, John solle Nelle verhauen, was er einmal in Form von Schlägen in die Luft sogar vorspielt.²¹ Die Albernheit mit der Richard das Thema Spanking hier angeht, kann dessen Ernsthaftigkeit aber nicht sonderlich beschädigen: Einerseits weil John gegen Richards Verhalten mehrmals deutlich protestiert und auf die Ernsthaftigkeit verweist: „Hör auf. Das ist nicht komisch. Das ist Gewalt.“ Andererseits weil Richard, nachdem John seine Versuche ein ernsthaftes Gespräch zu führen, verärgert aufgibt, nachträglich John

²¹ Z.B.:

Richard: [beruhigend] J-John, w-warte - ganz ruhig. [/] [belehrend] Hast du nicht ein wenig egoistisch gedacht? Du solltest Dir mal Gedanken über Nelles Wohl machen. Braucht sie ... deine Hilfe oder vielleicht eine Therapie? Dass sie mit Ling gesprochen hat, war vielleicht ein Hilferuf. Solche Fragen muss man sich stellen.

John (nickend): Ja.

Richard: Betrachte sie also ... einmal als Opfer und ... äh ... du weißt schon ... [schneller] verhau sie, Opfer mögen das. (14)

die Ernsthaftigkeit seines Anliegens zugesteht: „Nicht nur Du hast es schwer.“

Die Bewertungen von Spanking sind hier ausgrenzend. John berichtet, Ling habe „schockiert“ geklungen und spricht von „Gewalt“. Etwas abgeschwächt werden seine Bewertungen, da er darauf hinweist, er sei „nicht gerade kühn, wenn es um sexuelle Praktiken geht“ und er sei kein „sexueller Abenteurer“. Damit wird eine individuelle nicht allgemeinverbindliche Motivation für Johns Empörung gegeben, die Raum für andere Bewertung offen lässt. Einige Elemente einer möglichen Gegenposition wurden in der 9. Szene von Nelle angeführt.

Deutlich ausgrenzend wirkt Richards Rat, John solle sich Gedanken über Nelles Wohl machen: „Braucht sie deine Hilfe oder vielleicht eine Therapie? Dass sie mit Ling gesprochen hat, war vielleicht ein Hilferuf.“ Hierbei spielt Richard nicht wie in seinem Gespräch mit Ling (s.o.) den Part dessen, der inakzeptable Positionen als Comedy-Elemente einbringen kann. John bestätigt nämlich diese Einschätzung eindeutig mit einem zustimmenden „Ja“. Dass Richard anschließend vorschlägt, John solle Nelle einmal als Opfer betrachten und sie verhauen, ermöglicht es aber, die pathologisierende²² Äußerung entgegen Johns Zustimmung als Scherz zu lesen.

²² In der flexibelnormalistischen Therapiegesellschaft der Serie ALLY McBEAL ist der Vorschlag eine Therapie zu machen, nicht per se protonormalistisch-pathologisierend. Sie wird hier aber dadurch pathologisierend, dass der Vorschlag in Zusammenhang mit dem starke Denormalisierung anzeigenden Begriff „Hilferuf“ angeführt wird und mit Johns deutlichen Ausgrenzungen von Nelles Verhalten aus dem tolerierbaren Normalspektrum einhergeht.

3.2.8. Zwischenresümee 4

Das im Gespräch zwischen Nelle und Ling etablierte gestaffelte System aus zwei Normalitätsgrenzen wird in den beiden darauffolgenden Szenen bestätigt. Die Verabredung von Ling und Ally kündigt eine mögliche Realisierung ihrer Fantasien an und kann auch als Schritt in diese Richtung aufgefasst werden. Dabei rückt die lustbesetzte Seite des Grenzübertritts in Richtung Homosexualität in den Vordergrund, ohne allerdings die angstbesetzte Seite verschwinden zu lassen. Die zweite Grenze, die zwischen Homosexualität und Spanking verläuft, wird hingegen im Krisengespräch von Richard und John als äußere und für John stark abstoßende Grenze bestätigt.

3.3. Von der Theorie zur Praxis

3.3.1. Date Ally - Ling (Szene 15)

Ling und Ally treffen sich wie verabredet in einem Restaurant, das auch über eine Tanzfläche verfügt. Nach einer längeren Unterhaltung tanzen sie miteinander.

Der flexibel-normalistische Charakter der vorher etablierten Grenze zur Homosexualität als einerseits angst- und andererseits lustbesetzt wird hier zum zentralen Spannungsmoment der ersten Hälfte der Szene. Während des anfänglichen Gespräches ist Ally extrem nervös²³, offensichtlich aus Angst vor einem Grenzübertritt. Ling, die das Gespräch vorantreibt, beendet die vorangehende unverbindliche Konversation damit, dass sie feststellt, dass Ally die Frau gewesen sei, die sie in ihrem Traum geküsst habe. Anschließend thematisiert Ling, die weniger nervös wirkt, ihre Angst verbal: „Ich hatte ebensoviel Angst wie du, ich ... ich habe immer Angst, dass Träume etwas bedeuten und ... ich stelle mich ihnen.“ Die damit ver-

²³ Sie spielt nervös mit einem Olivenspieß und klopft auf den Tisch - so stark, dass auch Ling sie durch Auflegen ihrer Hand nicht aufhalten kann. Ihre Bemühung um Konversation wirkt äußerst künstlich und bemüht. Die Nervosität ist ihr auch an ihrer Intonation und Atmung anzumerken.

bundene Ankündigung, offensiv mit ihren Träumen umzugehen, versetzt Ally in Schrecken. Die bisher erzeugte Spannung, durch die von Ling vorangetriebene verbale Annäherung an die Grenze, wird aufgelöst, indem Ling unerwartet verkündet: „[...] es hat sich für mich bestätigt, was ich schon immer wusste: Zu einer Beziehung gehört für mich auf jeden Fall ein Penis“. Nachdem die Gefahr durch Lings Bekenntnis zur strikten Heterosexualität gebannt zu sein scheint, können beide erleichtert aufatmen.²⁴

In diesem ersten Teil wurde die angstbesetzte Seite der Grenze in Szene gesetzt, während die lustbesetzte²⁵ nur eine Rolle als angstausslösende Verführungskraft spielt, die Ally und Ling zu einem Grenzübertritt hinzieht. Nachdem Ally und Ling die Gefahr einer potentiellen Denormalisierung rhetorisch für nicht vorhanden erklärt



Ling (l.) und Ally auf der Tanzfläche (r.)

haben, können sie sich ihr jetzt ohne Angst unter einem für die Zuschauerin leicht zu durchschauenden Vorwand nähern: Ling und Ally beschließen, sich über eine Gruppe von Männern zu amüsieren, die an der Bar stehen, indem sie sich gegenseitig auf der Tanzfläche anmachen²⁶. Daraufhin gehen sie lächelnd auf die Tanzfläche und genießen die lustbesetzte Seite der homosexuellen Grenzerfahrung ohne Ängste. Sie tanzen sehr zärtlich, intim und sexualisiert²⁷. Ihr Tanz ist lange im Bild²⁸, wodurch er seiner Funktion als lang erwarteter erster Höhepunkt der Folge gerecht wird. Unterstützend kommt die musikalische Begleitung hinzu: Ally und

²⁴ Ling (gelöst): Ah, bin ich erleichtert!

Ally (ebenso): Mann, ich auch. Gott! ... Oh.

²⁵ Sie wird auch durch die sinnliche Hintergrundmusik signifiziert, von deren Gesang aufmerksame Zuhörerinnen eventuell einzelne Worte, darunter „Love“, verstehen können.

²⁶ Siehe zu dieser Stelle auch Unterkapitel 2.

²⁷ Insbesondere lutscht Ling an einem von Allys Fingern. Regelmäßige Zuschauerinnen wissen, dass das eine von Lings sexuellen Spezialitäten ist, aber auch unabhängig von diesem Vorwissen, ist diese Handlung eindeutig als erotisch-sexuelle erkennbar.

Ling tanzen zu dem Lied „Pretty Woman“ von Roy Orbison. Während des Tanzes nähern Ally und Ling ihre Lippen gegenseitig mehrmals auf wenige Zentimeter an, ohne sich jedoch zu küssen, womit dieser eigentliche Denormalisierungsschritt noch offen gehalten wird.

Dass der vorher so gefürchtete erste Grenzübertritt unerwartet einfach erscheint, wird nicht nur durch den oben beschriebenen Selbstbetrug von Ally und Ling plausibel gemacht, sondern durch eine weitere wichtige Strategie, die sich an diesen anschließt: Der Anlass dafür, sich über die Männer an der Bar zu amüsieren, ist der, dass Ally und Ling deren Verhalten pejorativ als typisch männliches beschreiben²⁹:

Ling: Die schließen sicher Wetten ab, wer der erste ist.

Ally: Ich hasse das, wenn ein Typ dich anbaggert, während seine Freunde dabei zusehen.

Das Verhalten der heterosexuellen Männer wird hier abgewertet, und dadurch fällt auch ein Schatten auf Heterosexualität im Allgemeinen. Eine solche partielle negativ-Besetzung des Normalbereichs, stellt diesen tendenziell in Frage und liefert damit implizit ein Argument, ihn zu verlassen.

3.3.2. Heimweg (Szene 16)

In der folgenden Szene gehen Ling und Ally in gelöster Stimmung nach Hause. Von Denormalisierung ist nichts zu spüren. Ally „fand es so richtig schön“ und Ling entschuldigt sich bei ihr dafür, sie „so nervös gemacht“ zu haben. Die Bewertung des Tanzes als Spaß unter Frauen, der nichts mit Homosexualität zu tun hat, bleibt also aufrecht erhalten. Ling lehnt eine Einladung von Ally auf einen Kaffee mit



Ling (l.) und Ally (r.)

So schön kann Denormalisierung sein.

²⁸ Ca. 50 Sekunden

²⁹ Die Männer sind nur kurz im Bild zu sehen und ein Gesprächsfetzen ist zu hören, allerdings kaum verständlich. Ungefähr: „Die ist echt Klasse - oder?“ - „Die sieht echt super aus!“

der Begründung ab, Richard wolle ihr „bestimmt die Kniekehle massieren“. Die so angekündigte problemlose Rückkehr in die normale Heterosexualität wird aber dadurch konterkariert, dass Ling im Weggehen Ally einen flüchtigen Kuss auf die Wange drückt, der sie anscheinend einige Überwindung kostet, allerdings weder bei ihr noch bei Ally Angst auszulösen scheint.

3.3.3. Zwischenresümee 5

Das zentrale Spannungsmoment der 15. Szene besteht in dem flexibel-normalistischen Charakter der vorher etablierten Grenze zur Homosexualität als einerseits angst- und andererseits lustbesetzt, sowie dem partiellen Übertritt über diese Grenze. Im anfänglichen Gespräch wird die angstbesetzte Seite der Grenze in Szene gesetzt, während die lustbesetzte nur eine Rolle als angstausslösende Verführungskraft spielt. Danach tanzen Ally und Ling dann miteinander. Ihre ursprüngliche Angst davor, überwinden sie vorher dadurch, dass sie sich ihrer Heterosexualität und damit ihrer Normalität versichern und ihren Tanz als unverfängliches folgenloses Spiel inszenieren. Dabei hilft ihnen, Heterosexualität in ihrer Repräsentation durch lüsterne Männer abzuwerten. Durch die Inszenierung des Grenzübertritts als unverfängliches Spiel kann in direktem Anschluss an die starke Betonung des Angstfaktors, der Lustfaktor dargestellt werden. Die beiden Aspekte der Grenze werden so in jeweils extremer Ausprägung zeitlich³⁰ enggeführt. Die Positionierung von Ling und Ally innerhalb des Normalfeldes kommt in Bewegung. Der Tanz wird von ihnen zwar nicht als Denormalisierung interpretiert, der anschließende Wangenkuss weist aber darauf hin, dass sie sich bereits in Richtung Grenze bewegen.

3.3.4. Die nächste Grenze kommt ins Wanken - Richard und John recherchieren im Internet (Szene 17)

In der 17. Szene sitzen John und Richard zusammen vor einem Notebook und informieren sich im Internet über Spanking. Richard verkündet die be-

³⁰ Hier sowohl in Bezug auf die erzählte Zeit als auch auf die Erzählzeit.

ruhigende Statistik: „Gott, John. Sie ist nicht die Einzige. Bis zu 30% der Frauen träumen davon, einmal gezüchtigt zu werden.“ John lässt sich nicht sofort überzeugen und protestiert: „Aber das ist Gewalt!“. Richard führt darauf ein Gegenargument an: „Das ist auch freudianisch. Er hat gesagt, Schmerz sei erregend.“ Damit kann er John nicht beeindrucken: „Ach, Freud hat doch alles erregt. Er war 'n kleiner Perverser!“ Die Statistik hingegen wirkt nach: der Intonation nach deutlich beeindruckt und nachdenklich geworden konstatiert John anschließend: „Aber 30 Prozent.“

Im restlichen Verlauf der Szene bleibt John zwar skeptisch, wird sich im weiteren Verlauf der Handlung aber tatsächlich auf das einlassen, was er sich unter Spanking vorstellt. Richard hingegen schwankt zwischen angewidert sein und Faszination³¹.

3.3.5. *Zwischenresümee 6*

Die hier verwendete flexibel-normalistische Strategie, auf statistische Daten zu verweisen (bis zu 30 % aller Frauen träumen von Züchtigung), um normativ festgesetzte Grenzen (hier die zweite Grenze) zu flexibilisieren, beschreibt Jürgen Link in seinem „Versuch über den Normalismus“ unter anderem am Beispiel der Kinsey-Reporte in Bezug auf Homosexualität (vgl. Link, 1999, S. 99 f.). Kinsey legte Statistiken vor, die einen Verbreitungsgrad von 37 % belegte, was Link folgendermaßen kommentiert:

„Es ist klar, daß aus solchen Zahlen ein spontaner Effekt von »Normalisierung« folgt. Anteile über 10 Prozent befinden sich so weit im Inneren des ‚mittleren Bauches‘ der Gaußschen Normalverteilung, daß es absurd wäre, mit der Statistik gegen ihre Normalität argumentieren zu wollen.“ (Link, 1999, S. 99)

In der hier vorliegenden Narration scheint in Bezug auf Homosexualität ein unbestimmter Hinweis darauf, dass Ling nicht „die erste heterosexuelle Frau“ sei, „die davon träumt eine andere Frau zu küssen“ (Nelle; 9) als impliziter Verweis auf das im kollektiven Bewusstsein verankerte statistische Wissen über die große Verbreitung von Homosexualität und homoeroti-

³¹ Auf SM-Geräusche aus dem Internet reagiert er zuerst wie John mit einem angewiderten Gesichtsausdruck, der dann aber in einen faszinierten oder erregten wechselt.

schen Phantasien³² auszureichen um eine fixe Grenze in Frage zu stellen. Der explizite Verweis auf statistische Daten bleibt hier der schwierigeren Normalisierung von Sadomasochismus vorbehalten. Die „30 Prozent“ dürften dabei auch bei den Zuschauerinnen nicht nur Irritation hervorrufen, sondern eben auch einen Normalisierungseffekt haben, wie ihn Link beschreibt.

Link beschreibt darüber hinaus eine zweite Strategie Kinseys, die seinen Gegnern den Boden endgültig entziehen soll: Er statuiert einen „statistisch-stetigen Übergang zwischen Homosexualität und Heterosexualität“ (LINK, 1999, S. 99). Diese Strategie wird hier nicht verfolgt. Allerdings führt die Etablierung von gestaffelten flexiblen Grenzen innerhalb des sexuellen Normalfeldes, die zunehmend aufgeweicht werden und die Bewegung der Figuren Ally, Ling, Nelle und John innerhalb dieses Feldes zu einer graduellen Abstufung des Spektrums.³³

3.3.6. Missverständnis und Klamauk in der Unisex-Toilette (Szene 20)

Die Unisex-Toilette der Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES ist ein zentraler sozialer Ort, an dem häufig Szenen spielen, bei denen Personen zufällig aufeinandertreffen wie im Folgenden oder bei denen Personen heimlich aus einer der Toilettenkabinen heraus belauscht und eventuell später

³² Die Kinsey-Reporte und viele andere Statistiken dürften für eine weitreichende Verbreitung entsprechender Prozentzahlen gesorgt haben. Außerdem bemühen sich Teile der Homobewegung um ihre Verbreitung (s. a. die folgende Fußnote).

³³ Auch Teile der Homobewegung setzen auf die, hier in Bezug auf Kinsey dargestellte, Strategie: Sie verbreiteten und verbreiten immer wieder Zahlen über den Verbreitungsgrad von Homosexualität. Die zweite von Link beschriebene Strategie Kinseys, die Statuierung eines „statistisch stetigen Übergang[s] zwischen Homosexualität und Heterosexualität“ (LINK, 1999, S. 99), wird hingegen von Teilen der (männlichen) Schwulenbewegung konterkariert, die auf fixe klar abgrenzbare homo- und heterosexuelle Identitäten setzen. Politische Gruppen Bisexueller setzen hingegen häufig auf die Strategie, zwischen den Polen Hetero- und homosexuell ein Kontinuum zu etablieren.

überrascht werden. Dabei ist die Unisex-Toilette sowohl Ort für Comedy-Handlungen als auch für ernste Gespräche.³⁴

In Szene 20 treffen sich Nelle und John zufällig in der Unisex-Toilette. Nelle schlägt John mit verführerischer Intonation vor „Probieren wir mal etwas ganz Exotisches aus? Ja? Lässt du dich auf ein Abenteuer ein?“. Sie spricht vom Abendessen aber John missversteht diese Aussage offensichtlich als Herausforderung zum Spanking, was ihn nach Nelles Abgang nachträglich vor Schreck erstarren lässt. Hier wird noch einmal die Grenze als angstbesetzt (Johns Reaktion) und erotisch-verführerisch beziehungsweise lustbesetzt (Nelle in Johns Interpretation) dargestellt.

Danach betritt Allys Sekretärin Elaine die Toilette und macht John „scharf“. Das heißt, sie erregt ihn dadurch, dass sie ihn als „heißes Gummibärchen“³⁵ bezeichnet, lustvoll stöhnt, ihm am Ohrläppchen knabbert etc., um ihm sein sexuelles Selbstvertrauen zurückzugeben. Hier wird in Form eines Klamauks eine weitere unkonventionelle Form von Sexualität eingeführt: Sexualität, die lediglich sekundär als Mittel zur Steigerung des sexuellen Selbstvertrauens dient. Sie wird von der zufällig hinzukommenden Georgia durch Gestik und Mimik eindeutig negativ bewertet und als Anormalität charakterisiert. Auch der ertappte John kann nur stotternd hinter eine Toilettentür flüchten, während Elaine sich ihren Spaß offensichtlich nicht verderben lässt.

Auf dieses Ereignis wird im restlichen Verlauf der Folge nicht mehr rekurriert, weshalb seine Bedeutung für das insgesamt konstituierte Normalfeld als gering eingeschätzt werden kann. Es findet auch keine klare Verortung innerhalb des bisherigen Schemas statt.

³⁴ Die Unisex-Toilette wird als spezieller und zur Serie passender Handlungsort in Paratexten präsentiert und rezipiert. So wird ihr beispielsweise im offiziellen Fanbuch ein eigenes Kapitel gewidmet (APPELO, S. 130 f.) und ein von verschiedenen deutschsprachigen Fansseiten im Internet gemeinsam eingerichtete Chatforum trägt ihren Namen („Unisex-Toilette : Der deutsche Ally McBeal - Chat“: <http://www.kekse.net/allymcbeal/chat/chat.php>; 15.5.03) und wird unter diesem in Fernsehzeitschriften beworben (TV TODAY, 01/2001 und TV TODAY, 09/2000, S. 44).

³⁵ „Gummibärchen“ ist Johns Spitzname.

3.4. Finale: maximale De- und Renormalisierung

3.4.1. Letzter Denormalisierungsschritt: Ling und Ally küssen sich (Szene 21)

Nachdem der erste Erzählstrang einen ersten vorläufigen Höhepunkt in Form des gemeinsamen Tanzes von Ling und Ally (Szene 15) und einem flüchtigen Kuss (Szene 16) gefunden hat, findet er hier seinen finalen Höhepunkt: Ally und Ling küssen sich.

Zu Beginn der Szene ist Ally zu sehen, wie sie an ihrem Schreibtisch sitzt und erotischen Tagträumen nachgeht³⁶. Als Hintergrundmusik ist dabei aus dem Off das Liebeslied „Fire“ der Serien-Sängerin Vonda Shepard³⁷ zu hören. Dieses Lied wird später während der Kussszene wieder eingeblendet werden, wodurch der sowieso schon naheliegende Verdacht, Ally könnte von Ling träumen, nachträglich bestätigt werden wird. Eben diese betritt jetzt den Raum und reißt Ally aus ihren Träumen. Die Musik verstummt in diesem Moment abrupt. In dem folgenden Gespräch ist Ally wieder extrem nervös³⁸ (= Angst) und spricht gleichzeitig von einem „Drang“ Ling zu küssen (= Lust), dem sie und Ling letztlich auch nachgeben.

Wichtig und neu in dieser Szene ist, dass Ally und Ling jetzt davon ausgehen, dass es möglich ist, dass zwei Frauen sich küssen, ohne lesbisch zu sein. Der ‚Drang sich zu küssen‘ wird von beiden also nicht mehr als Teil lesbischer Sexualität aufgefasst, sondern in einem gemeinsamen Gesprächsbeitrag in Binäropposition zu ‚lesbisch sein‘ gesetzt:

Ling: Als wir uns verabschiedet haben, da wolltest du mich küssen.

³⁶ Sie berührt während sie die Augen geschlossen hat sinnlich ihre Lippen, Wangen, Hals und Haare.

³⁷ Vonda Shepard ist für einen Großteil des Soundtracks der gesamten Serie verantwortlich und tritt in der Rolle einer Bar-Musikerin auch in fast jeder Folge auf. Dadurch singt sie ihre Lieder auch als Figur innerhalb der Serie.

³⁸ Auf Lings Frage „Schon wieder so nervös“ antwortet sie mit einem gestotterten „Nein“ und fällt danach mit ihrem Stuhl rücklings um.

Ally (mit dem Kopf wackelnd): Na ja ähm, tja ähm, tja, ja, aber, nein. Ich meine, es-es ist nicht, weil ...

Ling: ... du lesbisch wärst?

Ally: Genau. Ich bin nicht lesbisch. ... Und ich schäme mich auch nicht zuzugeben, dass ich nicht lesbisch sein möchte. Hm, aber ...

Ling: ... du bist neugierig.

Die Möglichkeit einer solche Betrachtungsweise wurde schon vorher von Nelle angedeutet. Mit ihrer Frage, ob Ally denke, „die erste heterosexuelle Frau“ zu sein, „die davon träumt, eine andere Frau zu küssen“ (9), legte sie implizit nahe, homoerotische Träume als heterosexuelle Normalität aufzufassen, womit sie in der allgemeinsprachlichen Binäropposition ‚heterosexuell‘ vs. ‚homosexuell‘ auf die Seite der Heterosexualität geschlagen werden. Allerdings bezog sich Nelle eben ausdrücklich auf Träume. Hier geht es jetzt aber nicht mehr nur um den zuerst verhandelten Wunsch, sondern um den folgenden realen Kuss. Ally und Ling können hier den Widerspruch zwischen ihrer Denormalisierungsangst lesbisch zu werden und ihrem Wunsch nach einer homoerotischen Grenzerfahrung durch diese Umwertung abschwächen.

Über die lesbische Seite dieser neuen Binäropposition ist hier nur zu erfahren, dass Ally sie ablehnt („Und ich schäme mich auch nicht zuzugeben, dass ich nicht lesbisch sein möchte.“). Die andere Seite wird im Verlauf des Gespräches noch als experimentelles Ausprobieren präzisiert:

Ling: Sie [Nelle] hat so eine Theorie, die besagt, ... dass etwas erregend ist, wenn ... Neugierde und ... Ungewohntes mitspielen. Ich weiß es leider nicht mehr so genau. [Ally nickt unmerklich.] [Pause] Sie sagte, es würde alles verfliegen, wenn ich ... dich küsse.

Hier wird der Grenzübertritt in Form des folgenden Kusses nicht nur als reversibel dargestellt, sondern sogar als eine Art Heilmittel zur Bewältigung des Denormalisierungswunsches („es würde alles verfliegen, wenn ich dich küsse“). Dabei handelt es sich allerdings nur um eine „Theorie“ von Nelle.

3.4.2. Zwischenresümee 7

Zusammengefasst wird also die bisherige Grenze zwischen normaler Heterosexualität und anormaler Homosexualität aufgespalten: Es wird eine neue weiter innen liegende Grenze zwischen



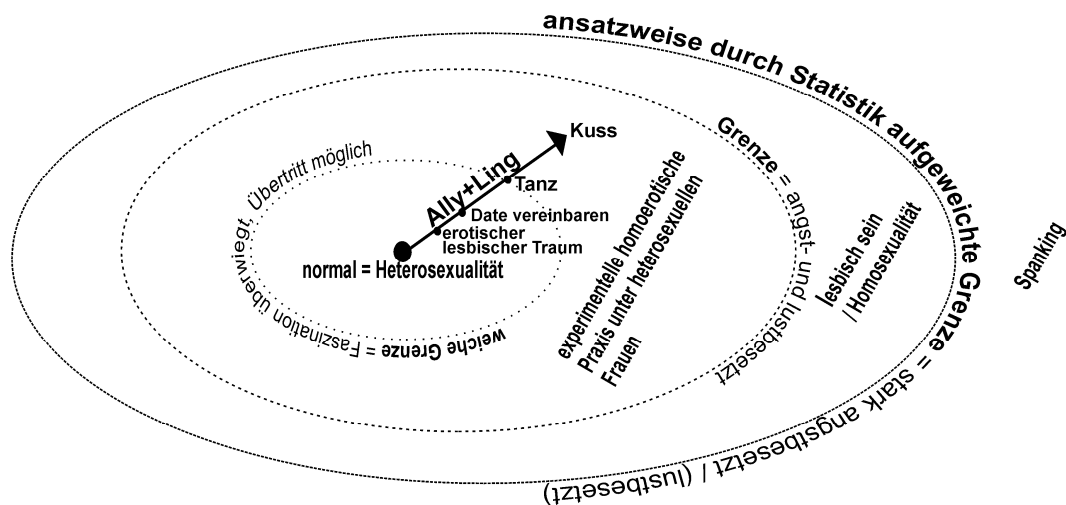
Die lustbesetzte Seite der Grenzüberschreitung:
Ally (l.) und Ling (o.)
nach ihrem ersten Kuss.

normaler Heterosexualität und experimenteller homoerotischer Praxis (durch Frauen) etabliert. Die ehemalige Grenze hin zur Homosexualität verläuft damit jetzt zwischen experimenteller Homoerotik und eigentlicher Homosexualität (*lesbisch sein*).

Im Falle des experimentellen Küssens werden die Frauen dabei weiterhin als heterosexuell betrachtet.³⁹ Durch diese neue Grenze zwischen Experiment und lesbischer Identität rückt der folgende Kuss ein Stück näher in Richtung Normalität. Außerdem wird ein Übertritt über die neue innere Grenze hin zum Experiment als reversibel dargestellt, was ihn für Ling und Ally überhaupt erst möglich macht. Trotzdem bleibt die Distanz zwischen der Mitte des Normalfeldes und dieser ersten Grenze noch so groß, dass Allys Nervosität nicht völlig verfliegt und die Kussszene als Grenzübertritt groß in Szene gesetzt werden kann. Die lustbesetzte Seite des experimentellen Grenzübertrittes wird nicht nur durch eine lange zärtliche Kusszene signifiziert, sondern zusätzlich durch den wieder einsetzenden Gesang untermalt: „And when we kiss, oooh fire. Hey, hey, fire. Fire! Kisses are like fire.“⁴⁰

In folgendem Schema ist jetzt auch die weitgehend gemeinsame Bewegung von Ally und Ling eingezeichnet:

³⁹ Die von Ally in Szene 6 vorgeschlagene Option ‚Bisexualität‘ (s.o.) wird hier nicht mehr in Betracht gezogen.

Komplexes Normalfeld:

Schema 3

3.4.3. Ally und Renée feiern den Grenzübertritt (Szene 22)

In der folgende Szene unterhalten sich Ally und Renée in ihrem gemeinsamen Wohnzimmer über den Kuss. Das kurze Gespräch ist von der lustvollen Aufregung über das Ereignis geprägt:

Renée (aufgeregt gespannt): Ich kann es eigentlich immer noch nicht fassen!

Ally: Och, ich genauso wenig. Ich küsse eine Frau.

Dann klingelt Allys Ex-Freund und große Liebe Billy an der Tür, der in der Serie unter anderem fast immer dann auftaucht, wenn Ally Probleme hat und dabei als Freund aber auch als moralische Instanz fungiert. Deshalb fragt diese ihn auch ärgerlich, „Wer hat's dir gesagt?“ - Vermutlich erwartet sie eine Moralpredigt oder Ähnliches, die aber ausbleibt, da Billy gar nichts von dem Kuss weiß und aus einem anderen Grund gekommen ist. Ganz ohne angedeutete Problematisierung des Geschehenen scheint der Grenzübertritt also doch nicht gefeiert werden zu können.

⁴⁰ Außerdem schlägt Ling eine Wiederholung vor („Noch mal?“) der Ally zustimmt („Einen winzigen.“).

3.4.4. Der Grenzübertritt zum Spanking wird vorbereitet (Szene 23)

Nach dem Erfolg von Ally und Ling kommt nun auch Bewegung in den zweiten Erzählstrang. John kündigt Richard an, dass er vorhabe, die Grenze hin zum Spanking zu übertreten: „Ich werde nicht aufgeben. Wenn ich nicht der alte John Cage sein kann, werde ich der neue sein.“ Dabei ist die Grenze hin zum Spanking, die er zu überschreiten trachtet, durch das statistische Argument in Szene 17 (s.o.) etwas aufgeweicht worden. Trotzdem bleibt sie als äußere Grenze des Schemas bedrohlich, was sich in dieser Szene und im Vergleich zum ersten Erzählstrang deutlich zeigt.

In Bezug auf die innere Grenze zwischen Heterosexualität und Homosexualität beziehungsweise später die beiden gestaffelten Grenzen mit der Zwischenposition ‚homoerotische Erfahrungen heterosexueller Frauen‘ werden die lustbesetzten attraktiven Aspekte in etlichen Szenen dargestellt, und das aus der Sicht aller beteiligten Figuren⁴¹. In Bezug auf die äußere Grenze zu Spanking hin, wird die lustbesetzte Seite hingegen nur von Nelle in einer Szene verbal dargestellt und deutet sich einmal in Richards Mimik am Ende der 17. Szene an. Besonders wichtig ist in diesem Kontext John, der die Grenzüberschreitung jetzt forciert: Er fühlt sich von Spanking abgestoßen und kann nichts Lustvolles daran erkennen (s.o.). Seine Motivation besteht ausschließlich darin, dass er sich gezwungen sieht, auf den Nelle unterstellten Wunsch nach Spanking mit ihm einzugehen um sie nicht zu verlieren.⁴²

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zum ersten Erzählstrang liegt darin, dass die Denormalisierung hier nicht als normalismuskompatible Exploration mit klarer Renormalisierungsoption dargestellt wird, sondern als tendenziell irreversibel: „Wenn ich nicht der alte John Cage sein kann, werde ich der neue sein.“ (John). Zur in diesem Zusammenhang wichtigen und

⁴¹ Dies gilt nur mit Einschränkungen für Richard (s. Unterkapitel 3.2.3 zu Szene 8).

⁴² Richard fasst seine und Johns Sorgen in der Formulierung „Wir sind keine Sexmaschinen mehr.“ zusammen. Darauf reagiert John bestätigend, mit einer hilflosen Geste mit den Händen, um dann kämpferisch zu verkünden: „Ich werde nicht aufgeben.“

verstärkenden Schiffsymbolik („auf dass mich die stürmischen Winde weiertreiben“) siehe Unterkapitel 4.2.1 zu symbolischen Vehikeln.

3.4.5. Renormalisierung im ersten Erzählstrang (Szene 25)

In der 25. Szene trifft Ally auf Ling, die sie auffordert: „Wir müssen darüber reden“. In dem folgenden Gespräch wird die Differenzierung zwischen reversibler und irreversibler Denormalisierung in witziger Weise inszeniert. Unausgesprochener aber nicht zu übersehender Hintergrund ist der, dass Ally die episodenhafte Denormalisierung in Form des Kusses nicht zu einer dauerhaften Beziehung ausweiten möchte, die im Sinne des bisher entfalteten Normalfeldes einer angstbesetzten irreversiblen Denormalisierung hin zum ‚lesbisch sein‘ entsprechen würde. Ling stürzt Ally nun in ein schnell alternierendes Wechselbad von Erschrecken, vor drohender Fortsetzung der Affäre und Beruhigung durch Renormalisierung:

Ling: Was ich ... tja ... Na gut. Ich hatte wieder einen Traum ...

Ally: [Besorgt. Verzieht dabei das Gesicht] Ou.

Ling: ... von mir und Richard ...

Ally: [Erleichtert/erfreut] Ou.

Ling: Darin habe ich ihm gesagt, dass ich ihn nach dir nie wieder küssen könnte.

Ally: [Resigniert] Ou!

Ling: Aber es war nur ein Traum.

Ally: [kurz und hell] Hm.

Abschließend verkünden beide ihre Renormalisierung in Form eines Bekenntnisses zur Heterosexualität:

Ling: Ja, denn auch wenn du ... sehr gut küssen kannst, ... beinahe so gut wie ich, und ich es wirklich schön fand ...

Ally: ... war es doch nicht ...

Ling: ... dasselbe wie ...

Ally: ... Ja, ... es fehlt das, was man braucht, damit es richtig kribbelt, nicht wahr?

Ling: Und wir wissen beide, was das ist, nicht?

Ally und Ling: Ein Penis.

Ling: Ich mag Männer.

Ally: Ich auch.

Nachdem sich Ally und Ling ihrer Normalität dadurch versichert haben, dass sie ihre Denormalisierung als normalismuskompatible Exploration durch die Rückkehr in die Heterosexualität erfolgreich gemeistert haben, können sie ihr Denormalisierungsabenteuer jetzt ohne Einschränkung als Gewinn werten:

Ling: Aber ich bin froh, dass wir's getan haben.

Ally (leicht lächelnd): Das bin ich auch.



Kräftiger Händedruck nach erfolgreich gemeisteter normalismuskompatibler Exploration.

Ling (l.) und Ally (r.)

3.4.6. Katastrophe im zweiten Erzählstrang (Szene 27)

Der zweite Erzählstrang gipfelt in einer etwas komödiantisch inszenierten Katastrophe. Diese resultiert aus Johns Missverständnis, Nelle wolle ihre Spanking-Fantasien mit ihm in die Tat umsetzen. Als sie sich abends im Bett mit einer großen Bürste kämmt, hält er das für eine Aufforderung und überrascht sie mit einigen Schlägen mit dieser Bürste auf ihren Po. Das findet sie empörend, weshalb sie ihn der Wohnung verweist.

Die Katastrophe besteht hier also nicht darin, dass er und Nelle eine sadomasochistische Beziehung eingehen und damit eine irreversible Denormalisierung einleiten. John versucht diesen Denormalisierungsschritt über die äußere Grenze hinaus zwar, scheitert bei dem Versuch aber deshalb, weil sich herausstellt, dass Nelle keinerlei Interesse hat. Aber auch der Versuch ist strafbar: Nelle bewertet Johns Verhalten als nicht normal und absolut intolerabel: „Bist du verrückt? [...] Soll ich die Polizei rufen? Dich müsste man einsperren [...] Du Verrückter!“ Dabei ist ihr Schrecken und ihre Wut nicht zu überhören. Dadurch, dass sie sich am Ende der Szene ihren Po und ihr Becken mit schmerzverzerrtem Gesicht reibt, wird ihre drastische Reaktion als angemessen dargestellt.⁴³

⁴³ Als Motivation führt sie auch explizit an: „Du hast mir wehgetan.“

3.4.7. Zwischenresümee 8

In Bezug auf die innerste Normalitätsgrenze hin zum zeitlich begrenzten lesbischen Experiment im ersten Erzählstrang ist eine normalismuskomppatible Exploration trotz anfänglicher Bedenken letztlich problemlos möglich und wird als lohnende Erfahrung gefeiert. In Bezug auf die äußere Grenze hingegen, wird statt eines wirklichen Übertritts nur der Versuch eines solchen präsentiert. Und schon dieser endet in einer Katastrophe und stellt eine deutliche Denormalisierung dar: Nelle hat körperliche Schmerzen und John wird als „Verrückter“ bezeichnet, den man „einsperren“ müsste.

3.5. Keep the tension

3.5.1. Schlusszene (28) in der Bar

Wie viele Folgen endet auch diese in der Stammbar der Hauptfiguren und es ist auch typisch, dass hier einige wesentliche Probleme der Folge noch einmal resümierend aufgegriffen werden. Dabei spielt die Sängerin Vonda Shepard eine Rolle, die in der Bar gewissermaßen sich selber spielend, ein zur Folge passendes Lied singt: „This magic moment“ - ein Liebeslied in dem ein Kuss beschrieben und gefeiert wird.

Der zweite Erzählstrang wird hier repräsentiert, in dem der abwesende John Richard auf dem Mobiltelefon anruft. Dieser wimmelt John aber ab: „Können wir später reden? Ich kann dich so schwer verstehen.“⁴⁴ Der Erzählstrang bleibt somit offen. Ob die Beziehung zwischen John und Nelle noch zu retten ist und ob Johns versuchter Grenzüberschritt noch renormalisierbar ist, wird erst in der nächsten Folge der Serie aufgeklärt (Die Antwort lautet zweimal Ja (s.u.)).

Kurz darauf gehen Ling und Richard auf die Tanzfläche, wo er sie fragt, ob sie sich heute wieder hetero fühle, was sie lachend bestätigt: „Ich glaube schon.“ Auch Ally kann über ihre Episode mit Ling jetzt vergnügt lachen,

⁴⁴ Ling, die Teile des Gesprächs mithört, fragt John, was passiert sei. Aber auch auf diesen Versuch ein Gespräch darüber zu beginnen, geht Richard nicht ein.

als Renée auf Richard und Ling zeigend scherzhaft meint: „Ally, sieh nur, er hat dein Mädchen!“.

Trotz dieser erneuten Bestätigungen der erfolgreichen Renormalisierung wird in dieser Szene auch die Spannung aus der Verführungskraft der Grenzerfahrung offengehalten. Die Szene endet damit, dass die Blicke von Ling und Ally sich treffen und beide sich sehnsüchtig anschauen. Die experimentelle homosexuelle Grenzerfahrung scheint nicht an Attraktivität verloren zu haben und eine Wiederholung rückt in den Bereich des Möglichen. Diese Szene ist dabei geschickt inszeniert: Ling tanzt immer noch mit Richard und steht damit wieder im Zentrum ihrer wiedergewonnenen heterosexuellen Normalität und wirft von dort aus ihren begehrlischen Blick Richtung Ally und damit in Richtung der attraktiven Normalitätsgrenze. Passend dazu endet hier der die ganze Szene untermalende Gesang mit der Kurzstrophe „This magic moment while your lips are close to mine / Will last forever, forever till the end of time“.

3.5.2. Nachtrag in der nächsten Folge: Nelle verzeiht John (Folge 3.03)

In einer Zusammenfassung des bisher Geschehen werden zu Beginn der Folge 3.03 verschiedene Sequenzen aus der Folge 3.02 wiederholt. Der komplette erste Erzählstrang taucht hierbei nicht mehr auf. Der zweite Erzählstrang wird hingegen in zwei Einstellungen zusammengefasst (John belauscht Nelle, die von ihren Spanking-Fantasien erzählt und John schlägt sie mit der Bürste). In der ersten Hälfte der Folge arbeiten John und Nelle dann nebeneinander her, ohne über persönliche Dinge zu sprechen. Erst in der zweiten Hälfte der Folge spricht John sie dann auf den Vorfall an:

John: Wollen wir denn nie darüber reden, Nelle? Ich hab' dich immerhin geschlagen.

Nelle: Ach, was gibt's da zu bereden? Das war fast eine Straftat.

John: Ich hab' gehört, wie du Ling verraten hast, du hättest Fantasien...

Nelle: ... Das heißt noch lange nicht, dass du's tun kannst.

[...]

Nelle: Das ist doch ganz egal. Meine Fantasiewelt ist meine Fantasiewelt. Du hast nicht das Recht, daraus eine Realität zu machen. (3.03)

Hier wird noch einmal Spanking in den Bereich von Nelles Fantasiewelt verwiesen. Der Versuch der Realisierung hingegen gilt als inakzeptabel. Der Vorwurf bezieht sich hier natürlich nur auf Johns konkreten, mit Nelle nicht abgesprochenen und von ihr nicht gewollten, Realisierungsversuch. Damit wird nicht explizit ausgeschlossen, dass eine Realisierung unter anderen Vorzeichen anders bewertet werden könnte. Da diese Option aber nirgends erwähnt wird und von Nelle schon zu Anfang der Folge 3.02 ausgeschlossen wurde (9. Szene), bleibt die Bewertung klar: Spanking ist bestenfalls in erotischen Fantasien aber nicht als reale Praxis tolerierbar. Die äußere Grenze wird noch einmal bestätigt.

Am Ende der Folge versöhnen sich Nelle und John dann, nachdem John Nelles Mitleid durch eine höchst pathetische Kindheitsgeschichte geweckt hat, die aber sonst nichts mehr mit dem hier analysierten Erzählstrang zu tun hat.

4. Visualisierungen und Kollektivsymbolik

Die oft originellen Visualisierungen sind ein Charakteristikum der Serie AL-LY McBEAL. Einige von ihnen, wie das Tanzende Baby, haben Kultstatus erreicht⁴⁵. In folgendem Exkurs werden Visualisierungen und ihre Funktionen im Zusammenhang mit Normalismus und Kollektivsymbolik dargestellt. Die Beispiele stammen dabei aus verschiedenen Folgen der Serie. In Folge 3.02 findet sich hingegen keine Visualisierungen. In dieser Folge spielen auch konkrete Kollektivsymbole aus dem normalistischen Repertoire keine konstituierende Rolle. Die wenigen Beispiele, die sich hier doch finden, werden in einem eigenen Unterkapitel untersucht. Ihre geringe Be-

⁴⁵ Filmausschnitte, die das tanzende Baby zeigen, werden unter Fans in online-Tauschbörsen wie KaZaA (peer-to-peer Netzwerk, Zugang z.B. über www.k-lite.tk) gehandelt und auf Fanseiten zum Herunterladen angeboten (auch als Comicadaption auf bygon.es.de (www.kekse.net/allymcbeal/download/download.php; 5.6.03)). T-Shirts und Kravatten mit dem tanzenden Baby als Aufdruck werden als Fanartikel angeboten.

deutung für die Narration wird im Kontrast zu den im Exkurs angeführten Beispielen von Visualisierungen und Kollektivsymbolik aus anderen Folgen deutlich.

4.1. Exkurs: Visualisierungen

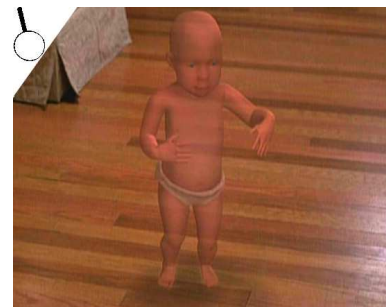
In der Serie *Ally McBeal* werden Gefühle und Fantasien von Ally und gelegentlich auch von anderen Figuren häufig visualisiert. Außerdem dienen Visualisierungen der Darstellung von Halluzinationen. Dabei wird die sonst dominierende fotorealistische Darstellungsweise von Handlungen durchbrochen. Die Visualisierungen dürften meist per Computeranimation produziert worden sein. Teilweise werden diese Effekte so präsentiert, als wären sie abgefilmt. Beispielsweise wünscht sich Ally in Folge 1.01 größere Brüste. Als sie in den Spiegel schaut, sieht sie wie ihr Busen in kürzester Zeit auf das Doppelte seiner ursprünglichen Größe anschwillt bis die Träger ihres Büstenhalters reißen. In Folge 2.04 schämt sie sich und wird dabei kurzzeitig so knallrot im Gesicht, wie es in der Realität nicht möglich wäre. Teilweise werden diese Effekte aber auch so präsentiert, dass sie deutlich als Animationen zu erkennen sind. Die wohl größte Popularität hat dabei das Tanzende Baby erreicht, das als ins Bild gesetzte Vision von Ally mehrmals in der ersten Staffel



Eigener Screenshot (DVD) aus 1.01



Eigener Screenshot (DVD) aus 2.04



Eigener Screenshot (DVD) aus 1.12 - Ausschnittsvergrößerung



Eigener Screenshot (DVD) aus 1.12



Von Marty halluzinierter Pygmäe und Ling (3.12)

auftaucht und mit dem diese in Folge 1.12 schließlich tanzt. Diese Animation kann leicht als solche erkannt werden, da die Qualität hinter die heute technisch problemlos mögliche realistische Perfektion zurückfällt: Die Lichtsimulation ist unzureichend und die Bewegungen sind etwas ruckhaft. Genauso deutlich als Animationen zu erkennen sind die Pygmäen, die Lings 82-jähriger Tanzpartner Marty in Folge 3.12 halluziniert. Wie in den beiden vorangehenden Beispielen werden häufig animierte Figuren mit traditionell abgefilmten Figuren und eben solchem Hintergrund kombiniert.

Solche Effekte sind geläufige Elemente in Comic-Verfilmungen, fallen in einer (Comedy-) Serie aber als Verfremdung gegenüber der automatisierten Folie fotorealistischer Darstellung auf. Mit dieser Methode könnte sich ALLY McBEAL als Trendsetter im Bereich von Serien erweisen⁴⁶: Für die ARD-Serie BERLIN BERLIN wurde sie mit ähnlicher Funktion übernommen⁴⁷: Hier werden kurze Comic-Strip-Einblendungen verwendet um das Innenleben und die Fantasien der Protagonistin Lolle zu visualisieren. Auch die Methode, Visualisierungen in traditionell gefilmte Bilder zu integrieren, wurde für BERLIN BERLIN übernommen. So zum Beispiel in Folge 10 der 1. Staffel: Lolle und ihre neue Liebe Moshe küssen sich und aus dem Betonboden, auf dem beiden stehen, wachsen Rosen.



BERLIN BERLIN, Staffel 1, Folge 7
Eigener Screenshot (Video)



BERLIN BERLIN, Staffel 1, Folge 10
Eigener Screenshot (Video)

⁴⁶ Im Bereich des Kinofilms finden sich Einbettungen von Cartoonelementen in einen Spielfilm in LOLA RENNT. Dieser Film wurde im selben Jahr (1998) gedreht, als die Serie Ally McBeal in der BRD zum ersten Mal bei VOX zu sehen war. Vgl. auch PARR 2003, S. 57.

⁴⁷ Vgl. auch PARR 2003, S. 57, Fußnote 26.

Im Kontext dieser Arbeit sind die Visualisierungen in ALLY McBEAL unter drei Aspekten interessant:

Erstens unterstreichen die so dargestellten Visionen und oft sehr regen Fantasien von Ally ihren nicht ganz normalen beziehungsweise etwas verrückten Charakter.

Zweitens spielt Ally häufiger in visualisierten Fantasien Handlungsoptionen durch, die sie dann in der Regel nicht in die Praxis umsetzt, weil sie den Rahmen des Zulässigen überschreiten würden oder aus anderen Gründen nicht umsetzbar sind. Dabei handelt es sich meist um Sex- oder Gewaltfantasien. So ist Ally in Folge 5.15 wütend auf ihre Tochter Maddie⁴⁸ und verwandelt sich deshalb in eine Lara Croft Kopie, die wild mit zwei Maschinenpistolen um sich schießt. Außerhalb ihrer Fantasie wendet sie sich dann nur verärgert ab und bittet Maddie um mehr Verständnis. In Folge 4.03 geht Ally mit einem älteren Mann aus.

Obwohl sie gerade eine partnerschaftliche und sexuelle Beziehung zu ihrem Begleiter aufbaut und sich deshalb diesem gegenüber zu Treue verpflichtet fühlt, fühlt sie sich von einem zufällig vorbeikommenden „jungen gutaussehenden Typen“ angezogen. Ihr verbotenes Begehren wird ins Bild gesetzt, indem Ally eine gigantische Zunge auf den Tisch ausrollt. Hier werden also Grenzen des Zulässigen thematisiert, die Folgen ihrer Überschreitung durchgespielt und diese Option dann selbstregulierend verworfen.

Drittens können Visualisierungen dazu dienen, Lebensfahrten kollektiv-symbolisch als (nicht) normale Vehikelfahrten zu symbolisieren (vgl. Kapi-



Gewaltfantasie: Ally als Lara Croft in Folge 4.15.

Screenshot aus dem Vox-Presseszentrum (Internet)



Sexuelles Begehren in Folge 4.03

⁴⁸ Ally hat in der letzten Staffel der Serie eine Tochter. Siehe dazu den Exkurs V.2.

tel II.3.4.). Das soll hier anhand eines Beispiels auf der Folge 4.15 („Knall auf Fall“) kurz dargestellt werden:

Allys Partner Larry, mit dem sie schon seit einiger Zeit eine Liebesbeziehung hat, verweist in Folge 4.12 für unbestimmte Dauer nach Detroit zu seiner Ex-Frau um sich um seinen Sohn zu kümmern. Ally hat nun Angst, sie könne Larry verlieren, weil dieser sich entscheiden könnte, dauerhaft zu seiner ehemaligen Familie zurückzukehren. Im Vorspann der Folge 4.15 wird kurz an diese Vorgeschichte erinnert. Dann beginnt die Handlung: Ally sitzt in einem Flugzeug und fliegt nach Detroit. Während des Fluges verwickelt sie eine Nonne in ein Gespräch über ihre Beziehung zu Larry. Die Nonne spekuliert für Allys Geschmack zu unverblümt über Sex und überhäuft sie mit Verhütungstipps. Deshalb will sich Ally auf die Bordtoilette flüchten, öffnet aber versehentlich die falsche Türe, nämlich die in der Außenwand des Flugzeuges. Der Unterdrucksog zieht sie nach draußen und sie stürzt im freien Fall nach unten.



Im Anschluss an diese Szene erfahren die Zuschauerinnen, dass es sich um einen visualisierten Albtraum handelte, aus dem Ally anschließend erwacht. Kurze Zeit später hat Ally dann auch noch eine Halluzination, die ebenfalls visualisiert wird: Sie stürzt in einen leeren Fahrstuhlschacht. Darauf beschließt sie zu der Therapeutin Dr. Helen Tooth zu gehen. Diese erklärt ihr die Bedeutung ihres Traumes: Ally steckt ihrer Einschätzung nach in einer „Sackgasse“, weil Larry sie verlassen hat. Für Helen steht es dabei außer Frage, dass Larry nicht mehr aus Detroit zurückkommen wird.

Mit dieser Diagnose ist Ally nicht zufrieden und sucht deshalb einen weiteren Therapeuten auf: Dr. Madison. Im Gespräch mit ihm deutet sie ihren Traum selbst: „Also, ich verstehe die Sache mit dem Flugzeug und dem

Fahrstuhl ganz gut. Das äh Fallen. Sie wissen ja, da geht es um einen Mangel an festem Halt oder darum, dass man sich unsicher fühlt“. Später fragt sie Dr. Madison, warum sie in ihrem Traum aus einem Flugzeug gefallen sei. Dieser antwortet: „Weil Sie tief im Innern wissen, dass es nie dazu kommen wird [dass Ally Larry heiratet und mit ihm Kinder hat; BN].“

In den beiden Therapiegesprächen wird Allys symbolische Vehikelfahrt und deren katastrophales Ende gedeutet. Es handelt sich um eine symbolische (nicht) normale Fahrt. Diese endet im Bild mit einer irreversiblen Denormalisierung (Absturz) und zeigt im übertragenen Sinne nicht nur Allys Verlustängste, sondern nimmt die endgültige Trennung von Ally und Larry in Folge 4.22 voraus.

4.2. Kollektivsymbolik in Folge 3.02

Der Normalismus ist direkt an die Kollektivsymbolik der Gesellschaft angekoppelt und von daher verweisen alle seine Elemente auf diese. Dies gilt insbesondere für das in Folge 3.02 etablierte Normalfeld. Die Vorstellung einer normalen Mitte und eines anormalen Außenbereichs mit einem gestaffelten Grenzsysteem sind integrale strukturierende Elemente des Kollektivsymbolschemas. Das analytisch aus der Folge rekonstruierte Schema (s.o. Schema 3 oder besser das Gesamtschema in Kapitel VI - Zusammenfassung) realisiert dabei einen wesentlichen Teil des der Kollektivsymbolik zugrundeliegenden Schemas. Die graduelle Skala von normaler Sexualität über experimentelle homosexuelle Erfahrungen und Homosexualität bis hin zu Spanking lässt sich mit der vertikalen Achse des Kollektivsymbolschemas identifizieren. Abweichend von dem von Jürgen Link herausgearbeiteten Schema (siehe Kapitel II.2.2.4 zur Kollektivsymbolik) stellt sich die Achse hier aber als eine Halbgerade dar, die in der Mitte des normalen Bereiches beginnt. Sie endet nicht bei der letzten markierten Position (Spanking), da innerhalb der Logik der Narration ja ohne weiteres noch stärker von der normalen Sexualität abweichende Formen vorstellbar sind.

Die Verweise auf konkrete oder vermutete statistische Daten (vgl. Zwischenresümee 6) verweisen Außerdem auf die Gaußkurve als kollektivsymbolisches statistisches Grundmodell.

Dieses kollektivsymbolische Schema kann jetzt durch konkrete Bilder gefüllt werden. Im Folgenden werde ich die konkret von der analysierten Erzählung angebotenen Symbole herausarbeiten, so weit sie einen Bezug zum Normalismus haben. Es handelt sich dabei durchweg um Vehikelsymbole. Überraschenderweise fällt diese Ausfüllung des Schemas sehr bescheiden aus - im Gegensatz zur komplexen Schematik.

4.2.1. Vehikel in Folge 3.02

Vehikel spielen in der Kollektivsymbolik all-
gemein und im Normalismus eine zentrale Rolle. Insbesondere sind sie typisch bzw. konstituierend für (De-) Normalisierungsnarrationen bzw. (nicht) normale Fahrten.⁴⁹ Nun tauchen tatsächlich in der vorliegenden (De-) Normalisierungsnarration einige Vehikel auf. Ich werde im Folgenden darzustellen versuchen, dass diese zwar eine (geringfügige) unterstützende Funktion in Bezug auf das narrative Konzept der analysierten Folge haben, aber keine konstitutive Funktion für dieses. Ihre Bedeutung entfalten sie innerhalb des synchronen Systems kollektiver Symbole (Sysykoll), soweit sie überhaupt von der Zuschauerin rezipiert werden (s.u.).

Die Folge beginnt mit einem ersten Intro (s.a. Screenshots): Die Kamera folgt einem einzelnen Auto auf seiner Fahrt über eine Autobahnbrücke nach Boston. Danach wird auf die Skyline von Boston übergeblendet und



Eigene Screenshots (Video) aus 3.02 / Sz. 1

⁴⁹ Siehe hierzu Kap. II.3.4

die Kamera geht in einigen ausholenden Schwenks über die Stadt, bevor zur folgenden Szene übergeblendet wird. Diese Bilder werden aus dem Off mit den ersten vier Strophen des Liedes „Fire“ von Vonda Shepard begleitet:

*I'm driving in my car.
Ooh, I turn on the radio.
I'm pulling you close.
Hm-hm, You just say no.*

Vor dem Erwartungshorizont des von Jürgen Link an etlichen Beispielen herausgearbeiteten und beschriebenen flexibel-normalistischen Narrationsschema der (nicht) normalen Fahrt in Techno-Vehikeln können hier große Erwartungen geweckt werden. Befriedigt werden diese jedoch nicht. Vorneweg sei bemerkt, dass die Szene nur wenige Sekunden andauert und vermutlich von vielen Zuschauerinnen gar nicht beachtet wird, da die Handlung erst in der direkt folgenden Szene beginnt und sie das Intro lediglich dazu zu nutzen, sich nach dem Ende des Werbeblocks auf die Serie umzustellen.

Wichtiger scheint mir aber, dass die ganze Szene zwei mögliche Konnotationen hat: erstens die Autofahrt als Lebensfahrt im Sinne (nicht) normaler Fahrten und zweites Urbanität (Fahrt auf einer vierspurigen Einfallstraße). Das zweite Konnotat wird von allen im Intro gezeigten Bildern signifiziert und durch die Skyline, einem kollektiv etablierten Signifikanten für Urbanität, dominant gesetzt.⁵⁰ Hinzu kommt dass Ally und auch ihre Kolleginnen durch die Serie als Fußgängerinnen etabliert sind. Man sieht sie häufiger auf dem Nachhauseweg zu Fuß und wenn sie ein Fahrzeug brauchen, ru-

⁵⁰ Einzelne von mir befragte Zuschauerinnen aus meinem Bekanntenkreis konnten sich zwar vage an die Stadtbilder nicht mehr jedoch an ein fahrendes Auto erinnern. Diese Lesart wird auch dadurch unterstützt, dass in der Serie regelmäßig als Intros und Überleitungen zwischen Szenen ähnliche Stadtbilder verwendet werden und dabei nur gelegentlich kurz Autos zu sehen sind, die das Stadtbild eher ergänzen als eine neue von diesem deutlich unterschiedene Komponente einzuführen.

fen sie meist nach einem Taxi⁵¹. Außerdem wird schon im Titelsong der Serie *Allys Leben* als Weg einer Fußgängerin symbolisiert:

I've been down this road.
Walking the line, that's painted by pride
And I have made mistakes in my life
that I just can't hide

Das erschwert es zusätzlich ein kurz eingeblendetes Auto als Signifikanten für *Allys Lebensweg* zu sehen.

Der Signifikant *Lebensfahrt* wird ausschließlich durch den Gesang unterstützt. Dabei wird das Lied „Fire“ in der Szene in der Ally und Ling sich küssen als Untermalung wieder aufgegriffen. In den dort verwendeten Strophen spielt eine Autofahrt aber keine Rolle mehr.⁵²

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass das kollektiv verankerte Symbol des Lebenswegs als Autofahrt hier zwar kurz angedeutet, aber nicht weiter verfolgt, differenziert oder ausgebaut wird und somit zwar unter Umständen kollektiv verankerte Vorstellungen aktivieren kann aber keine konstitutive Funktion für die (normalistische) Narration hat.

Während die Autosymbolik hier also äußerst vage und ihre Realisation bei Rezipientinnen fraglich bleibt, finden sich in der 23. Szene zwei klar funktionale kleine Symbole. Bei beiden sind die Signifikanten sprachlich gegeben. Richard bedauert, dass er und John keine „Sexmaschinen“ mehr seien. Nachdem John sich entschlossen hat, sich zu verändern und den vermeintlichen Spankingwünschen von Nelle nachzugehen, kommentiert er seinen Beschluss folgendermaßen:

John: Ich hab' mich einmal verändert, ich kann es wieder tun. Tja, auf dass mich die stürmischen Winde weitreiben.

⁵¹ Ausnahmen bilden die Folgen 3.12 und 5.16 b, in denen Ally ausnahmsweise gezeigt wird, wie sie mit einem Auto zur Arbeit fährt.

⁵² Wer sich noch an die Verse aus dem Intro erinnert, könnte in Szene 21 bei dem Vers „I'm taking you home“ noch an eine Autofahrt denken. Im restlichen Lied finden sich jedoch keine weiteren Verweise auf Autos (vgl. Liedtext im Transkript der Folge).

Die Picturae ‚Maschinen‘ und ‚Segelschiff‘⁵³ stehen hier symbolisch für die Subscriptiones ‚John und Richard‘ bzw. ‚Richard‘. Die Sexmaschine konnotiert dabei eine Reihe von Vorstellungen von Sexualität, die aber hier für den Kontext der Untersuchung von (flexibel-) normalistischen Narrationen unerheblich ist. Die Sexmaschine stellt hier lediglich ein isoliertes Symbol dar, das nicht weiter differenziert oder gar zum menschlichen Homöosthaten ausgebaut wird (vgl. mit dem Beispiel für einen menschlichen Homöosthaten in Kapitel II.2.2.1). Allerdings können entsprechende Vorstellungen bei Zuschauerinnen aktiviert werden, da sie in der Kollektivsymbolik verankert sind.

Ein wenig komplexer ist die Schiffssymbolik mit der Pictura ‚Segelschiffahrt‘ und der Subscriptio ‚Johns Lebensfahrt‘ (S). Sie besteht aus den Einzelpicturae ‚Segelschiff‘ (p1), ‚stürmischen Winde‘ (p2) und ‚weitertreiben‘ (p3) mit den Subscriptiones ‚John‘ (s1), ‚widrige Lebensumstände‘ bzw. konkret: ‚Herausforderung durch Denormalisierungsgefahr (Spanking)‘ (s2) und ‚durch das Leben getrieben werden‘.⁵⁴ Die Personalbiographie von John wird hier symbolisch zu einer Schifffahrt durch stürmische Winde. Er befindet sich in Gefahr (*stürmische* Winde) und wird durch die Ereignisse getrieben. Nicht er wünscht Veränderung oder Denormalisierung, sondern er wird gezwungen, sich ihnen zu stellen und seinen Weg zu finden. Dabei wird er zwar zum passiv Getriebenen, allerdings dürfen wir uns ihn sicher auch als tapferen Kapitän am Steuer vorstellen, der das Beste aus seiner Sturmfahrt beziehungsweise seinem Leben macht - für diese Lesart spricht jedenfalls sein kämpferischer Gestus, während er die betreffenden Sätze spricht.

Dieses Symbol ist hier also funktional für die Narration, hat aber eher resümierenden als konstitutiven Charakter. Johns Denormalisierung wird an

⁵³ John spricht hier nicht von einem Segelschiff. Seine Formulierung kann aber als Hinweis auf ein Segelschiff oder Heißluftballon interpretiert werden. Die Lesart „Segelschiff“ scheint mir dabei naheliegender zu sein. Liest man statt dessen „Heißluftballon“ ändert sich das Symbol nur geringfügig auf der Pictura-Ebene.

dieser Stelle eine (nicht) normale (Schiffahrt). Allerdings bleibt dieses Symbol auf einen einzigen Satz von John eingeschränkt und im weiteren Verlauf der Narration wird nicht mehr darauf rekurriert. Statt dessen dient es hier als Vorlage für einen Witz: Nachdem John den besagten Satz ausgesprochen hat, geht er ab und furzt dabei. Diese Art von stürmischen Winden, die John treiben, kommentiert Richard mit „Guter Anfang!“

Ein weiterer kleiner Scherz des Regisseurs am Rande sei hier noch vermerkt: zur Überleitung von der Werbung zur 23. Szene, in der John zum Schiff mutiert, wird wie üblich ein kurzes Stadtbild gezeigt. Vor einigen Häusern ist dabei ausnahmsweise ein Ruderboot mit ca. 10 köpfiger Ruder-



Eigener Screenshot (Video) aus 3.02 / Sz. 23

dermannschaft zu sehen. Als Illustration zu Johns Phantasma, eines von stürmischen Winden getriebenen Schiffes, passt dieses, von vielen Personen angetriebene und dadurch auf ruhigem Wasser dahin gleitende, Boot aber rein gar nicht.

Ansonsten tauchen Vehikel noch zweimal als *Picturae* in Bezug auf (sexuelle) Beziehungen auf: Ally behauptet gegenüber Renée, sie merke es,

⁵⁴ Für die schematische Symbolanalyse und die hier verwendete Terminologie vgl. LINK, 1979, S. 366-368 und S. 168-195.

wenn sie „angebaggert“ (6) werde und Ling sagt zu Richard, dass sie nicht bei einer Frau „landen“ (8) wolle. In beiden Fällen handelt es sich um konventionelle Metaphern, die für die normalistische Narration kaum Bedeutung haben.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass konkrete Symbole, die innerhalb des Sysykolls verankert sind, hier zwar mehrmals auftauchen, aber keine konstitutive Funktion für die Gesamtnarration haben. Ihre Funktion ist im Falle der einfachen konventionellen Metaphern vernachlässigbar. Im Falle des Autos und des Segelschiffes können sie eine Einordnung der Ereignisse in die kollektiv verankerte Vehikel-Lebensfahrt-Symbolik unterstützen. Sie treten aber je nur punktuell auf und werden im Verlaufe der Narration nicht weiter entfaltet.

V. Von der einzelnen (De-) Normalisierungsnarration zum Galtonsieb

Die Serie ALLY McBEAL als komplexe Verknüpfung von vielen verschiedenen normalistischen Lebensläufen

1. Vorüberlegungen

Zur seriellen Vermittlung von statistischem Wissen durch wiederholte Darstellung von Lebensläufen im Galtonsieb.

In Kapitel IV konnte am Beispiel einer ausgewählten Folge der Serie ALLY McBEAL gezeigt werden, wie der Normalismus als generative Grundstruktur sowohl das Grundmuster für den Spannungsbogen einer (De-) Normalisierungsnarration liefert, als auch selbst für kleinste Details der Narration konstitutiv sein kann. Elemente einer solchen einzelnen Narration können schon für sich genommen bei Zuschauerinnen spontane Selbstnormalisierungseffekte auslösen. So können Zuschauerinnen ihre Vorstellungen von Spanking überdenken, wenn sie in Folge 3.02 mit dem statistischen Datum konfrontiert werden, dass "bis zu 30% der Frauen" davon träumten, "einmal gezüchtigt zu werden" (3.02). Allgemein können Zuschauerinnen sich selbst innerhalb des in der Folge entfalteten Normalfeldes positionieren und je nach eigener Verortung entweder Selbstnormalisierungsbedarf sehen, oder aber andersherum feststellen, dass sie als Heterosexuelle in der normalen Mitte des Schemas verortet sind und, um nicht als langweilig zu gelten, vielleicht auch mal eine normalismuskompatible Exploration wie Ling und Ally wagen könnten, ohne dabei ihre grundsätzliche Normalität zu gefährden - vielleicht sogar um sich ihrer Normalität durch die Herausforderung einer Grenzerfahrung zu versichern.

Anhand von ein oder zwei Narrationen kann jedoch nicht untersucht werden, wie über massenhafte sich ähnelnde Applikationsvorgaben dauerhafte Grundvorstellungen von (A-) Normalitäten vermittelt werden können. Genau dabei spielen aber Fernsehserien eine wichtige Rolle.¹ Das Format der Serie erzwingt, dass sowohl das Bedürfnis regelmäßiger Zuschauerinnen nach einem Zusammenhang der gesamten Serie befriedigt wird, als auch die Notwendigkeit berücksichtigt wird, dass Zuschauerinnen, die zufällig oder nur gelegentlich Folgen der Serie sehen, eine innerhalb der einzelnen Folge verständliche und weitgehend abgeschlossene Handlung vorfinden. Wiederholte normalistische Lebensfahrten nach dem von Rolf Parr und Jürgen Link vorgeschlagenen Modell des Galtonsiebs (vgl. Kapitel II.3) bieten sich hier als Möglichkeit an, beide tendenziell antagonistischen Bedürfnisse in Einklang zu bringen: In jeder Folge können eine oder mehrere abgeschlossene Lebensfahrten beziehungsweise (De-) Normalisierungsnarrationen als Lauf jeweils eines Menschen-Kügelchens durch das Nagelbrett dargestellt werden. Die Serie fügt diese einzelnen Läufe dann als Summe zu einem simulierten statistischen Experiment zusammen. Im Bild des Galtonsiebs bleibend, bekommen sporadische Zuschauerinnen den spannenden Lauf eines einzelnen Kügelchens durch das Nagelbrett zu sehen; die dauerhaften Zuschauerinnen erfahren zusätzlich das Ergebnis des Experimentes in Form der erzielten Verteilung. Außerdem haben sie die Möglichkeit, verschiedene Läufe durch das Brett miteinander zu vergleichen, und können durch ihr akkumuliertes Wissen Distinktion als kompetente Fans gegenüber den nur sporadischen Zuschauerinnen erlangen.

Das Verbreiten statistischer Daten als Grundlage für normalistische Prozesse spielt im mediopolitischen Diskurs allgemein eine wichtige Rolle. In narrativen Diskursen würden zu häufig eingestreute statistische Daten

¹ Zur Bedeutung von Film und Fernsehen allgemein vergleiche auch LINK, 1999, S. 67: „Das audiovisuelle Medium und der mediopolitische (Inter-)Diskurs als vermutlich wichtigste Produzenten genereller Normalität in etablierten flexibel-normalistischen Kulturen sind das Thema der groß angelegten Trilogie [...] *Festung* von Rainald Goetz.“

aber vermutlich auf Dauer langweilen, weshalb dieses Verfahren beispielsweise in der Serie *ALLY McBEAL* nur zu bestimmten Anlässen angewendet wird (s.o. Spanking). Hier bieten filmische Strukturen von wiederholten Lebensfahrten die Möglichkeit, statistisches Wissen auf spannende Weise einzubringen und subjektiv erfahrbar zu machen. Dabei wird dieses Wissen über die wiederholte Rezeption der verschiedenen Lebensfahrten intuitiv aufgenommen und verdichtet sich als subjektive Erfahrung im Umgang mit dem fiktiven Material zu Alltagswissen.

In der Serie *ALLY McBEAL* werden im Verlauf der 113 Folgen eine große Anzahl von Figuren vorgestellt. Einige von ihnen spielen dabei nur Nebenrollen und fungieren ausschließlich als Repräsentantinnen einer spezifischen Eigenschaft oder treten nur in einer oder wenigen Szenen in Erscheinung, ohne dass die Zuschauerinnen viel über ihren Lebenslauf erfahren. Bei einer ganzen Reihe von Figuren werden jedoch Lebensläufe dargestellt, die in Analogie zu einem Kugellauf durch ein Galtonsieb betrachtet werden können. Bei den Figuren, die nur in einer oder wenigen Folgen auftreten, werden meist nur Ausschnitte aus ihrem gesamten Lebenslauf dargestellt, die teilweise durch kurz zusammengefasste Vorgeschichten komplettiert werden. Meist wird ein Abschnitt gezeigt, in dem die Figur eine wichtige Entscheidung trifft, oder mit einem einschneidenden Ereignis konfrontiert wird. Die Lebensläufe der Hauptfiguren hingegen werden in der Serie über mehrere Jahre verfolgt, was teilweise durch ausführliche Retrospektiven ihrer Vorgeschichte ergänzt wird.

Es würde nun den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, sämtliche in der Serie dargestellten Lebensläufe zu untersuchen und das komplexe Schema zu rekonstruieren, welches diese strukturiert. Ausgehend von der ausführlichen Untersuchung des gemeinsamen De- und Renormalisierungslaufs von Ling und Ally in Kapitel IV bieten sich meines Erachtens zwei schlüssige Optionen an, die Untersuchung auf die gesamte Serie auszuweiten:

Erstens könnten die Lebensläufe von Ling und Ally weiter verfolgt werden. Hierbei bietet sich vor allem eine Untersuchung des Lebenslaufes von Ally an. Dazu könnte man aufgrund der Fülle des von der Serie angebotenen Materials ohne weiteres eine weitere Arbeit schreiben. In folgendem Exkurs werde ich lediglich ein paar Ideen dazu skizzieren.

Zweitens können die Kugeldurchläufe einiger weiteren Figuren durch das Galtonbrett untersucht werden. In der Typologie von Rolf Parr entspräche dies der dritten Möglichkeit normalistischen Erzählens auf Basis des Galtonsiebs: Mehrere verschiedene Kügelchen werden nacheinander oder gleichzeitig ins Galtonsieb eingeworfen (vgl. PARR, 2003 b, S. 100-102 bzw. Kapitel II.3.6 dieser Arbeit). Diesem Ansatz ist der übrige Teil dieses Kapitels gewidmet. Dabei habe ich mich entschieden, die Lebensläufe aller nicht heterosexuellen Figuren in der Serie zu untersuchen, da sich dadurch sinnvolle Anschlussmöglichkeiten an Kapitel IV ergeben.

2. Exkurs: Allys Suche nach ihrem Traumprinzen als Re-Entry-Struktur

Ein Grundmotiv der gesamten Serie besteht darin, dass Ally immer und immer wieder neue Anläufe unternimmt, um endlich ihren Traumprinzen zu finden, mit dem sie eine Familie gründen kann.² Allys Suche kann als Re-Entry-Struktur beschrieben werden: Jeder neue Mann, mit dem Ally eine Beziehung ausprobiert, stellt dabei einen erneuten Durchlauf desselben Kügelchens ‚Ally‘ durch das Galtonsieb dar. Dabei versucht Ally ihre Vorstellung einer normalen Familiengründung dadurch zu realisieren, dass

² Vgl z.b. Ally in Folge 2.20:

„Ich will einen Partner, ich will Sex, ein Haus mit Möbeln. Ich will ein Baby. Ich will alles. Will dick werden. Will Umstandskleider tragen, meine Beine spreizen, den Kleinen ausspucken und an meinen Brüsten saugen lassen. Und Papa soll die ganze Zeit dabei sein, mit dem Camcorder. Das will ich. Und anstatt darauf zu warten, werde ich jetzt darauf hinarbeiten. Klar?“

Vgl. auch: KLIEN, S. 139 und RAABE, Teil 1, S. 9.

sie so lange verschiedene Männer ausprobiert, bis sie endlich den geeigneten gefunden hat.

Allys wiederholte Normalisierungsversuche werden auch in den verschiedenen Paratexten zur Serie ausführlich thematisiert. In dem auf der folgenden Seite auszugsweise im Faksimile wiedergegebenen Kapitel „Allys PASSIONOMETER“ aus dem „offiziellen Buch“ zur Serie, werden Allys Erfolge und Misserfolge, sich ihrem Ziel zu nähern, in der Kategorie „Zukünftigen-Index“ bewertet (siehe Abb. auf der nächsten Seite).

Parallel zu der Suche nach einem Traumpartner setzt sich Ally aber mit ihrem Selbstnormalisierungsbedarf auseinander: In Folge ihrer gehäuften Misserfolge erkennt sie zunehmend, dass die Chance einen Traumprinzen zu finden und mit diesem eine Familie zu gründen statistisch äußerst gering ist. Zu dieser Erkenntnis tragen nicht nur ihre wiederholten Misserfolge bei, sondern auch ein häufiger in die Serie eingestreutes statistische Datum: „Über die Hälfte aller Ehen zerbrechen irgendwann“ (hier: Jackson Duper; 4.17). Ally verfolgt das Ziel, die somit als Supernormalität erkannte Traumehe zu realisieren, zwar trotzdem weiter, fragt sich aber zunehmend, ob sie ihre Ansprüche nicht in Richtung durchschnittlichem Normalwert anpassen muss. Diese Normalisierung ihrer Ansprüche fällt ihr so schwer, dass sie in Folge 5.08 von einem kleinen Kind halluziniert, das sie beschuldigt, sie würde es umbringen. Richard erklärt ihr darauf hin, dass der Junge den Teil von ihr repräsentiere, der noch an die vollkommene Liebe glaubt. In der letzten Folge der Serie (5.21) ist Allys Selbstnormalisierung insofern erfolgreich, dass sie sich zu ihren mütterlichen Verpflichtungen gegenüber ihrer Tochter bekennt, die sie einer Verwechslung einer von ihr gespendeten Eizelle durch ein Labor zu verdanken hat: Sie verlässt die Kanzlei und zieht mit ihrer Tochter nach New York und gründet somit eine Familie ohne Ehemann aber mit ihrer Tochter.



Gemälde von Ally mit ihrer Tochter Maddie.

Eigener Screenshot (Video) aus 5.20.

DR. GREG BUTTERS

Auf der Passionometer-Skala: Absolute Spitze. Unglücklicherweise zeigt Allys Passionometer für Billy gleichzeitig ebenfalls den absoluten Spitzenwert an.

Igitt-Faktor: Nullkommanix.

Zukünftigen-Index: Auf den ersten Blick sieht es aus wie ewige Liebe, dann wird es jedoch etwas zwiespältiger.

Zu Beginn glaubt Ally, daß dieser süße, witzige und unterhaltsame Arzt schwul sein muß, weil er aufmerksam, aber zugleich auch zögerlich ist. Es stellt sich heraus, daß ein neuer Job in Chicago auf ihn wartet, und er nicht ihrer Liebe verfallen wollte. Er rettet Leben; er ist ein Chirurg ohne aufgeblähtes Ego; wenn er singt, liegen ihm die Frauen zu Füßen – und später wahrscheinlich auch in seinem Bett. Sie weiß, daß sie sich schwer in ihn verguckt hat, weil sie sich völlig verkrampft, wenn sie ihn sieht. Ihn hat es auch schwer getroffen, weil ihr Lächeln ihn dazu veranlassen kann,



ein Stoppschild zu über-

sehen und sein Auto zu Schrott zu fahren. Doch dieses Stoppschild ist auch eine Metapher für ihre Romanze, die immer wieder ins Stocken gerät. Oder mit Allys traurigen Worten zu Dr. Tracy ausgedrückt: „Es könnte irgend etwas dahinterstecken – ‘Ex-Ehemann’ steht ihm förmlich im Gesicht geschrieben.“

**KEVIN,
DER MANN VOM ESCORT-SERVICE**

Auf der Passionometer-Skala: Reichen Sie Ally eine Sauerstoffflasche, sonst fällt sie beim Anblick dieses Kerls in Ohnmacht.

Igitt-Faktor: Null.

Zukünftigen-Index: Traum schön, Ally. Und dann wach auf, genieß den Geruch von frischem Kaffee – und bewege deinen Hintern aus dem Bett.

Es war alles Lings Idee. Sie hat diesen Escort-Service für Frauen, die sich einfach von einem gutaussehenden Mann begleiten lassen wollen. Ally mietet Kevin, um Greg eifersüchtig zu machen. Er ist ein Profi. In gewisser Weise ist Kevin der absolute Traum: Ein kluger Mann, dem es einzig und allein darum geht, eine Frau glücklich zu machen. Doch als sie ihre Eskimo-Begrüßung demonstrieren, um Greg aufmerksam zu machen, bekommt sie ein komisches, kribbelndes Gefühl und gibt Kevin einen dicken, feuchten Kuß. Wir hätten wissen sollen, daß es ein gefährliches Zeichen war, als sie in ihrer Halluzination beim ersten Anblick seinen Kopf komplett in ihrem Mund verschwinden läßt.

**DIE AUFBLASBARE PUPPE**

Auf der Passionometer-Skala: Er ist nicht zum Spielen, sondern nur so etwas wie ein Teddybär.

Igitt-Faktor: Nicht anwendbar.

Zukünftigen-Index: Null, er ist aus Plastik.

Zugegeben, die Puppe ist dünnhäutig und hohl, aber sie war immer für Ally da, was man von keinem ihrer Männer behaupten kann. Hin und wieder ging sie mit ihm tanzen, aber er war eigentlich nichts weiter als ihre letzte Zuflucht, wenn niemand sie in ihre Wohnung begleitete. Er hat sie gut behandelt. Und wenn Männer aus Fleisch und Blut schlecht mit ihr umgegangen sind, kann sie ihre Wut an der Puppe auslassen. In der Nacht, nachdem Greg ihre Avancen abgewiesen hat, setzt sie sich frustriert auf den Kopf der Puppe, woraufhin sie platzt.

Quelle: APPELO, S. 198 (digital nachbearbeitet).

3. Nicht heterosexuelle Figuren in der Serie Ally

McBeal

In diesem Unterkapitel werde ich die in der TV-Serie ALLY McBEAL dargestellten Lebensläufe nicht (ausschließlich) heterosexueller Figuren analysieren. Dadurch soll ein Teil des Galtonsiebes rekonstruiert werden, das den Geschichten als strukturierende Matrix symbolisch zugrundeliegt. Von den in der gesamten Serie ALLY McBEAL dargestellten dauerhaft oder phasenweise nicht heterosexuellen Figuren werden insgesamt acht Figuren oder Figurenpaare ausführlicher dargestellt und werden zu Protagonistinnen eigener Handlungsstränge. Ihre Geschichten werden im Folgenden dargestellt, wobei ich der Chronologie der Serie folge.³ Im Anschluss daran versuche ich dann eine Synthese der einzelnen Erzählungen, indem ich wesentliche Strukturmerkmale des diesen Geschichten zugrundeliegenden generativen Modells herausarbeite. Die Einzeldarstellungen sind schon auf die folgende Synthese hin orientiert, teilweise werden aber auch unabhängig davon vereinzelt Aspekte der Narrationen kurz dargestellt, die unter dem Aspekt normalistischen Erzählens allgemein interessant sind.

³ Ausgelassen werden Figuren, die nur am Rande in der Serie auftauchen und nicht zu eigenständigen Protagonistinnen ausgebaut werden, z.B. weil sie nur für eine kurze Pointe eingeführt werden. Außerdem fehlt hier Margaret Camaro, die in den Folgen 2.19, 2.22 f. und 3.08 in Erscheinung tritt. Margaret wird häufiger als „männerhassende boshafte Lesbe“ (Richard; 2.19) und ähnliches bezeichnet, ist jedoch tatsächlich nicht homosexuell, sondern hat nur nach vielen schlechten Erfahrungen keine Lust mehr auf Beziehungen mit Männern.

Kügelchen Nr. 1: Stephanie - Transsexualität (Folge 1.10):

In Folge 1.10 („Zu kurz gekommen“) wird Ally der Mann-zu-Frau-Transsexuellen Stephanie als Pflichtverteidigerin zugewiesen. Diese⁴ ist wegen Prostitution angeklagt und hat schon zwei Vorstrafen. Ally findet sie sympathisch und möchte ihr helfen: „Er ist [...] ein so zerbrechliches Wesen und er lebt in so einer rauen Welt. Er findet sich offensichtlich nicht zurecht.“ (Ally zu Renée). Stephanie wird die ganze Folge über in dieser Opferrolle bleiben. Eine Psychologin, die ein Gutachten für die Verteidigung vor Gericht erstellen soll, kommt zu dem Ergebnis, dass sie unter einem „Kleiderfetischismus“ und „eventuell auch unter Genderidentitätsstörungen“ leidet. Ergänzend stellt sie fest: „Eins kann man mit Sicherheit diagnostizieren: dass er hochgradig verwirrt ist.“



Stephanie im Rotlichtviertel.

Eigener Screenshot (DVD) aus 1.10

Dass Stephanie sich prostituiert, wird in der Erzählung damit begründet, dass sie nicht weiß, wie sie sonst ihre „Miete zusammenbekommen soll“. Es wird auch mehrmals darauf verwiesen, dass sich Stephanie von ihrer Familie getrennt habe, weil diese sie als gestört betrachtet habe.

Dass Stephanie sich prostituiert, wird in der Erzählung damit begründet, dass sie nicht weiß, wie sie sonst ihre „Miete zusammenbekommen soll“. Es wird auch mehrmals darauf verwiesen, dass sich Stephanie von ihrer Familie getrennt habe, weil diese sie als gestört betrachtet habe.

Ally bezieht sich teilweise positiv auf Stephanies „Störungen“: Sie lässt sich von ihr beim Schminken beraten und begeistert sich für die Kleider, die Stephanie selbst näht. Besonders gefällt ihr ein Hochzeitskleid, von dem Stephanie sagt, das sie dazu „nur noch einen Ehemann“ brauche. - Einen solchen sucht Ally bekanntlich auch. Ally und die Kanzlei unternehmen einiges um Stephanie zu helfen und geben ihr sogar einen Job.



Gegen Ende der Folge wird Stephanie tot im Rotlichtviertel aufgefunden⁵. Sie ist von

der Serie, und infolgedessen auch bei mir, manchmal die durcheinander.

on prognostiziert, als sie Stephanie einige Zeit vorher im

Rotlichtviertel getötet hat: „So sterben Sie noch.“
Stephanie (tot) und Ally

Eigener Screenshot (DVD) aus 1.10

einem Freier erschlagen worden, nachdem dieser bemerkt hat, dass „die Tussi ein Kerl war“ (Polizist). Auf diesen Mord reagieren die Anwältinnen mit starker Betroffenheit. Ally fragt sich, ob es möglich sei, jemanden nach nur zwei Tagen zu lieben - was sie in Bezug auf Stephanie anscheinend tut. Die Sympathien liegen also klar bei Stephanie. Allys Frage, warum diese wieder auf die Straße musste, obwohl sie jetzt einen Job gehabt habe, kommentiert Renée abschließend: „Das können wir nicht beantworten.“ Die ursprüngliche Annahme, Stephanie müsse sich aus finanziellen Gründen prostituieren, wird durch dieses Ende wieder in Frage gestellt und die Prostitution erscheint jetzt als mehr oder weniger in der Natur von Stephanie angelegt.

Kugelpaar Nr. 2: Ally und Ling - phasenweise Homosexualität (Folge 3.02, 3.03)

Siehe Kapitel IV.

Kügelchen Nr. 3: Hammond Dearing - Bisexualität (Folge 3.13)

In Folge 3.13 („Kalter Kaffee“) wird Ally von einem Angestellten ihrer Stammkaffeebar Hammond Dearing angesprochen, der mit ihr ausgehen will. Später stellt sich heraus, dass Hammond nicht nur Kaffeeverkäufer ist, sondern auch Besitzer von vier Bistros und außerdem Richter. Dass er trotzdem als Verkäufer arbeitet, begründet er damit, dass es für ihn die einzige Möglichkeit sei, „mit den Leuten auf der Straße Kontakt zu haben“.

Anfangs zeigt sich Ally desinteressiert an Hammond, lernt ihn dann aber etwas besser kennen und beginnt sich für ihn zu interessieren. Sie verabredet sich mit ihm und die beiden küssen sich. Danach teilt ihr Hammond mit, dass er bisexuell sei, da er davon ausgeht, dass sie es als Betrug werten würde, wenn er es ihr nicht sagen würde. Ally reagiert darauf mit einem schockierten Gesichtsausdruck.

Am nächsten Tag spricht Hammond Ally auf ihre Reaktion an. Darauf stellt diese ihre Ängste und Vorurteile gegenüber Bisexuellen ausführlich dar

und erklärt, warum Hammond als Partner und damit potentieller Ehemann für sie nicht in Frage kommt:

Ich ... nehme an, ich verbinde unbewusst einen promiskuitiven Lebenswandel mit Bisexualität. Es mag ungerecht sein. Aber so ist es nun mal. Ich nehme an, ich bin unsicher, ob ein bisexueller Mann nicht Bedürfnisse hat, die ich nicht befriedigen kann. Ich nehme an, ich möchte, dass mein Mann mit seinem Sohn zum Baseball geht, ohne dass ich mir Sorgen machen muss, dass Daddy den Hintern des Pitchers anstarrt. Ich-ich nehme an, ich habe Angst davor, dass meine Kinder aufgezogen werden, weil ihr Vater andere sexuelle... Ich nehme an, ich mache mir Sorgen wegen Krankheiten. Ich nehme an, letztendlich habe ich viel mehr Angst vor Homosexualität als ich mir vorgestellt hatte.

Hammond kontert ihrer Begründung und ist dabei argumentativ und moralisch überlegen:

Was den promiskuitiven Lebenswandel angeht: Jede beliebige Person, die heiratet, verspricht Treue. Ihre Annahme, ein bisexueller Partner wäre weniger fähig, monogam zu leben, ist ein Vorurteil. Was den Besuch eines Baseball-Spiels angeht: Wenn Ihr heterosexueller Ehemann mit Ihrer Tochter zu einem Frauenbasketballspiel ginge und Sie hätten Sorge, Daddy könnte den Hintern der Spielerinnen anstarren, müssten Sie das mit Ihrem Ehemann bereinigen - ob hetero oder nicht. Zu Ihrer Angst, die Kinder könnten aufgezogen werden, das ist Feigheit. Ihre Angst vor Krankheiten ist Ignoranz oder Voreingenommenheit. Was das allzu bequeme Abfinden mit Ihrer Homophobie angeht, ohne den Willen, nach dem Grund zu fragen, oder den Wunsch, es zu bekämpfen - das ist sowohl traurig also auch unverzeihlich.

Ally kann Hammond nichts entgegensetzen, erklärt die Beziehung aber trotzdem für beendet.

Später versucht sie ihre „Borniertheit“ (Ally über sich selbst) zu überwinden und spricht Hammond noch einmal an. Dabei stellt sie sich vor, wie sie und Hammond sich küssen, was im Film visualisiert wird (siehe Screenshot), und sagt: „Ich stimme Ihnen zu, dass ich absolut voreingenommen und borniert bin.“ Danach stellt sie sich vor, wie Hammond einen Mann küsst, was ebenfalls visualisiert wird, und ändert ihre Meinung spontan: „Ich schaff' es einfach nicht. Ich



Ally stellt sich einen Kuss mit Hammond vor...



und einen von Hammond (l.) mit einem Mann (r.).

Eigene Screenshots (Video) aus 3.13.

wünschte, es wäre anders. [...] Aber manchmal siegen die Vorurteile.“

In dieser Folge wird also ausführlich Allys Homophobie thematisiert, die Hammond als Mischung aus Feigheit, Ignoranz und Vorurteilen beschreibt. Seine analytische und rhetorische Brillanz hilft ihm aber ebenso wenig, wie seine anderen Vorzüge: Hammond wird als attraktive, sympathische, menschliche und witzige Person präsentiert, die nebenher auch noch beruflichen Erfolg hat. Auch eine spätere Ehe schließt er nicht aus, so dass er ein perfekter Partner für Ally wäre. Trotzdem siegen deren Vorurteile.⁶ Hammond wird, abgesehen von seiner Bisexualität, als normal beziehungsweise sogar supernormal dargestellt. Er scheitert jedoch, was seinen Beziehungswunsch angeht und erreicht nicht die Normalität einer monogamen sexuellen Beziehung - zumindest nicht in der dargestellten Geschichte.⁷

Kügelchen Nr. 4: Matthew Vault - Transvestismus (Folge 3.14 + 3.15)

In Folge 3.14 („Locker aus der Hüfte“) werden vier Grafikerinnen von John und Richard vertreten, die ihren ehemaligen Arbeitgeber Mr. Shofield verklagen, weil dieser sie entlassen hat. Als Grund für die Entlassung führen sie an, dass sie auf unterschiedliche Art durch ihr Aussehen oder Verhalten Kunden abschrecken würden:



Matthew

Eigener Screenshot (Video) aus 3.14

Paul Potts hat nach eigener Aussage „Zwangsstörungen“, die ihn dazu veranlassen, häufig spontan in die Hände zu klatschen und Wörter, die er oder andere sagen, dreimal zu wiederholen. Mindy Patt ist nach Aussage

⁶ Noch kürzer fasst Ally die Situation in Folge 3.14 zusammen, in der ansonsten nicht mehr auf Hammond Bezug genommen wird: „Und dann gab's noch einen Wahnsinns-typ. Bisexuell. Hab' ihn abserviert.“

ihres ehemaligen Chefs „fettleibig“, was manche Leute leider mit Faulheit assoziieren würden. Benjamin Winters Gesicht soll Kindern Angst machen. Matthew Vault schließlich ist Transvestit. Vor Gericht stellt er sich folgendermaßen dar:

Ich fühle mich einfach wohl in einem Kleid. Das ist mein wahres Ich. [...] Es unterstreicht meine feminine Seite. Ich fühle mich weich. Geschmeidig. [...] Seit meinem zwölften Lebensjahr hab' ich es tief im Innern gewusst. [...] Dass ich eine Frau bin - im Körper eines Mannes gefangen. Schließlich bin ich zu einem Arzt gegangen. Er sagte mir, ich hätte einen Fetisch für das Tragen von Frauenkleidern. Wie Sie sehen, ist das also was medizinisches.⁸

Die vier werden teilweise als eine Art kleines Monstrositätenkabinett von Menschen dargestellt, die von üblichen Normalvorstellungen abweichen. Richard bezeichnet sie als „komisch aussehende Leute“ und mehrmals als „komische Käuze“. John spricht in einem Plädoyer allgemein von „Andersartigen“, womit er sie ebenso wie sich selbst meint. Richard sagt, Paul habe bei seiner Aussage wie ein „Bekloppter“ gewirkt und präzisiert dann: „Ein netter Bekloppter.“ Die vier akzeptieren weitgehend diese Zuschreibungen und damit ihre Einstufung als nicht normal. Matthew bezeichnet seine Vorliebe für Frauenkleider als etwas „medizinisches“ (Zitat s.o.), womit er sein Verhalten als krankhaft und damit defizitär einstuft. Von dieser Selbstpathologisierung erhofft er sich Toleranz, da man von ihm als Krankem nicht verlangen kann, sein Verhalten zu ändern:

John: Weiß Mr. Shofield, dass Ihr Fetisch eine Krankheit ist?

Matthew: Ich habe es ihm gesagt. Er hat mich trotzdem rausgeschmissen.

In dieser Folge wird Transvestismus klar als nicht normal eingestuft und als krankhaft stigmatisiert. Dadurch dass die Einstufung von Matthew mitgetragen und die Stigmatisierung von ihm selbst vorgebracht wird, wirkt sie legitimiert und kaum hinterfragbar.

⁷ In einer Fußnote sei noch angemerkt, dass am Schluss dieser Folge kurz das Leid von Hammond und danach in einer sehr pathetischen Schlussequenz ausführlich das Leid von Ally ins Bild gesetzt wird. Das legt den Zuschauerinnen nahe, mehr Mitleid mit Ally zu empfinden, die Opfer ihrer eigenen Vorurteile ist, als mit Hammond.

⁸ Zwischenfragen von Matthews Anwalt John sind ausgelassen.

Wie auch schon in Bezug auf Stephanie in Folge 1.10 wird hier Transsexualität beziehungsweise Transvestismus als pathologische Abweichung von als natürlich erachteten fixen sexuellen Identitäten dargestellt. Damit taucht eine protonormalistische Vorstellung auf, die im Falle von Stephanie auch protonormalismuskompatibel zu Ende geführt wird: Stephanie bezahlt ihre Anormalität mit dem Leben. Im Fall von Matthew hingegen werden Strategien angewendet, die deutlich dem flexiblen Normalismus zugerechnet werden können und sogar über diesen hinaus weisen:

John, der selbst als wunderlich gilt, beginnt sich zunehmend mit seinen Mandantinnen zu identifizieren. Richard sagt ihm das auf den Kopf zu: „Du hast deswegen ein Herz für komische Käuze, weil Du selbst einer bist“. John macht sich den Fall zu Eigen und wird dabei zunehmend kämpferisch. Eine seiner Strategien besteht darin, von der Normalität abweichendes Verhalten positiv umzuwerten. Er fragt Mr. Shofield: „Könnte Exzentrik nicht auch ein Pluspunkt sein? Das hat mit Unverwechselbarkeit zu tun, mit Individualismus.“ In seinem Schlussplädoyer verzichtet er dann allerdings auf eine explizite Umwertung und beschränkt sich auf eine äußerst pathetisch vorgebrachte Forderung nach Toleranz und einer Welt „in der man nicht wegen seines Aussehens benachteiligt wird, in der Andersartige nicht schikaniert werden, in der man auf Grund seines Charakters beurteilt wird.“

Nach der Verkündung des Urteils, das zu Gunsten von Mr. Shofield ausfällt, wendet sich John an die vier Grafikerinnen und an die im Publikum der Gerichtsverhandlung anwesenden Unterstützerinnen, die offensichtlich auf ähnliche Art wie die Klägerinnen von Normalvorstellungen und Schönheitsidealen abweichen:

Nein, Sie haben sich nur zur Wehr gesetzt und ich war stolz darauf, dabei zu sein. Äh, verzeihen Sie, Herrschaften. Manchmal liegt schon im Kampf allein der Triumph. Es findet jetzt eine Siegesparade statt. Es geht direkt vor dem Gerichtsgebäude los. Und ich lade Sie alle dazu ein.

Die sich als Abschluss der Folge 3.14 anschließende Parade entspricht ungefähr dem Modell der seit einigen Jahren als Protestform in Mode gekommenen reclaim-the-street-parties. Der englische Titel der Folge be-

zieht sich übrigens, im Gegensatz zu dem der deutschen Synchronfassung, auf diese Parade: „Oddball Parade“ (ungefähr: Parade des merkwürdigen Tanzes - oder freier: Parade der tanzenden Sonderlinge⁹). Die Verliererinnen des Prozesses laufen fröhlich tanzend auf die Straße und feiern dort ein spontanes Fest. Zwei Polizisten sehen dem Ereignis verwundert zu. John geht auf sie zu, klaut einem von ihnen ein Sandwich und beißt fröhlich hinein. So wird symbolisch die Übernahme der Straße durch die Feiernden inszeniert. Die „komischen Käuze“ tanzen individuell und ungehemmt. Ihre „Exzentrik“ wird damit im Sinne von John durch die Darstellung der Szene zu einem „Pluspunkt“ umgewertet. Außerdem kann Paul seine, vorher ausschließlich als defizitär dargestellte, Zwangsstörung auf dieser Parade sinnvoll einbringen: Er gibt klatschend den Takt zu der von den Tanzenden gemeinsam imaginierten Musik¹⁰ vor.

Oddball Parade:

Eigene Screenshots (Video) aus 3.14



Vorne: Mindy (l.) und John (r.) Polizisten und John (l.), Matthew (l.), Benjamin John (l.), Matthew (m.),
Mindy und Richard (r.) (m.-l.), Paul (r. vorne) Benjamin (r.)

Diese Parade steht in starkem Kontrast zu dem Ende von Stephanie in Folge 1.10. Sie weist sogar ein Stückchen über den Normalismus hinaus, indem Abweichungen von der Normalität hier nicht normalisiert oder stigmatisiert werden, sondern positiv umgewertet werden. Der Darstellung der Parade liegt dabei auch kein normalismuskompatibles Modell wie bei einer (De-) Normalisierungserzählung zugrunde, da die Protagonisten hier nicht nach einer Renormalisierung streben, sondern ihre Anormalität feiern. Der

⁹ Wörtlich könnte man auch „Parade der abweichenden Kugeln“ übersetzen.

¹⁰ Imaginierte Musik zu hören ist Johns wundersame Spezialität, die er hier als Beitrag zur Party einbringen kann.

für den Normalismus konstitutive Wille zur Normalisierung wird zumindest kurzzeitig suspendiert.¹¹

Mit dieser Parade endet die Folge 3.14. In der anschließenden Folge 3.15 („In gefährlicher Mission“) spielen Matthew, Paul, Mindy und Benjamin wieder zentrale Rollen. Von der Partystimmung ist hier nichts mehr zu spüren und auch die Unterstützerinnen tauchen nicht mehr auf. Die vier sind wieder auf sich gestellt und werden mit einem neuen Problem konfrontiert: Paul wurde zu Unrecht eines Mordes verdächtigt und deshalb festgenommen, nachdem Mr. Shofield erstochen aufgefunden wurde. Er selbst gibt als Grund dafür, dass er verdächtigt wird, Folgendes an:

Weil Mrs. Shofield ein Klatschen gehört hat und weil ich ein Spinner bin. Und weil die Leute glauben, Spinner wären zu furchtbaren Dingen fähig. Aber ich habe niemanden getötet. Ich könnte... Ich bin bloß ein Spinner. Das ist alles. Ich bin kein gemeiner gewalttätiger Mensch.

Damit befindet er sich wieder in seiner alten Rolle als Spinner, der als Folge seiner Nichtnormalität leiden muss.¹² Als wichtiges Indiz gegen ihn wird angeführt, die Frau des Verstorbenen Deborah Shofield, hätte nach der Tat Schritte und Klatschen gehört. Paul reagiert auf diese Behauptung mit einem zwanghaften Klatschen, was den Verdacht gegen ihn noch erhärtet. Seine Anomalie ist hier wieder defizitär. Das gilt auch für seinen Wiederholungszwang, durch den er in der Gerichtsverhandlung unangenehm auffällt, weshalb John ihn verteidigen muss: „Euer Ehren, ich darf sie daran erinnern, dass mein Mandant an dem Zwang leidet, Wörter wiederholen zu müssen.“ Außerdem erträgt Paul die Untersuchungshaft, die er verbringen muss, psychisch kaum und wird zunehmend depressiv und verwirrt. So verwechselt er beispielsweise einen Haftprüfungstermin mit der Hauptverhandlung.

¹¹ Zur konstitutiven Funktion des Willens zur Normalisierung für den Normalismus siehe Kapitel II.2.1.

¹² Auch Ally, John und Richard, die Paul als Anwältinnen vertreten, zweifeln teilweise an Pauls Unschuld. Richard sagt beispielsweise zu John: „Hör zu, ganz ernsthaft, der Kerl scheint ein bisschen daneben zu sein. Wie gut kennst Du ihn überhaupt?“

Auch Matthew ist wieder in der Rolle eines Opfers. Er wird zweimal von Billy aus klar erkennbarem sexuellen Interesse heraus angesprochen, der Halluzinationen hat und ihn für eine umwerfend schöne Frau hält:

„Ich weiß, sie werden bestimmt zehnmal pro Tag angemacht. Hab ich recht?“

Matthew reagiert darauf sehr schroff, da er die Offerten anscheinend nur als böartigen Scherz auffassen kann, und es nicht in Betracht zieht, dass er ein Adressat von Verehrung sein könnte. Hinzu kommt, dass Billys Halluzinationen visualisiert werden. Zwischen visualisierter Halluzination und echtem Matthew wird mehrmals überblendet. Damit wird der Unterschied zwischen einer schönen Frau beziehungsweise einem schönen Transvestiten, wie Billy später vermutet, und dem hässlichen Transvestiten Matthew ins Bild gesetzt (siehe Screenshots).



Matthew in Billys Halluzination...



...und in Wirklichkeit (3.15)

Abgesehen von der Umwertung von Anormalitäten durch die Parade in Folge 3.14, stellt sich Matthews Schicksal zusammenfassend sehr düster dar: Er verliert seinen Beruf, betrachtet sein Verhalten als krankhaft und wird für dieses diskriminiert, er gilt als hässlich und scheint deshalb für sich sexuelle Beziehungen nicht einmal in Betracht zu ziehen. Aus Folge 3.14 ist an dieser Stelle noch folgende Aussage von Benjamin nachzutragen, die auch Matthew betrifft:

Mr. Cage, keiner von uns hat eine Familie, nicht mal ein ausgefülltes Leben. Unser Leben, das war unser Job, und unsere Familie, das waren die Leute, mit denen wir gearbeitet haben.

Kugelpaar Nr. 5: Deborah Shofield und Nancy Roley Siglan - weibliche Homosexualität (Folge 3.15)

Im wesentlichen wird die Geschichte von Deborah und Nancy durch einen Kurzdial-
log von John und Richard pointiert zusam-
mengefasst:

Richard: Lesben!

John: Schnell, ruf' die Polizei!

Die Geschichte der beiden ist Teil der Ver-
handlungen und Untersuchungen bezüglich

des Mordes an Mr. Shofield, der im vorangegangenen Unterkapitel darge-
stellt wurde. Bei ihren Versuchen, Paul zu entlasten, verdächtigen die An-
wältinnen der Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES Nancy. Dank Allys Spür-
sinn entdecken sie, dass diese eine lesbische Beziehung mit Deborah, der
Witwe des Ermordeten hat. Damit ist der Fall klar: Die beiden haben Mr.
Shofield ermordet, da er ihrer Beziehung im Wege stand. In diesem Kon-
text findet auch der eingangs erwähnte Kurzdiallog zwischen John und
Richard statt. Als Ally sie mit der Wahrheit konfrontiert, bedrohen sie die-
se: Deborah stellt sich vor und Nancy hinter Ally. Letztere bringt stotternd
hervor: „Oh - häm - ich - äh -nein - ich will jetzt lieber gehen.“ Deborah
weist das entschlossen zurück: „Nein das glaube ich nicht.“ Nur durch ei-
nen mutigen Faustschlag und die zur Hilfe herbeieilenden Kollegen John
und Richard kann sich Ally aus ihrer misslichen Lage befreien. Nancy und
Deborah sind als „Killerlesben“ (Richter Seymore Welsh) überführt. Die
Spuren, die auf Paul hinweisen, haben sie ausgelegt, um den Verdacht
auf diesen zu lenken. Ihre Kriminalität steht dabei nicht nur sprachlich,
sondern auch kausal in engem Zusammenhang damit, dass sie lesbisch
sind: Sie begehen den Mord, um Mr. Shofield zu beseitigen, der ihrer Be-
ziehung im Wege steht.

Der Teil dieser Folge, in dem die Anwältinnen gegen Nancy ermitteln, was
ja eigentlich nicht zu den Aufgaben von Juristinnen gehört, nimmt teilweise
stark komödienthafte Züge an¹³. Von daher besteht auch die Möglichkeit,



*Ally von zwei Killerlesben in die
Zange genommen.*

Deborah (l.), Ally (m.) u. Nancy (r.)

¹³ Zu Guter Letzt stürmen John und Richard die Wohnung von Nancy und rufen dabei
„FBI“.

die „Killerlesben“ als komödiantisch verarbeitete Klischees wahrzunehmen. Dieser Lesart steht allerdings entgegen, dass die Entlarvung von Deborah und Nancy gleichzeitig der Entlastung von Paul dient, was wieder ganz unkomödiantisch dargestellt wird.

Kügelchen Nr. 6: Cindy McCauliff - Transsexualität (Folgen 4.02 - 4.04, 4.07, 4.12)

In Folge 4.02 („Pyjama für sechs“) beauftragt Cindy Ling und Richard mit ihrer Vertretung vor Gericht. Sie klagt gegen eine Firma, von der sie entlassen wurde, da sie sich weigerte, sich aus versicherungstechnischen Gründen ärztlich untersuchen zu lassen. Cindy lehnte die Untersuchung ab,



Cindy (4.02)

da sie sie als „einen Eingriff in die Intimsphäre“ (4.02) betrachtet. Bei einer solchen Untersuchung hätte sich nämlich herausgestellt, dass Cindy „eigentlich“ (Cindy; 4.02) ein Mann ist und einen Penis hat.¹⁴ Als die Anwältinnen Richard und Ling dies erfahren, spucken sie vor Schreck ihren Kaffee aus und sind sichtlich irritiert:

Ling (empört): Wie können Sie ein Mann sein? Sie-sie sind doch wirklich schön!

Richard (stotternd): Und-und-und-und feminin.

Obwohl sie in Stephanie schon einmal eine schöne Transsexuelle kennengelernt haben, können sie sich anscheinend nur hässliche und nicht-feminine Transvestiten wie Matthew vorstellen. Cindy erläutert deshalb, dass sie „schon sehr lange Östrogen eingenommen“ (4.02) habe:

Durch die Hormonbehandlung ist meine Stimme weicher geworden, ich habe keine Haare im Gesicht und meine Haut ist sehr zart. Ich bin eine Frau in fast jeder Beziehung. Ausgenommen der einen, die man bei einer ärztlichen Untersuchung entdecken würde. (4.02)

Cindy gewinnt mit Unterstützung ihrer Anwältinnen vor Gericht. Danach lernt sie Mark Albert kennen, der bei CAGE/FISH & ASSOCIATES als Anwalt arbeitet. Die beiden verlieben sich nach kurzer Zeit in einander. Mark weiß jedoch anfangs nichts von Cindys partieller Geschlechtsumwandlung, was einigen der Kanzleimitglieder große Sorge macht. Dabei lassen sie teilweise ihren Vorurteilen freien Lauf:

¹⁴ Cindy sieht nicht nur aus wie eine Frau, sie wird auch von einer gespielt (Lisa Edelstein).

Richard: Oh nein, er [Mark] wird vor allen damit prahlen: »Mit meiner Freundin kann ich Sackhüpfen spielen!« Natürlich wird er verletzt!

Cindy: Genau deswegen habe ich mich gegen die Untersuchung gewehrt: wegen dieser unglaublichen Borniertheit! (4.02)

Gegen Ende von Folge 4.03 („Verliebte Jungs“) lüftet Cindy ihr Geheimnis gegenüber Mark, indem sie ihn auf der Tanzfläche ihren Penis spüren lässt. Darauf flieht Mark sichtlich schockiert, beschließt später aber, dass er Cindy „nicht gehen lassen will“ (Mark zu Cindy; 4.03), womit er offensichtlich meint, dass *er* sie nicht vorschnell verlassen will. In Folge 4.04 („Duo im Abseits“) gehen die beiden dann zu einer Gruppentherapie bei einem Therapeuten, „der spezialisiert ist auf Paare mit besonderen Schwierigkeiten“ (John; 4.04). Neben Mark und Cindy nehmen eine Reihe anderer Paare an der Gruppensitzung teil: einige von ihnen mit auffälligen Abweichungen von Normalitäts-Vorstellungen, darunter zwei miteinander verwachsene Zwillinge. Die Szene erinnert ein wenig an Matthew, Paul, Mindy und Benjamin (vgl. Unterkapitel 3, Kügelchen Nr. 4). Cindy ist empört, da sie sich in ein Anormalitätenkabinett eingereiht sieht:

Cindy: Das war demütigend! Ich bin keine Missgeburt.

Mark: Das behaupte ich auch nicht.

Cindy: Und was waren das für Wesen? Ein Fettkloß, ein Zwerg und ein zweiköpfiger Mann.

Mark: Und eine Frau mit einem Penis.

Cindy: Ich bin nicht wie die. Und wenn du mich als Missgeburt betrachtest, dann sollten wir es lieber lassen. (4.04)

Kurz darauf beenden Cindy und Mark ihre Beziehung. Dabei weist Mark den Begriff „Missgeburt“ erneut zurück, bezeichnet Cindy aber als „anormal“:

Cindy: Hältst du mich für eine Missgeburt?

Mark: Ich halte dich für anormal.

Cindy: Vor einigen Tagen hast du mir gesagt, dass du mich als Frau siehst. Als eine Frau, die du nicht gehen lassen willst.

Mark: Ich könnte niemals mit dir schlafen, Cindy. Ich finde, du bist ein wunderbarer Mensch, aber vielleicht ... hab ich mich von den anderen beeinflussen lassen.

Cindy: Tja, dann wollen wir uns wie Erwachsene benehmen und zugeben, dass es nichts mit uns wird. Leb wohl, Mark. (4.04)

Wichtig ist an der vorangehend zitierten Stelle auch der Verweis von Mark darauf, er hätte sich vielleicht „von den anderen beeinflussen lassen“. Tatsächlich hatte ein Großteil seiner Kollegen noch mehr Schwierigkeiten im Umgang mit Cindys Transsexualität als Mark. Richard hat dabei regelmäßig „den homophoben Standpunkt“ (Richard; 4.04) vertreten. Damit wird das Scheitern der Beziehung nicht als zwangsläufige Folge aus der Unvereinbarkeit der Beteiligten dargestellt, sondern auch als Folge gesellschaftlicher Ausgrenzungsmechanismen.

Das letztendliche Scheitern von Cindys Versuch eine Beziehung mit Mark einzugehen, wird nicht als Einzelfall, sondern als typischer Ablauf dargestellt: Als Mark sich bei Cindy dafür entschuldigt, dass er weggerannt ist, nachdem er von ihrem Penis erfahren hatte, entschuldigt sie ihn: „Mark, deine Reaktion war normal, glaub mir.“ (4.03). Richard gegenüber sagte sie in der vorangehenden Folge zwar, dass sie „schon mehrmals einen Freund“ (4.02) gehabt habe und alles wunderbar gelaufen sei, allerdings habe sie diesen anscheinend ihren Penis verheimlicht: „Ich sag' ihnen, ich wäre gegen vorehelichen Sex.“ (Cindy; 4.02).

In den Folgen 4.02 bis 4.04 wird Cindy als attraktive, intelligente und eloquente Transsexuelle dargestellt, die die erste Frau ist, mit der Mark „wirklich reden konnte“ (4.04). Trotz dieser Eigenschaften scheint sie wegen ihrer Anormalität ähnlich wie Hammond (Kügelchen Nr. 3) zum Scheitern in Bezug auf erotische und sexuelle Beziehungen verdammt zu sein.

Cindy verschwindet nach ihrer Trennung von Mark vorläufig aus der Serie. In Folge 4.07 („Unterm Hammer“) hat sie ein kurzes Gastspiel in dem sie sich an Richard auf amüsante Weise für dessen Homophobie rächt.¹⁵ Dann erscheint sie in Folge 4.12 überraschend noch einmal in der Kanzlei

¹⁵ Auf einer Wohltätigkeitsauktion werden Frauen und Männer, beziehungsweise Dates mit diesen, „für einen guten Zweck“ (Richard; 4.07) versteigert. Dort ersteigert ein von Cindy beauftragter Schwuler ein Treffen mit Richard und bringt diesen anschließend auf der Tanzfläche sehr in Bedrängnis, indem er ihm für alle sichtbare sexuelle Avancen macht.

CAGE/FISH & ASSOCIATES und verkündet, dass sie heiraten will. Deshalb beauftragt sie Richard damit, ihre Hochzeit gegen den Staat durchzusetzen. Dieser betrachtet Cindy als Mann und bewertet ihre geplante Ehe deshalb als Ehe zwischen zwei Männern, die nach dort geltendem Recht illegal ist. Ihre Wahl fällt dabei auf Richard als Anwalt, weil sie jemanden braucht, „der die Borniertheit nachvollziehen kann, mit der wir es zu tun haben“ (Cindy; 4.12).

Cindy bezeichnet ihren Gatten in Spe, Rick Cattleman, als „wunderbaren Mann“ (4.12), der alles an ihr liebt - also auch ihren Penis. Mark kann sich nicht vorstellen, dass Cindy tatsächlich einen solchen Mann gefunden haben soll:

Mark: Die Chance, dass so was passiert, ist verdammt klein. Dass du einen Mann findest, der dich ehrlich liebt, ist wie eine Nadel in einem unfassbar großen Heuhaufen zu finden. Und dass du ihn darüber hinaus auch noch liebst.

Cindy widerspricht ihm. Dabei lässt sie aber auch anklingen, dass ihre Wahl für einen Ehemann auch deshalb auf Rick gefallen sein könnte, weil die meisten anderen Männer, die für sie in Frage kommen könnten, nicht zu einer Beziehung mit einer Transsexuellen bereit sind.

Cindy: Aber vielleicht ist seine Bereitschaft, mich zu lieben, Grund genug für mich, ihn auch zu lieben. Es kann sein, dass es gut geht. Ich weiß es nicht. Und du schon gar nicht! (4.12)

Cindy verliert ihren Fall zwar vor Gericht. Daraufhin inszenieren die Kanzleimitglieder aber eine Hochzeit und Richard vermählt die beiden. Diese gespielte Hochzeit wird groß in Szene gesetzt und markiert, dass Cindy letztlich den Sprung in die Normalität oder gar Supernormalität einer Ehe geschafft hat. Danach verschwindet sie endgültig aus der Serie ALLY McBEAL.



Cindy (r.) und Rick (l.) werden von Richard (ganz l.) getraut (4.12)

Kügelchen Nr. 7: Claire Otoms - Transvestismus (Folgen 5.02 - 5.21 mit Unterbrechungen)

In der zweiten Folge der fünften Staffel der Serie ALLY McBEAL spielt zum erstenmal Claire Otoms mit. Sie wird vom Sender VOX als „extravaganter Transvestit“¹⁶ angekündigt. Auch wird mit der Starbesetzung geworben: Claire wird von dem „Komiker Barry Humphries“ gespielt, der laut VOX „mit der von ihm kreierten Figur »Dame



Claire verfolgt Wilson bis in die Toilette. (4.17)

Edna Everage« zum Kultstar avancierte“¹⁷. Auch als Claire Otoms ist Barry Humphries hauptsächlich Komiker. Seine Komik besteht dabei darin, ein schriller Mann-zu-Frau Transvestit mit verstellter Stimme zu spielen, die ständig Leute erschreckt, sich daneben benimmt und ganz unfeminin „sauer aufstößt“. Außerdem hat Claire ein stark defizitäres Sexualverhalten: Sie versucht Affären mit heterosexuellen Männern anzufangen, was regelmäßig daran scheitert, dass diese erschreckt oder angewidert ihr Desinteresse bekunden, was Claire nicht daran hindert, sie nach Möglichkeit weiter zu belästigen. In Folge 5.17 verfolgt sie beispielsweise den Anwalt Wilson Jade bis auf die Unisex-Toilette und klettert über die nicht ganz zur Decke reichenden Toilettenwände um ihn zu finden (siehe Screenshot). Kurz zuvor hat er ihr zweimal die Türe vor der Nase zuge schlagen, wobei man sie zum Amüsement der Zuschauerinnen jeweils stürzen und schmerzvoll aufheulen hörte.

Allerdings hat Claire auch positiv bewertete Eigenschaften: Sie hat ein Herz, interessiert sich für die Sorgen anderer Menschen und ist intelligent, wenn sie sich nicht gerade mal wieder blamiert. In Folge 5.18 („Der letzte Akt“) spielt sie beispielsweise zusammen mit Richard, der unbedingt Liza

¹⁶ VOX EPISODENGUIDE zu Folge 5.02 (www.vox.de/ally_19885.html; 7.6.03)

¹⁷ VOX EPISODENGUIDE zu Folge 5.13 (www.vox.de/ally_22375.html; 7.6.03)

Bump für sich gewinnen will, „Cyrano de Bergerac“ nach. Dabei übernimmt Richard den Part des dummen aber schönen Cyrano und Claire den einer hässlichen aber sprachgewandten Souffleuse. Damit wäre allerdings auch noch eine weitere negative Eigenschaft von Claire erwähnt: Sie wird als hässlich dargestellt.

Auch beruflich ist Claire nicht erfolgreich: In Folge 5.13 („Wenn Köpfe rollen“) verklagt sie ihren ehemaligen Chef, der sie wegen sexueller Belästigung am Arbeitsplatz entlassen hat. Die Klage wird abgewiesen, worauf die Kanzlei CAGE, FISH & McBEAL & ASSOCIATES¹⁸ sie einstellt.

Im ersten Teil der Doppelfolge 5.16a/b („Luft und Liebe - Teil 1/2“) stellt Claire ihren Kolleginnen Jerome Troupier vor und erzählt, dass sie seit drei Monaten mit ihm zusammen ist und ihn jetzt heiraten möchte. Damit ändert sich ihre Rolle für die Dauer der Doppelfolge teilweise. Claire hat jetzt einen Freund mit dem sie Sex hat und den sie als zukünftigen Ehemann betrachten kann. Aus dieser Position heraus bemitleidet sie Ally, die bisher noch keinen Sex mit ihrem neuen Freund Victor Morrison hatte. Ally, und mit ihr die meisten anderen Kanzleimitglieder, können nicht glauben, dass Claire wirklich jemanden gefunden hat, der sie liebt und vermuten, es handle sich bei Jerome um einen Heiratsschwindler, der auf Claires Geld aus sei. Sie überzeugen deshalb Claire von der Notwendigkeit einen Ehevertrag mit Jerome aufzusetzen, was dieser als Zeichen mangelnden Vertrauens betrachtet und deshalb die Hochzeit absagt.¹⁹ In Folge 5.16 b triumphiert aber die Liebe über die Zweifel und Claire und Jerome feiern ihre Verlobung.

¹⁸ So heißt die Kanzlei seit Ally in Folge 5.12 zur Partnerin aufgestiegen ist.

¹⁹ Dieses Motiv ist nicht neu: In Folge 4.17 bringen Anwältinnen Gilbert Breen und Julie fast so weit, ihre Hochzeit abzusagen, indem sie sie zu einem Ehevertrag überreden und in den Verhandlungen Missgunst zwischen den beiden säen. In dieser Folge liegen die Sympathien klar bei dem Paar, das fast Opfer der Anwältinnen wird. Eheverträge passen offensichtlich nicht in das romantische Ehekonzept der Serie ALLY McBEAL.

Auch während der Doppelfolge „Luft und Liebe“ bleibt aber etwas Defizitäres an Claires Sexualität. Selbst als sie Jerome am Ende vorschlägt doch zu heiraten, sagt sie „wir können im Juni heiraten - im Juni, wenn bei mir alle Knospen erblühen“ und verzieht dabei ganz furchtbar ihr Gesicht (siehe Screenshot) - ein Standard aus ihrem Komikrepertoire. Nach der Verlobung



Claire im Hochzeitskleid und Jerome.

Eigener Screenshot (Video) aus 5.16b

verschwindet Jerome dann genau so unvermittelt aus der Serie, wie er aufgetaucht ist. Claire taucht hingegen in den letzten fünf Folgen der Serie (5.17 - 5.21) noch häufiger meist nur kurz auf und spielt wieder ihre alte Rolle, als hätte es Jerome nie gegeben. Dadurch wird ihre alte Rolle wieder vollständig hergestellt.

Kügelchen Nr. 8: Nicole Naples - phasenweise Homosexualität (Folge 5.17)

In Folge 5.17 („Viva la Diva“) übernehmen John und Liza Bump, die gerade neu in der Kanzlei CAGE, FISH & McBEAL & ASSOCIATES eingestellt wurde, die Verteidigung von Nicole Naples. Nicole steht unter Anklage wegen Bigamie, da sie in zwei Bundesstaaten der USA mit jeweils einem anderen Mann verheiratet ist. Dabei wissen die beiden Männer voneinander und haben kein Problem mit ihrer Rolle.



Nicole Naples...



... und ihre ehemalige Geliebte Telly Cup.

Vor Gericht tritt Telly Cup als Zeugin auf, die sich als ehemalige Liebhaberin von Nicole vorstellt. Beide haben „etwa ein Jahr lang zusammen gewohnt“ (Telly). Ähnlich wie Ally und Ling bei ihrem ho-

mosexuellen Experiment in Folge 3.02 (siehe Kapitel IV) betrachten sich Nicole und Telly als heterosexuell, auch wenn ihre lesbische Beziehung deutlich länger andauert hat:

Eigentlich sind wir beide heterosexuell, aber ich nehme an, unsere Beziehung ist wohl eher lesbischer Art gewesen. (Telly)

Telly stellt im Rahmen ihrer Aussage vor Gericht die Vorteile einer homosexuellen Erfahrung dar und stellt dabei sanften weiblichen und harten männlichen Sex in Binäropposition (vgl. auch Ling und Ally, die sich in Folge 3.02 einig darüber sind, dass ihr gemeinsamer Kuss „sanft“ sein werde):

Für Frauen ist Sex eine Sache des Berührens. Es ist bedauerlich für heterosexuelle Frauen, aber es ist nun mal so: Niemand weiß besser wie oder wo eine Frau berührt werden will - na ja - als eine andere Frau. Ich weiß es zufällig. Und Nicole - sie weiß es ganz genau. Sie kennt Stellen, von deren Existenz Männer nicht einmal etwas ahnen. Männer glauben Erotik wäre bumm-peng, rau²⁰, tief. Frauen wissen - Nicole weiß - Erotik ist sanft und weich und manchmal sehr zart.

Den Charakter ihrer Beziehung schätzen Telly und Nancy teilweise unterschiedlich ein: Telly verneint die Frage des Staatsanwaltes, ob es sich bei ihrer Beziehung mit Nancy um ein Experiment gehandelt habe: „Eigentlich nicht. Sehen sie, wir waren wirklich eng befreundet. Wir hatten viele gemeinsame Interessen [...]“ und betont damit, dass es sich um eine eigenständige lesbische Phase gehandelt habe, die nicht nur ein Ausprobieren war. Nicole hingegen sieht ihre Beziehung ausschließlich als Kompensationshandlung für eine Ehekrise:

Das mit Telly war... Es geschah zu einem Zeitpunkt, als ich Schwierigkeiten in meinen Ehen hatte. Das ist sonst nicht meine Art. Ich stehe nicht darauf, andere heterosexuelle Frauen zu berühren.

Die lesbische Phase wird teilweise negativ bewertet: Der Staatsanwalt verwendet die Zeugin Telly, um Nancys „promiskuitives Verhalten“ darzustellen und John befürchtet, dass Nancy dadurch als „unmoralisch“ erscheinen würde und damit ihre Beziehungsfähigkeit in Frage gestellt sei. Liza teilt diese Einschätzung allerdings nicht und Nancy weist Johns indirekt über sie gefälltes Urteil zurück: „Ich bin bereit das Urteil der Geschwo-

²⁰ Sie sagt tatsächlich [ræ] und nicht raus.

renen zu akzeptieren. Aber nicht Ihres.“ Bei Johns Beurteilung schwingt außerdem mit, dass er gerade dabei ist, sich in Nicole zu verlieben, was ihm offensichtlich Schwierigkeiten bereitet, da er Bigamie und Promiskuität strikt ablehnt.

Letztlich schadet Nicole ihre lesbische Phase jedenfalls nicht. Sie wird lediglich zu einer Strafe auf Bewährung verurteilt. John beurteilt dieses Ergebnis als „phantastisch“, weil Nicole nicht ins Gefängnis muss und diese lächelt daraufhin zufrieden. Glücklich kehrt sie zu ihren Ehemännern zurück.²¹ Sie versucht sogar, John als dritten zu gewinnen. John lehnt zwar ab, zeigt jetzt aber zumindest Respekt davor, wie sie ihr Leben führt:

Nicole: Wollen wir vielleicht mal etwas zusammen essen? Irgendwann.

John: Ich würde nichts lieber tun, als mit Ihnen essen zu gehen. Aber ich muss ablehnen.

Nicole: Na schön.

John: Wenn-wenn ich mich nicht sehr vorsehe, könnt ich mich leicht in Sie verlieben.

Nicole: Ah. Na ja, es heißt doch aller guten Dinge sind drei.

John: Ach, nein. Dazu bin ich zu altmodisch. Aber ich respektiere, dass Sie ihr Leben so führen wollen. Es ist nur nicht mein Leben.

Nicole: Das habe ich mir gedacht.

Sowohl Nicoles Bigamie, die immerhin illegal ist, als auch ihre lesbische Phase werden hier zwar am Rande des normalen Bereichs verortet, aber nicht außerhalb; außerdem werden sie respektiert und verteidigt.

Nicole wird als attraktive, selbstbewusste, beruflich erfolgreiche²², intelligente und redegewandte²³ Frau mit Herz dargestellt. Ihre lesbische Phase hat ihr nicht geschadet und hat keine dauerhafte Denormalisierung zur

²¹ Es wäre eigentlich logisch, wenn zumindest eine ihrer Ehen aufgehoben würde, davon ist in der Folge 5.17 aber keine Rede.

²² Nicole arbeitet als Neurologin und das Haus, in dem sie mit einem ihrer Männer wohnt und das im Bild zu sehen ist, zeigt, dass sie wohlhabend ist.

²³ Vor Gericht argumentiert Nicole so geschickt, dass sie den gegnerischen Staatsanwalt dazu bringt, eine Frage zurückzuziehen. Liza kommentiert das gegenüber John folgendermaßen: „Sie ist raffinierter als wir.“

Folge, wird von ihr allerdings auch nicht als Gewinn bewertet. Ihre damalige Partnerin Telly hingegen schwärmt immer noch für Nicole.

4. Synthese

Die nicht heterosexuellen Lebensläufe in der Serie ALLY McBEAL beginnen schon in Positionen, die mehr oder weniger stark denormalisiert sind. Mit Ausnahme von Ally, Ling und Nicole, den Fällen von phasenweiser Homosexualität, weichen die Figuren schon zu Beginn ihrer jeweiligen Geschichten dadurch von der Normalität ab, dass sie eben nicht heterosexuell sind.²⁴ Diese Normalitätsabweichungen werden in allen Fällen auch als solche markiert: In Bezug auf Stephanies Transsexualität ist von „Genderidentitätsstörungen“²⁵ und hochgradiger Verwirrung die Rede. Hammonds Bisexualität wird von Ally als andere Sexualität²⁶ bezeichnet. Matthew wird als „komischer Kauz“ titulierte und sein Transvestismus als medizinisches Problem dargestellt. Cindy versteckt ihren Penis vor ihrem Arbeitgeber, weil sie dessen Borniertheit fürchtet und später möchte sie, dass Mark nicht vorzeitig etwas von ihrer Besonderheit erfährt. Als Mark von Cindys Transsexualität erfährt, ist er schockiert und bezeichnet sie später explizit als „anormal“. Claire wird von Beginn an als extrovertierter und verrückter Transvestit präsentiert. Lediglich im Zusammenhang mit Deborah und Nancy findet keine ausdrückliche Verortung ihrer Homosexualität innerhalb des Normalfeldes statt. Allerdings werden beide lange Zeit von den Anwältinnen als heterosexuell betrachtet. Entsprechend überrascht sind diese, als sie von der Affäre zwischen den beiden erfahren.

²⁴ Dass in der Serie ALLY McBEAL Heterosexualität mit normaler Sexualität identifiziert wird, wurde in Kapitel IV gezeigt und entspricht der gängigen Zuordnung im hegemonialen Diskurs über Sexualität.

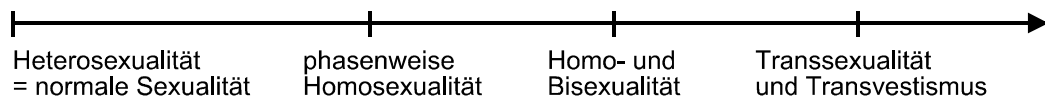
²⁵ In diesem Unterkapitel verzichte ich teilweise auf die Quellenangabe für einzelne zitierte Begriffe oder kurze Phrasen. Es handelt sich durchweg um Stellen, die schon in den vorangehenden Unterkapiteln zu den acht Kügelchen angeführt wurden, so dass bei Bedarf dort die Belegstellen nachgeschaut werden können.

²⁶ Sie sagt: „andere sexuelle“ (3.13) und bricht den Satz dann ab.

Zusammengenommen wird hier eine Achse (a-)normaler Sexualität etabliert, auf der Heterosexualität die Normalposition markiert und davon abweichende Konzepte als mehr oder weniger weit abweichend verortet werden. Auf dieser Achse sind Transsexualität und Transvestismus weiter von der Normalsexualität entfernt als Homo- und Bisexualität. Während die Bewertungen in Bezug auf letztere eher zurückhaltend sind (andere Sexualität) oder nur implizit vorgenommen werden (Deborah und Nancy) werden die Transsexuellen bzw. Transvestiten als stark anormal bewertet und teilweise pathologisiert (Stephanie und Matthew).

Ergänzt wird dieses Schema um die Position phasenweiser Homosexualität. Wie in Kapitel IV in Bezug auf Ally und Ling gezeigt wurde, wird diese deutlich näher bei der heterosexuellen Normalität verortet, als Homosexualität. Im wesentlichen ergibt sich also folgende Darstellung:

Achse sexueller Identitäten:



Die *Achse sexueller Identitäten*²⁷ ist eine von vielen, die das komplexe Normalfeld der Sexualität strukturiert. Sie beginnt in der Mitte des normalen Bereichs mit der Markierung ‚Heterosexualität‘. Von dort aus werden abweichende Formen von Sexualität durch ihren Abstand als zunehmend anormal gekennzeichnet. Sie ist weitgehend graduell: Übergangszonen zwischen den verschiedenen Positionen gibt es nicht. Aus dem Vergleich der unterschiedlichen Darstellung könnte allerdings eine geringfügige Bindendifferenzierung innerhalb der Bereiche der einzelnen Stufen rekonstruiert werden. Das gilt besonders für Transsexualität und Transvestismus: Zwischen Anormalität (Cindy und Claire) und krankhafter Anormalität (Stephanie und Matthew) wäre unter Umständen ein Partialkontinuum denkbar.

²⁷ Die dieser Bezeichnung zugrundeliegende Annahme fixer sexueller Identitäten ist dabei in der Serie ALLY McBEAL angelegt. Das wurde schon in Kapitel IV gezeigt und wird sich in diesem Kapitel deutlich bestätigen.

Die einzigen Figuren, die von einer weitgehend normalen Position aus in das Galtonsieb geworfen werden, sind *Ally und Ling*, wobei die beiden in der Serie insgesamt auch schon als ein wenig verrückt dargestellt werden. Ihr De- und Renormalisierungslauf verläuft auf der Achse sexueller Identitäten.

Nicole wird als Bigamistin am Rande des normalen Bereichs verortet. Ihre De- und Renormalisierungsbewegung auf der Achse sexueller Identitäten beginnt sie hingegen mitten im normalen heterosexuellen Bereich, wo sie auch wieder endet. Eine zweite De- und Renormalisierungsbewegung vollführt sie auf der Achse legal - illegal: Sie wird wegen Bigamie angeklagt, kommt aber mit einem milden Urteil davon.

Die anderen Figuren haben mindestens auf der Achse sexueller Identitäten eine Startposition außerhalb des normalen Bereichs. Da bei ihnen in der Regel von einer fixen sexuellen Identität ausgegangen wird, haben sie auch keine Möglichkeit, sich auf dieser Achse zu normalisieren oder zu denormalisieren. Ihre (De-) Normalisierungsbewegungen finden entsprechend auf anderen Achsen statt:

Die Transsexuelle *Stephanie* wird von ihrer Familie als gestört betrachtet und trennt sich von dieser (Denormalisierung auf der Achse familiärer Einbindung), sie prostituiert sich aus finanziellen Gründen und erhält mehrere Vorstrafen (Abstieg auf der Achse gesellschaftlicher Stratifikation²⁸ und Denormalisierung auf der Achse legal - illegal). Außerdem sucht sie vergebens nach einem Mann, den sie heiraten kann (subnormal auf der Achse partnerschaftlichen Erfolges). Eine kleine Renormalisierung erfährt sie durch die Hilfe von *Ally*: sie bekommt einen Job (kleiner Aufstieg auf der Achse gesellschaftlicher Stratifikation), muss sich nicht mehr prostituieren und kann dank der guten Anwälte mit einer milden Strafe rechnen (Hoffnung auf partielle Normalisierung auf der Achse legal - illegal). Letztlich kann sie ihrem tragischen Schicksal jedoch nicht entkommen und erfährt ihre endgültige Denormalisierung indem sie ermordet wird.

²⁸ Vgl. zur stratifikatorischen Achse auch Kapitel II.2.2.4. zur Kollektivsymbolik.

Hammond startet aus einer Position, die abgesehen von seiner Bisexualität als normal bis supernormal gekennzeichnet ist (weit überdurchschnittliche Position auf der stratifikatorischen Achse, gute Positionierungen auf der Achse sozialer Verhaltensweisen und auf der der sexuellen Attraktivität). Seine Bewegung verläuft auf der Achse partnerschaftlichen Erfolges: Kurzzeitig kann er auf dieser, von seiner subnormalen Startposition als Partnerinnenloser aus, durch eine angehende Partnerschaft mit Ally aufsteigen. Nachdem Ally erfährt, dass Hammond bisexuell ist und ihn deshalb zurückweist, findet er sich auf seiner subnormalen Startposition auf dieser Achse wieder.

Der Transvestit *Matthew* startet aus einer Position, die zusätzlich zu seiner Abweichung von der normalen Heterosexualität, verschlechtert wird durch das Fehlen einer Familie (subnormal auf der Achse familiärer Einbindung) und durch sein hässliches Aussehen (subnormal auf der Achse sexueller Attraktivität). Als Folge seiner Hässlichkeit hat er auch keine Chance einen Partner zu finden (subnormal auf der Achse partnerschaftlichen Erfolgs). Die einzige Achse, auf der er eine normale Startposition hat, ist die der gesellschaftlichen Stratifikation. Sein Lauf durch das Sieb beginnt mit seiner Entlassung (Denormalisierung auf der Achse gesellschaftlicher Stratifikation). Diese kann er nicht rückgängig machen. Kurzzeitig kann er im Rahmen der Oddball Parade seine Ab- und Subnormalität vergessen. Danach wird er dann mit einer neuen Denormalisierungsdrohung konfrontiert, indem er über seinen Freund Paul in die Nähe von Kriminalität gerückt wird. Mit dem Nachweis von Pauls Unschuld rückt er auf der Achse legal - illegal wieder ganz zurück in die Legalität.

Deborah und Nancy durchlaufen eine reine Denormalisierungsbewegung: Sie begehen einen Mord (Denormalisierung auf der Achse legal - illegal) und werden später überführt. Was weiter mit ihnen passiert, erfahren die Zuschauerinnen nicht. Die Annahme, dass die beiden jetzt auch auf der Achse gesellschaftlicher Stratifikation abrutschen (Gefängnis) liegt aber nahe. Für Deborah kommt hinzu, dass sie durch den Mord an ihrem Ehe-

mann auch ihre Familie verliert (Denormalisierung auf der Achse familiärer Einbindung), was allerdings in der Serie nicht weiter thematisiert wird.

Die transsexuelle *Cindy* startet, abgesehen von ihrer Transsexualität, in einer guten Ausgangsposition: sie hat einen Beruf (gute Position auf der stratifikatorischen Achse), ist sehr schön (supernormal auf der Achse sexueller Attraktivität). Nur ein Partner fehlt ihr und trotz einiger Erfolge in der Vergangenheit ist es nicht leicht für sie, einen zu finden (subnormale Position auf der Achse partnerschaftlichen Erfolgs). Ihre Bewegungen finden auf zwei dieser Achsen statt: Sie wird von der Firma, in der sie arbeitet, entlassen, kann aber erfolgreich dagegen klagen (De- und anschließende Renormalisierung auf der stratifikatorischen Achse). Danach steigt sie auf der Achse partnerschaftlichen Erfolgs auf, indem sie eine erotische Beziehung mit Mark beginnt, fällt dann aber in ihre Ausgangsposition zurück als Mark sie verlässt. Später schafft sie dann unerwartet den Sprung auf die bestmögliche Position auf dieser Achse, indem sie heiratet.

Der extrovertierte Transvestit *Claire* beginnt seinen Lauf von einer ungünstigen Position aus: Ihr Sozialverhalten gilt als inakzeptabel (subnormal auf der Achse sozialen Verhaltens), sie gilt als hässlich (subnormal auf der Achse sexueller Attraktivität) und auf der Achse des partnerschaftlichen Erfolges steht sie ganz unten. Nur auf der Achse der Stratifikation hat sie eine gute Position: sie hat einen Beruf. Auf den letzten beiden Achsen finden ihre Bewegungen statt: Auf der Achse partnerschaftlichen Erfolgs scheitern wiederholt ihre Versuche, mit verschiedenen Männern sexuelle Beziehungen anzufangen. In der Doppelfolge „Luft und Liebe“ schafft sie dann, mit einigen Zwischentiefs, einen großen Aufstieg auf dieser Achse und schließlich verlobt sie sich sogar. Danach scheint sich ihr Verlobter in Luft aufzulösen, ohne dass das weiter in der Serie thematisiert oder erklärt wird und sie scheint wieder an ihre alte schlechte Position gerückt zu sein. Von dort aus startet sie wieder hoffnungslose Versuche einen Sexualpartner zu finden. Eine weitere Denormalisierung mit anschließender Renormalisierung findet auf der stratifikatorischen Achse statt: Sie verliert ihren

Beruf und wird später von der Kanzlei CAGE, FISH & McBEAL & ASSOCIATES eingestellt.

Insgesamt wird das Normalfeld, durch das sich die nicht (ausschließlich) heterosexuellen Figuren in der Serie ALLY McBEAL bewegen, im wesentlichen durch sieben Achsen strukturiert, die in folgender Tabelle eingetragen sind. Dabei können die Figuren jeweils auf fast allen Achsen verortet werden. Interessant ist dabei, auf welchen Achsen die Figuren (De-)Normalisierungsbewegungen ausführen, also nicht nur stationär verortet sind. Nur die Bewegungen der Figuren(paare) sind in der Tabelle durch Häkchen markiert.

Achse / Kugelchen oder Kugelpaar	Stephanie	Ally + Ling	Hammond	Matthew	Deborah + Nancy	Cindy	Claire	Nicole
sexueller Identitäten		T						T
legal - illegal	T			(T) ²⁹	T			T
familiärer Einbindung	T				(T) ³⁰			
gesellschaftlicher Stratifikation	T			T	(T) ³¹	T	T	
partnerschaftlichen Erfolges			T			T	T	
sozialer Verhaltensweisen								
sexueller Attraktivität								

Die Bewegungen sämtlicher Figuren finden also auf insgesamt fünf verschiedenen Achsen statt. Auf der Achse sexueller Identitäten, finden dabei nur Bewegungen zwischen Heterosexualität und phasenweiser Homosexualität statt. Diese Aussage kann auf alle Figuren, die in der gesamten

²⁹ Geklammert, weil Matthew nur assoziativ über seinen Freund Paul mit in dessen De- und Renormalisierungsbewegung hereingezogen wird.

³⁰ Geklammert, weil Deborahs faktischer Verlust ihrer Familie in der Serie nicht weiter thematisiert wird.

³¹ Geklammert, weil der gesellschaftliche Abstieg von Deborah und Nancy nicht dargestellt wird, sondern lediglich als logische Folge ihrer Entlarvung als Mörderinnen angenommen werden kann.

Serie auftauchen bezogen werden, da ja alle nicht (ausschließlich) heterosexuellen Figuren in diesem Kapitel untersucht werden³².

Die Figuren mit als fix dargestellter nicht normaler sexueller Identität bewegen sich auf den vier Achsen legal - illegal, familiäre Einbindung, gesellschaftliche Stratifikation und partnerschaftlicher Erfolg. Dabei sind sämtliche Bewegungen der nicht heterosexuellen Figuren auf dieser Achse mit ihrer sexuellen Identität korreliert. Ihre Denormalisierungsbewegungen stehen dabei alle in kausalem Zusammenhang mit ihrer Nicht-Heterosexualität und werden meist direkt von dieser verursacht.³³ Ihre meist kompensatorischen Renormalisierungsbewegungen hingegen sind Folge von Anstrengungen der Figuren selbst oder werden durch Hilfe von außen von den Anwältinnen der Kanzlei erwirkt. Das bedeutet, dass zwar nicht alle nicht heterosexuellen Figuren in der Serie *ALLY McBEAL* per se zum Scheitern verurteilt sind, ihre sexuellen Vorlieben aber ausschließlich als Denormalisierungskraft wirken, die nur durch erhebliche Anstrengungen kompensiert werden können.³⁴

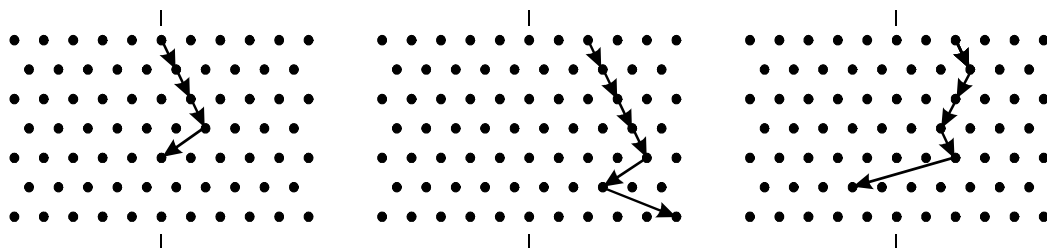
Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass dem Galtonsieb als Grundmodell für die analysierten Narrationen einerseits eine generative Funktion zukommt und es andererseits als Beschreibungsmodell operativ eingesetzt werden kann. Dabei starten die hier dargestellten Figuren(-paare) meist aus schon mehr oder minder stark von der Normalität abweichenden Positionen. Die Illustration des Galtonsiebs, die Rolf Parr in Bezug auf Re-

³² Nicht dargestellt wurden die Randfiguren, aber auch bei diesen finden durchweg keine Bewegungen auf der Achse sexueller Identitäten statt.

³³ Man könnte in Bezug auf Matthews Denormalisierung durch die assoziative Verbindung mit dem zu unrecht auf Paul lastenden Mordverdacht argumentieren, dass die Schuld ausschließlich auf Deborah und Nancy fällt. Ich würde dann dagegen halten, dass die Freundschaft von Matthew, Paul, Mindy und Benjamin hauptsächlich auf ihren Normalitätsabweichungen basieren und insofern Matthew doch wegen seiner Abweichung als Transvestit in die Geschichte verwickelt wird.

³⁴ Die Darstellung von Stephanies Lebenslauf fällt teilweise aus diesem Modell heraus, da das Ende dieser Narration nahelegt, die Versuche Stephanies Leben zu normalisieren, wären von vorne herein zum Scheitern verurteilt gewesen. Es erscheint dort so, als wäre ihr tödliches Ende unvermeidbare Folge ihres unerklärlichen, in ihrem Charakter angelegten, Dranges sich wieder zu prostituieren.

Entry-Strukturen vorschlägt (siehe die Illustration in Kapitel II.3.5) ist hier insofern ungünstig, da ein Einfülltrichter eingezeichnet wurde, der einen Start der Figuren im Mittelfeld nahelegt, was auch bei den von Parr untersuchten Fällen durchaus nicht der Fall sein muss³⁵. Ich schlage deshalb vor, auf den Trichter zu verzichten und lediglich die Matrix des Nagelbrettes zu zeichnen, wie in den folgenden exemplarischen Skizzen. Es sind auch einige größere Sprünge nach links oder rechts eingezeichnet, die in einem realen Galtonbrett nicht möglich wären, aber im symbolischen Galtonsieb durchaus Sinn machen:



Die linke Skizze stellt die (De-) Normalisierungsfahrt von Ally und Ling dar. Die mittlere zeigt die Absturzkurve in Richtung Rand (dropping-out-Kurve) von Stefanie einschließlich ihrer kurzzeitigen partiellen Renormalisierung. Die rechte Skizze schließlich zeigt die Zickzack-Kurve von Cindy, die sich insgesamt als Aufstiegskurve in Richtung Supernormalität darstellt: Denormalisierung durch Jobverlust von subnormaler Ausgangsposition aus und anschließende Renormalisierung, weiterer Auf- und wieder Abstieg durch die Beziehung zu Mark und abschließend der Sprung in die partielle Supernormalität der Ehe (sie bleibt als Transsexuelle weiterhin auch als anormal gekennzeichnet).³⁶

Ein Defizit der Darstellung solcher Lebensläufe im schematischen Galtonsieb fällt hier deutlich ins Gewicht: Eigentlich müsste das Sieb in dem hier

³⁵ Im Gegenteil: Der typische Re-Entry-Film stellt ja eine Normalisierungsbewegung einer anfänglich zumindest partiell nicht normalen Figur dar (vgl. z.B. den Spielfilm *GROUNDHOG DAY*, den Rolf Parr als „»Architext« des normalisierenden Re-Entry-Films“ beschreibt (vgl. PARR, 2003, S. 45-51; Zitat S. 51).

gegebenen Fall als 5-dimensionales Schema realisiert werden, was die Grenzen des Vorstellbaren überschreitet. Entsprechend kann beispielsweise die komplexe Position von Cindy am Ende ihres Durchlaufs im Schema nicht korrekt wiedergegeben werden: sie müsste ja eigentlich auf der Achse partnerschaftlichen Erfolges in annähernd supernormaler Position eingezeichnet werden, während sie auf der Achse sexueller Identitäten weiterhin auf einer sehr schlechten Position verharret. Es ist nicht ganz befriedigend, sie, dem Durchschnitt ihrer Positionen auf den verschiedenen Achsen entsprechend, irgendwo in der oberen Mitte des Feldes ankommen zu lassen, wie ich es in der Skizze getan habe.

4.1. Nachtrag: Die Tücke narrativer Strukturen auf Basis des Galtonsiebs

Narrationen mit Wiederholungsstrukturen, denen das Modell eines normalistischen Galtonsiebs zugrunde liegt, können wie eingangs erläutert (siehe Unterkapitel 1) statistisches Wissen in Form eines statistischen Experimentes von mehreren Durchläufen durch ein Sieb vermitteln und mit der Perspektive auf die Schicksale der einzelnen Figuren verbinden und dadurch in subjektiv applizierbarer Weise unterhaltsam präsentieren. Im Rahmen der theoretischen Vorüberlegungen zu dieser Arbeit habe ich in Kapitel II.3.5 in Bezug auf Re-Entry-Strukturen auf eine dabei entstehende Tücke hingewiesen: Einerseits liegt dem Modell des Galtonsiebs die Grundvorstellung einer statistisch resultierenden Normalverteilung (Gaußkurve) zu Grunde; abweichend davon enden die in Filmen und TV-Serien dargestellten Läufe durch das Sieb jedoch meist in Randpositionen (umgekehrte Gaußkurve - vgl. die Illustration zu Kapitel II.3.5). Bei Re-Entry-Strukturen im engeren Sinne liegt der Grund dafür in der Grundstruktur selbst: Typischerweise versucht hier eine Figur sich selbst zu normalisieren und landet dabei wiederholt in Positionen der Anormalität, bevor sie

³⁶ Die hier ansatzweise vorgenommene Typologisierung verschiedener Kurvenverläufe ((De-) Normalisierungsfahrt, Absturzkurve, Aufstiegskurve) orientiert sich an LINK, 2003, S. 23 f.

sich in den letzten Durchläufen endlich erfolgreich einer mittlere Normalposition annähert. Das gilt für die hier dargestellten Lebensläufe nicht. Trotzdem gibt es einen Grund, warum bei allen Typen normalistischen Erzählens von Lebensläufen (vgl. Kapitel II.3.6) randlastige Verteilungen entstehen können: Lebensläufe, die starke Denormalisierungsszenarien enthalten sind einfach aufregender und versprechen deshalb einen höheren Unterhaltungswert.

Der Widerspruch zwischen zugrunde liegender mittelzentrierter Normalverteilung und der tatsächlich im simulierten statistischen Experiment erzielten Verteilung mit starken Rändern ist für Zuschauerinnen theoretisch sicherlich leicht auflösbar: Sie wissen ja auch, dass das im Fernsehen präsentierte Leben viel aufregender und gefährlicher als das reale ist. Geht man aber davon aus, dass die meisten Menschen in fernsehdominierten Gesellschaften einen bedeutenden Teil ihres Alltagswissens durch Fernsehsendungen erlangen, so besteht durchaus die Gefahr, dass sich bei ihnen ein verzerrtes Bild durch die massenhafte Rezeption von Denormalisierungsszenarien einstellt. Für heterosexuelle Zuschauer kommt verstärkend hinzu, dass sie den medial vermittelten Absturzkurven nicht heterosexueller Figuren unter Umständen kaum andere Szenarien aus ihren Erfahrungen in ihrer nicht fiktiven Umwelt entgegensetzen können, da viele Nicht-Heterosexuelle in der Öffentlichkeit immer noch als solche unsichtbar bleiben (müssen). Damit kann auch eine Serie wie ALLY McBEAL dazu beitragen, die Vorstellung zu vermitteln, nicht heterosexuelle Lebensläufe würden fast zwangsweise in Katastrophen enden. Verstärkt wird diese Vorstellung noch dadurch, dass die Serie ALLY McBEAL, wie oben dargestellt, einen kausalen Zusammenhang zwischen als anormal dargestellter Nicht-Heterosexualität und Denormalisierungen auf verschiedenen Achsen herstellt.

Die Kopplung von Nicht-Heterosexualität mit Gefahrenszenarien wird in der Serie ALLY McBEAL allerdings insofern etwas abgeschwächt, als die beiden Geschichten von phasenweise lesbischen Frauen weitgehend erfolgreich verlaufen. Insbesondere die in Folge 3.02 dargestellte experi-

mentelle lesbische Affäre von Ally und Ling kann dabei als Applikationsvorlage für Zuschauerinnen wirken und sie motivieren ähnliche Experimente selbst anzustellen.³⁷

4.2. Nachtrag: Zur fehlenden Kontinuierung von Achsen

Typisch für den Normalismus sind tendenziell kontinuierliche oder zumindest fein graduierte Achsen. Die Kontinuierung von Spektren stellt eine typische flexibel-normalistische Taktik dar, wie beispielsweise der Versuch Kinseys, einen statistisch-stetigen Übergang zwischen Homosexualität und Heterosexualität zu statuieren (siehe Zwischenresümee 6 - Kapitel IV.3.3.5). Die ansonsten deutlich flexibel-normalistisch ausgerichtete Serie ALLY McBEAL nimmt diese Option jedoch in Bezug auf die in ihr etablierte Achse sexueller Identitäten nicht wahr. Sie etabliert im Gegenteil diese als Achse mit nur wenigen diskreten Positionen, die als weitgehend unveränderliche sexuelle Identitäten dargestellt und deutlich voneinander abgegrenzt werden. Die einzelnen Positionen auf dieser Achse stehen dabei in engem Zusammenhang mit der Binäropposition männlich - weiblich. Auch in Bezug auf diese wird keine Kontinuierung versucht, sondern stattdessen die gesellschaftliche antagonistisch bipolare Vorstellung noch verstärkt. Beispielsweise wird harter männlicher „bumm-peng“ - Sex in Binäropposition zu sanfter und weiblicher Erotik gesetzt (s.o. zu Kügelchen 8). Außerdem wird in der Serie „Penis“ gehäuft als zentrale Chiffre für Männlichkeit verwendet, womit auf ein Modell biologischer Geschlechtlich-

³⁷ Dabei werden in beiden Fällen phasenweise Homosexualität unter Frauen dargestellt, weshalb sich die Applikationsvorgabe vornehmlich an Frauen richtet. Das korrespondiert damit, dass unter Jugendlichen Frauen eher als Männer eine Tendenz zu homosexuellen Explorationen aufweisen: „Nur bei wenigen Jugendlichen sind Unsicherheiten hinsichtlich der eigenen sexuellen Orientierung deutlich. Während bei einigen Neugier, Erfahrungslust und bisexuelle Neigungen deutlich werden, setzen andere (besonders männliche Jugendliche) ihre eigene Unsicherheit in Ängste vor Homosexualität um [...]“ (SCHMIDT, S. 133).

keit rekurriert wird (männlich = + Penis, weiblich = - Penis bzw. + Vagina)³⁸. Insbesondere für die in der Serie *ALLY McBEAL* relativ häufig dargestellten Transvestiten und Transsexuellen³⁹ hat das streng bipolare nicht kontinuierliche Geschlechtsmodell negative Auswirkungen.⁴⁰ Dass sie nicht nur von der als normal gedachten Heterosexualität abweichen, sondern in dem bipolaren Modell außerdem auch noch gegen die ihnen zugewiesene Geschlechterrolle verstoßen, dürfte ein Grund dafür sein, dass sie auf der Achse sexueller Identitäten in extremerer Position als Homo- und Bisexuelle verortet werden.

³⁸ + bzw. - steht hier für die An- bzw. Abwesenheit eines Merkmals innerhalb einer Binäropposition. Also: Männer = mit Penis vs. Frauen = ohne Penis bzw. Männer = mit Penis vs. Frauen = mit Vagina - je nachdem ob von einem Defizitmodell (vgl. „Penisneid“) bzw. nicht ausgegangen wird. Zur +/- Schreibweise siehe LINK, 1979, S. 232-253 und 369-374.

³⁹ Immerhin vier der insgesamt acht nicht rein heterosexuellen Figuren(-paare) sind Transvestiten (nur Mann zu Frau) bzw. Transsexuelle (ebenso).

⁴⁰ Vgl. hierzu auch RUNTE (Annette Runte hat Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster in autobiographischen Diskursen Transsexueller untersucht).

VI. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

In diesem Kapitel werde ich lediglich einige zentrale Ergebnisse der Untersuchungen darstellen. Eine ausführlichere Zusammenfassung ergibt sich durch zusätzliche Lektüre der acht Zwischenresümees in Kapitel IV und der Synthese in Kapitel V.

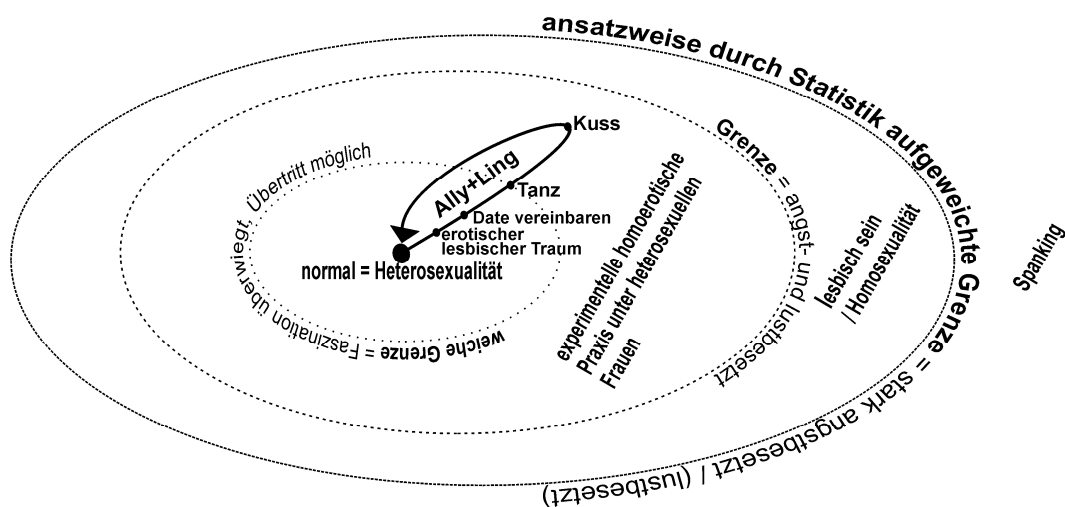
In Kapitel IV konnte durch die Analyse einer exemplarischen Folge der dominant flexibel-normalistische Charakter der Serie ALLY McBEAL dargestellt werden. Es konnte dabei gezeigt werden, dass den beiden analysierten Haupterzählsträngen der normalistische Geschichtentypus der (De-) Normalisierungsnarration als generative Struktur zugrunde liegt, und sie damit typische Beispiele für das literarische beziehungsweise filmische Erzählen von (A-) Normalität im Normalismus sind.

Konstitutiv für (De-) Normalisierungsnarrationen sind bestimmte De- und gegebenenfalls Renormalisierungsbewegung von Figuren, in einem vorher etablierten Normalfeld. Auffällig an den beiden untersuchten Erzählsträngen ist dabei, dass ein wesentlicher Teil der Handlung dazu dient, das Feld zu verändern, das in den ersten Szenen etabliert wurde. Dabei sind es die Protagonistinnen, die sich differenziert mit ihren Positionen innerhalb des Normalfelds auseinandersetzen. In Bezug auf ihre bevorstehenden Grenzexplorationen wägen sie die damit verbundenen Gefahren gegen den erhofften Nutzen beziehungsweise Lustgewinn ab. Motiviert durch die Angst vor irreversibler Denormalisierung, stellen sie Grenzziehungen in Frage und manipulieren die Struktur des Normalfeldes zu ihren Gunsten. Erst durch diese flexibilisierende Umgestaltung und die Aufweichung der Grenzen wird der anschließende temporär begrenzte Übertritt möglich. Das bestätigt deutlich den flexibel-normalistischen Charakter der untersuchten Narrationen: Die Individuen sind weitgehend selbst für ihre Normalisierung zuständig und können diese nicht nur durch eigene Normalisierungsbewegungen erreichen, sondern auch durch Manipulationen der Grenzen. Für die Gesamtnarration führt das zu einer doppelten Dyna-

mik: Einerseits bewegen sich die Figuren durch ein Normalfeld und andererseits wird die Struktur dieses Feldes selbst Gegenstand von Veränderungen.

Das Normalfeld ist zu Anfang der Folge relativ simpel und wird zunehmend komplexer. Am Ende stellt es sich folgendermaßen dar:

Komplexes Normalfeld:



Der Versuch von John, gemeinsam mit Nelle die äußere Grenze hin zum Spanking zu überschreiten, ist in diesem Schema nicht eingezeichnet, da er scheitert, weil Nelle kein Interesse daran hat.

Im Rahmen der Untersuchung konnten drei entscheidende Taktiken der Figuren herausgearbeitet werden, mit denen sie das Normalfeld zunehmend aufweichen und flexibilisieren:

- Eine Grenze kann dadurch aufgeweicht werden, dass eine neue, weiter außen liegende, etabliert wird. Dadurch wird die ursprüngliche Grenze zu einer inneren, die weniger bedrohlich ist (siehe Zwischenresümee 3).
- Eine Grenze kann aufgespalten werden: in eine weiter innen und eine weiter außen liegende. Dadurch wird ein Übertritt über die innere vereinfacht (siehe Zwischenresümee 7).

- Der Verweis auf geeignete statistische Daten kann zu einer spontanen Normalisierung von Positionen führen, die bisher als anormal angesehen wurden: Im Normalismus wird der normale Bereich mit dem Bauch eines kollektivsymbolischen Gaußoids identifiziert. Kann durch statistische Daten belegt werden, dass ein großer Prozentsatz von Individuen in dem, ursprünglich als anormal eingestuft, Bereich zu verorten sind, folgt daraus zwingend, dass dieser Bereich im mittleren Teil des Gaußoids und damit im normalen Bereich liegt. Statt auf konkrete statistische Daten zu verweisen, kann dabei auch schon der Verweis auf vermutete oder als allgemein bekannt vorausgesetzte Datenlagen genügen (siehe Zwischenresümee 6).

Durch die detaillierte Darstellung der beiden Narrationen konnte gezeigt werden, dass der Normalismus nicht nur als generative Grundstruktur den Spannungsbogen erzeugt, sondern bis in die kleinsten Details der Handlungen hinein wirkt. Die Auseinandersetzung mit Normalitäten und Anormalitäten ist das zentrale Moment der Erzählungen.

In Unterkapitel IV.4 (Visualisierungen und Kollektivsymbolik) wurde gezeigt, dass die beiden untersuchten (De-) Normalisierungsnarrationen zwar im Grundschemata der (normalistischen) Kollektivsymbolik verankert sind, konkrete Kollektivsymbole aus dem Bereich des Normalismus aber keine konstitutive Rolle für die Narrativierung normalistischer Vorstellungen spielen. Insbesondere konnte gezeigt werden, dass es sich um (De-) Normalisierungsnarrationen handelt, die weitgehend ohne Vehikelsymbolik auskommen und insofern keine (nicht) normalen Fahrten im engeren Sinne darstellen (vgl. die Begriffsbestimmung in Kapitel II.3.4). Im Kontrast dazu wurden in einem Exkurs *Visualisierungen* als innovatives spezifisch filmisches Element der TV-Serie *ALLY McBEAL* vorgestellt und ihre Funktionen für normalistische Narrationen dargestellt:

- Sie können den nicht ganz normalen beziehungsweise etwas verrückten Charakter der Hauptfigur Ally unterstreichen.

- Sie ermöglichen, in Form von visualisierten Fantasien Handlungsoptionen durchzuspielen, die dann in der Regel nicht in die Praxis umgesetzt werden, weil sie den Rahmen des Zulässigen überschreiten würden.
- Sie könne der filmischen Umsetzung kollektivsymbolischer Vehikelfahrten dienen.

In Kapitel V wurde die Serie *ALLY McBEAL* als Beispiel für normalistisches Erzählen auf Basis des kollektivsymbolischen Galtonsiebs untersucht. Die Serie realisiert Wiederholungsstrukturen, wie sie für Spielfilme und TV-Serien typisch sind.

In einem Exkurs wurden die wiederholten Versuche der Hauptfigur Ally ihren Traumprinzen zu finden, als Re-Entry-Struktur skizzenhaft dargestellt und als Möglichkeit zur Narration von Selbstnormalisierungsprozessen beschrieben.

Anschließend wurden sämtliche Lebensläufe nicht (ausschließlich) heterosexueller Figuren in der Serie untersucht. Dabei wurde gezeigt, dass diese symbolisch, als wiederholte Durchläufe verschiedener Kügelchen durch das Galtonsieb, funktionieren und beschrieben werden können. Solche Wiederholungsstrukturen sind dazu geeignet, statistisches Wissen in unterhaltsamer und subjektiv applizierbarer Weise zu vermitteln, indem ein simuliertes statistisches Experiment in einzelne Kugeldurchläufe zerlegt wird. Dadurch wird eine Perspektive auf das Schicksal einzelner Individuen möglich. In diesem Zusammenhang wurde eine Tücke solcher Wiederholungsstrukturen dargestellt: Dem kollektivsymbolischen Modell des Galtonsiebs liegt die Grundvorstellung einer statistisch resultierenden Normalverteilung zu Grunde. Abweichend davon enden die Durchläufe durch das Sieb, die in Filmen und TV-Serien dargestellt werden, jedoch meist in Randpositionen. Als Resultat des simulierten statistischen Experimentes ergibt sich dann eine umgekehrte Gaußkurve (vgl. auch Kapitel II.3.5). So

kann in fernsehdominierten Gesellschaften falsches statistisches Wissen vermittelt werden: Im konkreten Fall ist das die Vorstellung, nicht heterosexuelle Lebensläufe würde häufig mit massiven Denormalisierungen bis hin zum Tode einhergehen.

Ich habe außerdem versucht, ein meines Erachtens effektives Analyseverfahren anzuwenden: Die Bewegungen der verschiedenen nicht (ausschließlich) heterosexuellen Figuren durch das Galtonsieb wurden differenziert untersucht, als Bewegungen auf den *verschiedenen* Achsen des zugrundeliegenden Gesamt-Normalfelds. Es konnte gezeigt werden, dass sämtliche Bewegungen im wesentlichen auf fünf Achsen stattfanden. Die Fälle phasenweiser Homosexualität stellen dabei (De-) Normalisierungsfahrten auf der Achse sexueller Identitäten dar, die mit einer Rückkehr in die Heterosexualität enden. Den homo-, bi und transsexuellen Figuren und Transvestiten liegt in der Serie ein Konzept unveränderbarer sexueller Identitäten zugrunde. Folglich können sie sich nicht auf der Achse sexueller Identitäten bewegen. Ihre Bewegungen auf den anderen vier Achsen (legal – illegal, familiäre Einbindung, gesellschaftliche Stratifikation und partnerschaftlicher Erfolg) stehen jedoch in einem engen Zusammenhang zu ihren Positionen auf der Achse sexueller Identitäten: Ihre Denormalisierungsbewegungen stehen alle in kausalem Zusammenhang mit ihrer Nicht-Heterosexualität und werden meist direkt von dieser verursacht. Ihre meist kompensatorischen Renormalisierungsbewegungen hingegen sind die Folge von Anstrengungen der Figuren selbst oder werden durch Hilfe von außen erwirkt.

Die differenzierte Betrachtung der De- und Renormalisierungsbewegungen der verschiedenen Figuren auf unterschiedlichen Achsen hat sich bewährt: Es konnte die Struktur dieser Bewegungen im symbolischen Galtonsiebs präzisiert werden. Gleichzeitig ermöglichte diese Analyse Kritik an der Vermittlung von fiktivem statistischem Wissen über nicht-heterosexuelle Lebensläufe zu formulieren. Der in der Serie vermittelte kausale Zusammenhang zwischen Nicht-Heterosexualität und Denormalisierungsbewegungen stellt eine Applikationsvorlage für die Zuschauerin-

nen dar und kann deren Vorstellungen von nicht-heterosexuellen Formen von Sexualität negativ beeinflussen. Sie kann, im Rahmen der spielerischen und weitgehend flexibel-normalistischen Erzählstruktur, leicht übersehen werden. Als akkumuliertes fiktives statistisches Wissen kann sie jedoch wirksam sein.

Anhänge

Anhang 1:**Transkript der Folge 3.02 „Heiße Küsse, harte Schläge“**

Legende:	133
Haupterzählstränge (HE):	133
1. Intro 1	133
2. Morgendliche Besprechung aller AnwältInnen im Konferenzraum - HE 1, 3.....	134
Direkter Übergang zu nächsten Szene	135
3. Gespräch: Ally - Ling - HE 1.....	135
4. Intro 2	137
5. Intro 3	137
6. Gespräch: Ally - Renée - HE 1.....	138
7. Gerichtsverhandlung: Befragung Phillys Butters - HE 3.....	140
8. Ling und Richard in der Lobby - HE 1.....	142
9. Gespräch: Ling - Nelle - HE 1, 2	144
10. Gerichtsverhandlung: Befragung von Robert Perry und Helen Fischer - HE 3	146
11. Gespräche bei/nach dem Verlassen des Gerichtssaals - HE 3.....	148
12. Renée und Billy - HE 3.....	149
13. Ling und Ally treffen in der Lobby aufeinander - HE 1, 2.....	150
14. John und Richard - HE 1, 2.....	151
15. Ling und Ally gehen Essen - HE 1	152
16. Ally und Ling auf dem Heimweg - HE 1	155
17. Richard und John informieren sich im Internet über Züchtigung als sexuelle Praxis - HE 2	156
18. Gerichtsverhandlung: Befragung von Alice Gaylor - HE 3.....	157
19. Renée und Billy streiten sich nach dem Verlassen des Gerichtssaals - HE 3.....	159
20. Nelle und John treffen sich in der Unisex-Toilette, Elaine macht John scharf - HE 2	161
21. Ling und Ally küssen sich - HE 1	163
22. Ally und Renée unterhalten sich; Billy kommt dazu - HE 1, 3.....	166
23. Krisengespräch zwischen John und Richard - HE 1, 2.....	168
25. Ally und Ling unterhalten sich in der Bibliothek der Kanzlei - HE 1	170
26. Gerichtsverhandlung: Urteilsverkündung - HE 3	172
27. John überrascht Nelle mit Schlägen - HE 2.....	173
28. Schlusszene in der Bar - HE 1, 2, (3).....	174
29. Abspann	177

Legende:

... innerhalb eines Redebeitrages = längere Sprechpause

... am Ende eines Redebeitrages = wird unterbrochen oder bricht ab.

... am Anfang eines Redebeitrages = unterbricht und übernimmt Rede

Unterstreichug Stark betonte Silbe / Wort

Die Screenshots sind jeweils so angeordnet, dass ihre Oberkante ungefähr mit dem Transkript zeitlich synchronisiert ist (falls möglich).

Die Unterteilung in Szenen habe ich vorgenommen.

Haupterzählstränge (HE):

HE 1 Affäre zwischen Ally und Ling

HE 2 Nelle träumt von Züchtigung und wird von John mit Schlägen überrascht?

HE 3 Klage gegen Alice Gaylor wegen sexueller Belästigung

1. Intro 1

Kameraschwenk: Zuerst eine Autobahn mit einem fahrenden Auto (3-4 sek.), dann über die Stadt.

Off: Lied "Fire" von Vonda Shepard:

I'm driving in my car.

Ooh, I turn on the radio.

I'm pulling you close.

Hm-hm, You just say no.



eigener Screenshot (Video)

2. Morgendliche Besprechung aller AnwältInnen im Konferenzraum - HE 1, 3

Konferenzraum von CAGE/FISH & ASSOCIATES

Ally McBeal, Georgia Thomas, Ling Woo, Billy Alan Thomas, Nelle Porter, John Cage, Richard Fish (leitet die Konferenz)

Ally träumt vor sich hin

Richard: Ally? ... Ally!

Ally erschrocken: Was?

Richard: Stör' ich gerade?

Ally: Ähhh, nein! Nein, red' weiter.

Richard: Danke, ja. Nächster Punkt. Ähm ... Butters und andere gegen ... äh ... Gaylor. Billy.

Ling wirft währenddessen Ally einen Blick zu.

Billy: Das Verfahren wird heute eröffnet, unser Mandant wird wegen sexueller Belästigung verklagt.

Richard: Was hat er getan? Geatmet???

Billy: Es ist - eine Sie. ... Alice Gaylor. Sie wird von ihren Kolleginnen bei Corbin Technologies dafür verklagt, dass sie zu sexy ist.

Georgia: Was?!?

Billy: Genau. Aufreizende Kleidung und so weiter. Die anderen Frauen behaupten, durch sie würde die Arbeitsatmosphäre sexuell aufgeladen. Sie verklagen sie und die Firma.

Ling schaut währenddessen wieder Ally an (etwas länger), Ally bemerkt das und schaut zurück. Darauf blickt Ling zur Seite.

Nelle: Das ist absurd!

Richard: Ich würde der Frau gerne mal begegnen.

Ally: Wieso weist der Richter so was nicht ab?

Ling schaut wieder Ally an.



Billy: Es geht hier um das Gesetz gegen sexuellen Belästigung. Da darf man nicht nach dem Sinn suchen. Wir gehen einfach davon aus, dass jede Frau, überall und zu jeder Zeit, sobald sie auf irgendetwas überempfindlich reagiert und es vage mit etwas Sexuellem in Verbindung bringen kann, einen Klagegrund hat. Die Gerichte werden sie schützen. Was gut ist. Denn Frauen brauchen nun mal - juristisch gesehen - Schutz. Sie sind schutzlos. So lautet das Gesetz. Und als Anwälte haben wir die Pflicht, das zu respektieren.

Währenddessen: Nelle macht einen leicht skeptischen Gesichtsausdruck, Georgia einen demonstrativ verärgerten. Richard runzelt die Stirn. John schaut irritiert. Georgia stöhnt beim letzten Satz hörbar auf.

Richard: Sind wir etwa verärgert, ... Billy?

Billy: Nein. ... Ally hat mir eine Frage gestellt und ich habe darauf geantwortet. ... Ich beantworte eine Frage.

Nelle: Entschuldigt, wenn ich noch eine habe, aber besteht nicht ein Interessenkonflikt, wenn wir die Frau und ihren Arbeitgeber verteidigen?

Ally und Ling tauschen Blicke aus.

Billy: Das ist schon geregelt. Ich habe Renée gebeten, den Fall mit zu übernehmen. Sie vertritt Miss Gaylor und ich Corbin Technologies.

Richard: Also dann. Auf geht's. Das war's.

Alle stehen auf und gehen. [teilweise genervt].

Direkter Übergang zu nächsten Szene ...

3. Gespräch: Ally - Ling - HE 1

Allys Büro.

Ally McBeal, die sich an ihren Schreibtisch setzt und Ling Woo, die direkt nach Ally deren Büro betritt und die Türe hinter sich schließt.

Ally: Ling, was ist eigentlich los?

Ling: Hast du schon mal ... eine Frau geküsst?

Ally: Vergiss es. Du legst mich nicht wieder rein.

Ling: [streng] Ich will dich nicht reinlegen. ...
[sanfter] Hast Du ... [sanft] schon mal?

Ally: Nein. ... Nein, noch
nie. ... Jedenfalls
nicht wirklich. ...
Ling, was ist?!

Ling: Na ja, du gehst
doch zu Psychia-
tern und bist hier
die Expertin für alle Arten von Träumen, du und der komische kleine
Mann. Wenn nun eine Frau davon träumen würde, eine andere Frau
... [schneller] zu küssen [wieder langsamer]. Was würdest du davon
halten?

Ally: Äh ... ähm ... ich-äh-gä. Keine Ahnung! Ich würde nicht unbedingt
etwas daraus lesen, es ist wahrscheinlich ziemlich ... normal. Ziem-
lich jedenfalls.

Ling: Träumst du manchmal davon?

Ally: H-hör zu, Ling. Wäre es sehr unhöflich von mir, wenn ich dir sagen
würde, dass ich darüber nicht reden möchte?

Ling: Weil wir keine Freundinnen sind?

Ally: Na ja. Äh. Ja! ... Einiges mag ich an dir, Ling, ... ich-ich-ich finde dich
eigentlich - ähm - [unsicher] nett [nicht mehr unsicher], aber ich wür-
de nicht gerade sagen, dass wir befreundet sind. Du etwa?

Ling: Wahrscheinlich nicht.

Ally nickt

Ling: Vielleicht können wir was dafür tun?

Ally: Tja, es-äh. gut!

Ling: Wollen wir mal essen gehen? Nur wir beide?

Ally: Ähm. Äh. Klar!

Ling: Schön! Ich arrangier' was.

Ling: Schwungvoll-dynamischer Abgang.

Ally nachdem Ling den Raum verlassen hat: Schaut zur Seite in die Luft
und reißt ein Stück von einer Akte ein, die sie irgendwann während des
Gesprächs in die Hand genommen haben muss.



4. Intro 2

Dieses Intro / Vorspann wird in allen Folgen der Serie verwendet und variiert lediglich geringfügig von Staffel zu Staffel.

Titelsong, kurze Szenenbilder der Schauspieler mit Zwischenbildern und Namenseinblendungen.

Off: Titelsong (Vonda Shepard):

*I've been down this road.
Walking the line, that's painted by pride
And I have made mistakes in my life
that I just can't hide*

*Oh, I believe, I am ready
for what love has to bring.
I got myself together
Now I'm ready to sing:*

*I've been searching my soul tonight
I know there's so much more to life
Now I know I can shine a light
To find my way back home*

*Oh, baby, yeah
Oh, yeah*

Währenddessen Texteinblendungen nacheinander: Ally McBeal / Heisse¹
Küsse, harte Schläge / Calista Flockhart / Courtney Thorne-Smith / Greg
German / Lisa Nicole Carson / Jane Krakowski / Vonda Shepard / Lucy Liu
/ with Peter Mac Nicol / and Gil Bellows / Created by David E. Kelley.

5. Intro 3

Off: instrumentale Musik.

¹ so!

Währenddessen Kameraschwenk über die Stadt und Texteinblendung:
Guest Starring: HEIDI MARK / DEE WALLACE STONE / PAULA
NEWSOME : MICHAEL KAGAN / Main Title Them and : Additional Music
by : VONDA SHEPARD.

6. Gespräch: Ally - Renée - HE 1

Renée Büro. Ally McBeal und Renée Radick.

Die Texteinblendungen aus Intro 3 laufen während eines Teils der Szene
noch weiter: Score by DANNY LUX / Edited by : TROY T. TAKAKI / Pro-
duction Designer : PETER POLITANOFF / Director of Photography :
BILLY DICKSON / Texteinblendung: Coordinating Producer : PETER
BURREL / Consulting Producers : MITCHEL KATLIN : NAT BERNSTEIN /
Producer : PAMELA WISNE / Producer : STEVE ROBIN / Producer :
JEFFREY KRAMER / Produced by : MIKE LISTO / Co-Executive-Producer
: JONATHAN PONTELL / Written by : DAVID E. KELLEY / Directed by :
MEL DAMSKI.

Ally: Ich sage dir, Renée. Ich merke es, wenn ich angebaggert werde.
Und aus unerfindlichen Gründen lieben mich lesbische Frauen.

Renée: Lesbische Frauen lieben dich?

Ally: Sie fühlen sich von mir angezogen. ... Ja! Das ist so!

Renée: Ling ist nicht lesbisch.

Ally: Aber vielleicht ist sie bisexuell. Wer
weiß? [Schlägt die Hände vor den Au-
gen zusammen.] ... Hmmm ... [flüsternd]
Ich fürchte, sie hat mir ein Date vorge-
schlagen.

Renée: Und du hast ja gesagt.

Ally: Wo-wo-woher sollte ich denn wissen,
dass es um ein Date geht. Sie hat es ge-
tarnt als "Wollen wir nicht Freundinnen
sein". Aber so was machen lesbische
Frauen! Sie senden zweideutige Signale
aus! Sag, was du willst, aber bei Män-



nern ist es wenigstens offensichtlich!

Renée: Ally! [lacht] Wenn es soweit kommt, brauchst du nur zu sagen: "Nicht mit mir!" Wozu die ganze Panik?

Ally: [Atmet laut ein]

Renée: Was ist?

Ally: Also, im Normalfall ... [aufschreckend] uuh ... Wo ist Whipper?

Renée: Sie hat gerade keinen Fall und hat sich Urlaub genommen. Was wolltest du mit "im Normalfall" sagen?

Ally: [leise, vertraulich] Also, im Normalfall finde ich die Vorstellung eine andere Frau zu küssen einfach abstoßend, lgitt! [Verzieht das Gesicht.] Aber manchmal finde ich die Vorstellung ... [zögerlich] eine [nicht mehr zögerlich] bestimmte Frau ... zu küssen nicht abstoßend. Ich fühle mich von ihr nicht angezogen [während dieses Satzteiles holt Renée einmal laut Luft], aber ich ... die Vorstellung, sie zu küssen, ist mir nicht ... ich weiß nicht ... nicht widerwärtig. Ling. Vielleicht liegt es an ihrem absolut perfekten Gesicht, ich weiß es nicht, aber die Vorstellung sie zu küssen ... ist für mich nicht abstoßend.

Renée schaut sie währenddessen gespannt an.

Renée: Und das beschäftigt dich?

Ally: Sollte es das nicht?

Renée: Ally, beruhige dich! [leicht lächelnd] Du bist eine völlig normale Lesbe.

Ally: [streng, mit einem Bleistift drohend auf sie zeigend] Renée!

Renée: [lachend] Nur 'n Witz.

Ally: Ich fühl' mich ja nicht körperlich von ihr angezogen, ...

Renée: Ally, ...

Ally: ... ich kann ...

Renée: ... ich hab' schon verstanden!

Ally: Schön, wenn du's verstehst. Erklär's mir doch. Warum bin ich so nervös? [Die Hände vor die Brust schlagend] Und-und warum mach' ich mir Gedanken, was ich anziehen soll?

Renée [spannungsgeladen erregt aber auch etwas sich lustig machend]: Du machst dir darüber Gedanken, was passieren könnte, wenn bei so einer Gelegenheit die Neugier siegt.

Ally: Ach. Aber aber warum mach' ich mir Gedanken. Ich werde sie nicht küssen.

Renée [spannungsgeladen erregt aber auch etwas sich lustig machend]:
Vielleicht verspürst du ja ... einen ganz ganz winzig kleinen Drang.
Und das beschäftigt dich. Ich muss zum Gericht. Wie seh' ich aus?

Renée präsentiert sich mit vorgeschobener Brust.

Ally: [kritisch] Als ob du zum Karaoke-Singen gehst.

Renée: [zufrieden] Sehr gut. ... Gehen wir.

7. Gerichtsverhandlung: Befragung Phyllis Butters - HE 3

Gerichtssaal.

Richterin Washington (Vorsitz), Alice Gaylor (Angeklagte), Billy Alan Thomas (Anwalt von Alice Gaylor), Robert Perry (Chef von Corbin Technologies), Renée Radick (Anwältin für die Firma Corbin Technologies), Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen), Phyllis Butters (eine der Klägerinnen). Außerdem: Geschworene und weiteres Gerichtspersonal.



Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen)
(Bild aus anderer Filmszene)



Phyllis Butters (eine der Klägerinnen)
(Bild aus dieser Szene)



Billy als Anwalt von Alice Gaylor (l.) und Robert Perry (Chef von Alice Gaylor) (r.).
(Bild aus dieser Szene)

Phyllis Butters: Die Männer im Büro nennen sie einfach "Die Schnucklige".

Gail Clarkson: Haben Sie eine Ahnung, warum?

Phyllis Butters: Natürlich. So, wie sie sich anzieht und sich zur Schau stellt. Und sie verwickelt die Männer in Gespräche voller versteckter Anspielungen.



Alice Gaylor (Angeklagte)

Alice wird währenddessen halbnah im Bild gezeigt.

Gail Clarkson: Können Sie uns ein Beispiel geben?

Phyllis Butters: Na, sie ... macht Bemerkungen zu manchen Männern. Nur ganz kleine, aber voller Andeutungen. Sie flirtet mit ihnen und das alles führt zu einer sexuell aufgeladenen Atmosphäre.

[Währenddessen wird teilweise Phyllis Butters, teilweise aber auch Alice Gaylor gezeigt.]

Gail Clarkson: Haben Sie sich beim Arbeitgeber beschwert?

Phyllis Butters: Ja. ... Er sagt, es wäre ihre Persönlichkeit. Das war seine Antwort: Es ist ihre Persönlichkeit.

Billy: [übernimmt die Befragung] Andeutungen. Hmh. Hat sie auch un-
zweideutig über Sex geredet?

Phyllis Butters: Nein. Aber es ...

Billy: Danke. Waren diese Andeutungen gegen Sie gerichtet oder gegen eine der anderen Frauen?

Phyllis Butters: Nun, nicht direkt ...

Billy: ... Dann ...

Phyllis Butters: ... aber, sie fragt die ledigen Frauen im Büro, ob sie für sie Verabredungen treffen soll. Sie kenne ein paar nette Männer. Und das macht sie ständig.

Billy: Sind denn Frauen auf dieses Angebot eingegangen, einem dieser Männer vorgestellt zu werden?

Phyllis Butters: Ich glaube, einige schon.

Renée: [übernimmt] Was stört Sie an der Art, wie sie sich anzieht?

Phyllis Butters: Sie ist sehr darauf bedacht, ihre sexuellen Reize zu betonen. Ich bin nicht prüde, ich habe nichts gegen einen tiefen Ausschnitt. [Kurzer Schnitt auf Alice] Aber er sendet erotische Signale aus, seien wir doch ehrlich.

Renée: Und ... sende ich jetzt auch erotische Signale aus? [Sie präsentiert sich dabei]

Phyllis Butters: Ich finde schon.

Renée: Das heißt, wenn ich in Ihrem Büro arbeiten würde ... und so angezogen wäre, würden Sie mich wegen sexueller



Belästigung verklagen?

Phyllis Butters: Wenn Sie sich jeden Tag so anziehen würden, wenn Sie ständig kleine Bemerkungen fallen lassen würden über ihre Libido und wie sehr Sie Sex mögen, dann würde das zu einer sexuell aufgeladenen Atmosphäre führen.

[Anfangs Phyllis Butters im Bild, dann Schnitt auf Alice Gaylor, die (ge- langweilt oder genervt) zur Seite schaut.]

Renée: Wenn ich nun sagen würde, sagen wir mal, hmm: "Hey Mädels, hm, ich hab's schon so lange nicht mehr gehabt, ich weiß schon gar nicht mehr, wie es geht."

Billy schaut irritiert auf.

Phyllis Butters: Na, ob Ihnen das jemand glauben würde?

8. Ling und Richard in der Lobby - HE 1

Ling sitzt gedankenverloren an einem Arbeitstisch. Richard kommt mit einem Buch und einer Tasse Cappuccino (?) in den Händen die Treppe hoch und spricht sie an.

Richard (besorgt): Ling! Mein kleiner Keks! Was hast du?

Ling: Nichts.

Richard: Hm. Ausgezeichnet. [Er legt das Buch weg.]

Ling: Richard, hast du schon einmal daran gedacht, einen anderen Mann zu küssen?

[Richard spuckt gleichzeitig vor Schreck den Cappuccino aus, den er gerade trinkt.]

Richard (entsetzt, wütend): Ling. Das ist gar nicht witzig.

Ling: Es widert dich an?

Richard: Ja natürlich widert es mich an. [Er wischt mit einem Papiertaschentuch seinen Mund und den Tisch sauber.] Versteh mich nicht



falsch: Es ist überhaupt nichts Schlimmes daran, homosexuell zu sein. Aber es wäre absolut widerlich, so einen zu küssen. Na toll, jetzt kann ich nicht mal mehr den Schaum ansehen. [Während des letzten Satzes führt er die Tasse zum Mund und setzt sie vorzeitig wieder ab.]

Ling (betont besorgter Gesichtsausdruck): Ich glaube, mit mir stimmt etwas nicht.

[Währenddessen beginnt Richard mit einem Löffel den Schaum vom Cappuccino zu entfernen und ihn in die Untertasse zu geben.]

Richard: Was?

Ling: Ich habe davon geträumt, wie ... zwei Frauen sich küssen.

Richard: Wie zwei Frauen sich küssen? Das ist ganz normal. Den Traum hab ich andauernd.

Ling: Warum können sich zwei Frauen küssen, aber nicht zwei Männer?

Richard: Ist das 'ne Frage?

Ling: Ja!

Richard: Nun, dann betrachten wir die Sache mal rein anthropologisch. Bei der Menschheit dreht sich alles um die Vermehrung der Spezies. Ohne Fortpflanzung stirbt die Menschheit aus. Um die Fortpflanzung zu erleichtern, muss die männliche Spezies erregt werden. Zwei Frauen zuzusehen, während ihre Zungen sich verknoten, erregt die männliche Spezies, was den Drang sich fortzupflanzen fördert und dadurch das Überleben der menschlichen Rasse gewährleistet. Dagegen könnte es, wenn man zwei Männern dabei zusieht, zu wochenlanger Schläffheit führen. Die Spezies wird bedroht.



Ling hört währenddessen teilweise aufmerksam zu (stützt ihr Kinn) und schaut teilweise irritiert (zerfurchtes Gesicht) und ablehnend (insbes. bei letztem Satz).

Nach einer Pause:

Ling (empört): Ich habe selbst Probleme mit Homosexualität. Aber was du da sagst, ist widerlich.

Richard: Na bitte, wirf mir die Anthropologie vor.

Ling: [besorgt] Richard, ich hatte ... einen erotischen, lesbischen Traum. Ich habe Angst. Ich will nicht bei einer Frau landen.

Richard: Wenn du das tätest, Rosinchen, würde ich natürlich für dich da sein. Zusehen, mich berühren, ich ...

Ling: [Schlägt Richard auf den Arm, so dass diesem der Löffel herunterfällt] Das ist ernst! [noch stärker zerfurchter und besorgter Gesichtsausdruck] Ich will nicht lesbisch werden!

Richard: Ling! Niemand wird lesbisch. Entweder man ist es, oder eben nicht.

Ling: Ich hab' von Leuten gehört, die es spät herausfanden.

Richard: Das sind Verwirrte. Oder sexuell zwiespältige Menschen. Ich habe mit dir geschlafen. Ich habe dich nie als zwiespältig empfunden. [Ling lächelt.] Zwielfichtig gelegentlich ...

Ling: [unverständlicher Wortanfang]

Richard: ... aber ...

Ling: [Schlägt noch einmal auf Richards Hand (außerhalb des Bildes). Klirren.] Das ist ernst! Wenn ich eine Lesbe werde, dann beklag dich nicht! [Sie steht auf, schlägt Richard verärgert gegen den Arm, wendet sich ab und geht aus dem Bild.]

Richard: Uah. Ä.

9. Gespräch: Ling - Nelle - HE 1, 2

Kameraschwenk über die Stadt. Dann das Gebäude hoch, in dem sich die Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES befindet.

Schnitt in Nelles Büro. Ling kommt aufgeregt herein, während Nelle an ihrem Schreibtisch Unterlagen durchsucht.

Später: John

Nelle: Ling.

Ling: Komm mir nicht mit Ling! Ich glaube, ich werde lesbisch.

Nelle: Wie bitte?

[Schaut Ling nur kurz an und sucht weiter in ihren Unterlagen]

Ling: Ich habe einen Traum gehabt ... ich küsse ... eine Frau.

Nelle (gelangweilt): Und?

Ling geht auf sie zu. Eindringlich: Und?

Nelle: Ach komm schon, Ling! Denkst du, du bist die erste heterosexuelle Frau, die davon träumt, eine andere Frau zu küssen? Ich hatte schon seltsamere Fantasien, das kannst du mir glauben. [Verdreht während letztem Satz kurz die Augen.]



Ling Woo

Ling (neugierig, drängend): Was für welche?

Nelle: Das geht nur ... mich was an.

[Steht währenddessen auf, geht zum Bücherregal und nimmt ein Buch heraus.]

Ling (fordernd und begierig): Du kannst es mir sagen. Ich vertraue dir schließlich auch mein kleines Geheimnis an. [Nelle lächelt leicht] ... Freundschaft bedeutet teilen, Nelle!



Nelle Porter

Nelle: Ach ja, Ling! Ich vergesse immer wieder, dass du so gerne teilst.

Ling: Na, sag schon! Was ist deine dreckigste kleine Fantasie?

Nelle (erst lächelnd dann eindringlich): Das willst du wirklich wissen?!

Ling: Ja! ... [vertraulich leise] Es bleibt unter uns.

Nelle (lächelnd): Also gut. [Ling lächelt sehr interessiert.] Manchmal ... stelle ich ... mir vor, dass ... jemand mich züchtigt!

[Nelle nähert sich währenddessen Ling so, dass Ihre Köpfe nahe beieinander sind (Geheimnis!).]

Ling (empört): Was?

Nelle (sich verteidigend): Ich würd' es ja nie machen! [Ling runzelt die Stirn] Und ich habe bestimmt nicht den Wunsch, von Männern bestraft oder dominiert zu werden.

Ling (empört): Aber Klapse!

Nelle (läuft wieder durchs Zimmer): Tja, ich habe mal ein Buch gelesen, das hieß "Züchtigung des Dienstmädchens". Ich weiß nicht wieso, aber ... ich fand es ... irgendwie erregend. ...

Ling: [Stößt Luft aus]

Nelle: Es hat so etwas ... viktorianisches für mich.

Ling (empört, wütend): Aber Nelle. Das sieht dir ganz und gar nicht ähnlich. Es ist ... unterwürfig, es ist ...

Nelle: In Spanking-Kreisen ist es üblich, dass du bestimmst, was geschieht. Du sagst "wann", du sagst "Stopp" ...

Ling (immer noch empört): Ist da ein Zuchtmeister?

Nelle (immer noch verteidigend): Ling - Keine Sorge! Ich bin nicht für SM. Und du kannst mir glauben, dass ich es ganz sicher nicht aus Neugier ausprobieren würde. Aber ... ich ... kann nicht leugnen, dass ich davon träume, mich von einem Mann züchtigen zu lassen.

Während des letzten Satzes, den er wohl noch teilweise hört, kommt John aus dem Hintergrund von außen auf die geöffnete Bürotür zu. Er hält eine Akte in den Händen und blättert darin. Er bleibt in der Tür stehen und hört zu und wird auch im Folgenden nicht von Nelle oder Ling bemerkt.

Nelle: Klaps-klaps-klaps. Auf meinen kleinen weißen Po, bis er ganz ... rosa ist.

[Im Bild ist währenddessen John zu sehen. Langsamer Zoom von Halbnah auf Nah, parallel dazu öffnet sich langsam der Mund von John, der zunehmend irritiert aussieht bis er einen entsetzten Gesichtsausdruck macht.]



10. Gerichtsverhandlung: Befragung von Robert Perry und Helen Fischer - HE 3

Gerichtssaal.

Richterin Washington (Vorsitz), Alice Gaylor (Angeklagte), Billy Alan Thomas (Anwalt von Alice Gaylor), Robert Perry (Chef von Corbin Technologies), Helen Fisher (Angestellte bei Corbin Technologies), Renée Radick (Anwältin für die Firma Corbin Technologies), Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen). Außerdem: Geschworene und weiteres Gerichtspersonal.

Billy: Sie geben zu, dass die Männer über sie reden.

Robert Perry: Sie ist eine reizvolle Frau, Mr. Thomas. Männer reden über reizvolle Frauen.



Robert Perry (Chef von Corbin Technologies)

Billy: Aber die anderen Frauen behaupten, die Männer hätten nur Sex im Kopf, wenn sie im Büro ist.

Robert Perry: Wie soll ich das verhindern? Ein Memo verteilen: "Keinen Sex im Kopf"?

Billy: Vielleicht könnten Sie ihr sagen, sie soll sich etwas ... anderes anziehen.

Robert Perry: In dem Fall könnte sie mich verklagen. Wenn ich einer Frau kündige, weil sie zu sexy ist oder zu sexy aussieht, werde ich von ihr verklagt. Wenn ich zulasse, dass sie herumläuft und äh Erotik ausstrahlt, äh, werde ich von Ihnen verklagt.

Helen Fischer: Es liegt Sex in der Luft. Das ist alles, was ich sagen kann. Die Männer werfen sich Blicke zu, wenn sie vorbeigeht, und sie spielt damit. Das gefällt ihr!



Helen Fisher (Angestellte bei Corbin Technologies)

Gail Clarkson: Wie denn?

Helen Fischer: Ach, sie lehnt sich vor, um sie einen Blick in den Ausschnitt werfen zu lassen. Sie berührt sie gern. Sie genießt es, im Mittelpunkt zu stehen, und die Männer ... starren sie wie kleine Jungs an. ...

Richterin Washington: Wie reagieren sie genau? Ich versuche es mir vorzustellen.

Helen Fischer: Am besten lässt es sich beschreiben mit: "Sex liegt in der Luft!" In



Richterin Washington

einer Single-Bar spürt man das Gleiche. Die spitzen Antennen sind ausgefahren und in Alarmbereitschaft. Genau so ist es in diesem Büro. Da sind erotische Schwingungen, die von ihr erzeugt werden. Und das mit Absicht; - wenn ich das hinzufügen darf.

Renée: Wenn Sie sich morgens entscheiden, was Sie anziehen, versuchen Sie da nicht, das Beste aus sich zu machen?

Dabei präsentiert sie sich wieder mit durchgestrecktem Kreuz und dadurch vorgestrecktem Busen.

Helen Fischer: Ja.

Renée: Aber sie darf das nicht!

Helen Fischer: Ich kenne das Problem. Wo soll man die Grenze ziehen? Parfüm? Enger Pullover? Wo ist die Grenze? Ich kann nur sagen, sie hat sie überschritten. Es heißt, Männer dürfen nicht zu einer sexuell aufgeladenen Atmosphäre beitragen, aber ... Frauen sollten es ebenso wenig tun.

11. Gespräche bei/nach dem Verlassen des Gerichtssaals - HE 3

Gang vor dem Gerichtssaal.

Billy, Renée, Alice Gaylor und Robert Perry verlassen gemeinsam den Saal und unterhalten sich.

Billy (eindringlich): So Alice. Sie werden morgen befragt. Es ist wichtig, dass Sie für niemanden sexuell aufreizend wirken.

Alice: Das werd' ich nicht.

Robert Perry: Wie läuft's für uns?

Billy: Ganz gut, glaub' ich. [wieder zu Alice] Ihre Aussage ist von großer Bedeutung. [zu Renée] Renée, kann ich dich einen Moment sprechen?

Renée: [nickt, dann zu Alice Gaylor und Robert Perry] Gut, dann treffen wir uns morgen hier um 9 Uhr 30.



Renée (l.), Alice Gaylor, Robert Perry, Billy (r.)

Robert Perry: Ja, ist gut.

Gleichzeitig lächelt Alice.

Robert Perry und Alice Gaylor gehen weg. Im Folgenden unterhalten sich Renée und Billy...

12. Renée und Billy - HE 3

Übergangslose Fortsetzung von letzter Szene.

Renée und Billy.

Billy: Ich finde, sie sollte sich ein wenig dezenter anziehen. Und Du könntest dich auch ein wenig dezenter anziehen.

Renée (verdutzt/empört): Äh, wie bitte?

Billy: Das ist ein Gerichtssaal.

Renée: [streng] Das ist mir klar [Ende streng]. Glaubst du nicht, ... das könnte wie eine Art Zugeständnis gewertet werden, dass die Kleidung, die sie normalerweise trägt, tatsächlich unpassend ist?

Billy (eindringlich): Sie ist auch unpassend. Die Frage ist, ob es sexuelle Belästigung ist. Und wie bei jeder Verhandlung kommt es darauf an, mit wem die Geschworenen mehr sympathisieren. Und das wird nicht sie sein, wenn sie so herumläuft.

Renée: Meinst du das ernst?

Billy: Und für Anwälte gilt das Gleiche. Versteh mich nicht falsch, du siehst wirklich gut aus. Der Look ist toll - fürs Kabelfernsehen, aber vor Gericht ... Denkst du mal drüber nach?

Renée (empört): Ich werde unaufhörlich darüber nachdenken. - Das kannst du mir glauben!

Billy: Danke!

Billy dreht sich um und geht. Renée verdreht hinter seinem Rücken genervt die Augen.

13. Ling und Ally treffen in der Lobby aufeinander - HE 1, 2

Ally läuft in die Lobby und durchquert sie teilweise. Von der Seite kommt Ling und spricht sie an.

Später in der Szene: Richard und John.

Ling: Ally!

Ally erschreckt: Ling, hey! Hallo. Hey!

Ling: Ich habe für uns einen Tisch reserviert. 8 Uhr.

Ally (unsicher): Oh ... Toll ... Ausgezeichnet.
Toll.

Ling: Willst du noch kommen?

Ally (unsicher, starrer Blick): Oh hey! - Das möchte ich nicht küssen - missen.
- möcht' ich nicht missen!



Ling schlägt die Augen nieder.

Richard kommt ins Bild und tritt von hinten nahe an Ling heran. Er nähert sich ihrem Hals, als wollte er ihn küssen, tut es aber nicht.

Richard: Ling! Böhnchen?

Ling: Ich kann jetzt nicht reden, Richard.

Ling geht schnell ab.

Richard (etwas besorgt): Was ist denn mit ihr?

Ally (unfreundlich): Woher soll ich das wissen! Was fragst du mich?

Ally geht schnell ab.

Richard (irritiert): Ich ...

Richard riecht prüfend an der Innenseite seines Jacketts.

John kommt auf Richard zugestürzt: Richard, ein kleiner Notfall, ich muss mit dir reden.

John zieht Richard am Handgelenk in sein Büro.

14. John und Richard - HE 1, 2

John und Richard in Johns Büro.

Richard (gespannt): Sie will Schläge?

John schließt die Tür hinter sich: Ja.

Richard: Hat sie dir das gesagt?

John: Sie hat es nicht mir gesagt, sondern Ling.

Richard (etwas erschrocken und besorgt): Will Ling auch geschlagen werden?

John: Das glaube ich nicht, sie klang schockiert. Weißt du, Richard, i-ich bin nicht gerade kühn, wenn es um sexuelle Praktiken geht. [Er hängt sich bei Richard ein. Beide gehen zusammen in Richtung Schreibtisch] Ich empfinde keine Lust am Schmerz. Ich fühle mich sehr unwohl dabei.

Richard: [leise] Ah. [Ende leise] Sie hat es dir also nie vorgeschlagen?

John: Nein.

Richard: Ah, tja, hör zu. ... Nur keine Panik. Hm. Eins nach dem Anderen. Du solltest dich mit Nelle zusammensetzen ... und ... sie verhauen. ...

Währenddessen setzten sich beide nah gegenüber.

John (ärgerlich bittend): Richard!

Richard: Leg sie einfach übers Knie [Macht es vor (Schlägt einmal in die Luft)] und verhau sie. ...

John (ärgerlich und ernsthaft besorgt, zunehmend aufgeregt und gestikulierend): Hör auf. Das ist nicht komisch. Das ist Gewalt. Und ich bin nun mal ... sexuell kein Abenteurer. Ich hab ...

John steht halb auf. Richard nimmt ihn im während der folgenden Worte bei den Schultern und bewegt ihn, sich wieder zu setzen.

Richard: [beruhigend] J-John, w-warte - ganz ruhig. [Ende beruhigend] [belehrend] Hast du nicht ein wenig egoistisch gedacht? Du solltest Dir mal Gedanken über Nelles Wohl machen. Braucht sie ... deine Hilfe oder vielleicht eine Therapie? Dass sie mit Ling gesprochen hat, war vielleicht ein Hilferuf. Solche Fragen muss man sich stellen.

John (nickend): Ja.

Richard: Betrachte sie also ... einmal als Opfer und ... äh ... du weißt schon ... [schneller] verhau sie, Opfer mögen das.

John steht auf (kopfschüttelnd, verärgert): Lassen wir das.

Richard berührt John an der Schulter und steht ebenfalls auf: [bedrückt] John, warte. Nicht nur Du hast es schwer. Ling hatte mal wieder lesbische, erotische Träume.

John: Hab' ich richtig verstanden?

Richard mit ratloser Geste: Ja.

John: Was hat das denn zu bedeuten?

Richard: Keine Ahnung. Aber eins erscheint mir sicher. Du und ich - im Bett ... wir stellen unsere Frauen nicht zufrieden.

Beide starren ins Leere, schütteln resigniert den Kopf und schieben ihre Unterlippe vor.



John (l.) und Richard (r.)

15. Ling und Ally gehen Essen - HE 1

Kameraschwenk über die Stadt bei Nacht. Anfangs ist ungefähr in der Bildmitte eine Kirche zu sehen

Hintergrundmusik aus dem Off: *Come on and love me ...*

In einem Restaurant. Ally und Ling sitzen sich an einem Tisch gegenüber und trinken jeweils einen Drink aus hohen Gläsern mit auf einen Zahnstocher aufgespießten Oliven.

Hintergrundmusik: ... *oooh girl*

Die Musik läuft im Hintergrund leise weiter und mischt sich mit Restaurantgeräuschen. Der Gesang ist aber kaum noch zu verstehen - nur einzelne Worte - insbesondere "love".

Ally spielt nervös mit ihrem Olivenspieß.

Ally (um Konversation bemüht): Also, das war wirklich ausgezeichnet. Köstlich, sehr gut. Wie war dein ... Fleisch?

Ling: Es war toll.



Ally: Ausgezeichnet! Ich finde, wenn man essen geht, dann sollte es auch gut sein. Meinst du nicht auch?

Ling: Ja.

Lange Pause. Ally klopft nervös auf den Tisch.

Ling legt schnell ihre Hand auf Allys: Hör zu! ...

Ally atmet lautstark

Ling: Es liegt klar auf der Hand. Der Traum, in dem ich eine Frau geküsst habe ... die Frau warst du.

Ally schluckt: Hm

Allys beginnt wieder nervös mit ihrer Hand auf den Tisch zu klopfen; Lings Hand, die darauf liegt, klopft zwangsweise mit. Dann legt Ling ihre andere Hand darauf um Ally zu beruhigen. Währenddessen sprechen die beiden nicht.

Ling: Ich hatte ebensoviel Angst wie du, ich ... ich habe immer Angst, dass Träume etwas bedeuten und ... ich stelle mich ihnen. Deshalb wollte ich mit dir essen gehen. Ich wollte hier sitzen, dich ansehen und meine Gedanken ... schweifen lassen und mich fragen, wie es wäre, wenn du und ich ...

Ally schaut sie währenddessen mit weit aufgerissenen Augen an.

Ally (verschreckt, fast panisch): Haaa. [Schluckt]

Ling: ... und es hat sich für mich bestätigt, was ich schon immer wusste: Zu einer Beziehung gehört für mich auf jeden Fall ...

Ally atmet lautstark ein und hält die Luft an.

Ling: ... ein Penis.

Ally: [erleichtert] Ooooh, für mich auch!

Ling: Also könnten wir jetzt aufhören mit unseren Annäherungsversuchen und unsere gegenseitige Abneigung fortsetzen?

Ally: Oh, das wäre wundervoll.

Ling (gelöst): Ah, bin ich erleichtert!

Ally (ebenso): Mann, ich auch. Gott! ... Oh.

Ling: O-oh! Da drüben steht ein Hockey-Team.

Ally und Ling schauen eine Gruppe von Männern an, die an der Bar stehen und sich unterhalten - kaum verständlich, ungefähr: „Die ist echt Klasse - oder?“ - „Die sieht echt super aus!“.

Ling: Die schließen sicher Wetten ab, wer der erste ist.

Ally: Ich hasse das, wenn ein Typ dich anbaggert, während seine Freunde dabei zusehen.

Ling: Ally! ... Amüsieren wir uns ein bisschen?

Die Hintergrundmusik wechselt zu "Pretty Woman" (Roy Orbison) (Kurzfassung?) und wird lauter.

Ally: Klingt irgendwie gemein.

Ling: Ist es auch. Weißt du, was sie erregt und gleichzeitig frustrierend wirkt?

Ally: Was?

Ling: Wenn zwei schöne Frauen ... sich anmachen.

Ally: Wollen wir tanzen?

Ling: Tanzen wir! [Sie stehen auf und gehen auf die Tanzfläche.]

Vor dem letzten Satz setzt der Gesang der Hintergrundmusik ein, der jetzt deutlich zu verstehen ist:

*Pretty woman
Won't you pardon me
Pretty Woman
I couldn't help and see
Pretty woman
And you look lovely
As can be
Are lonely
Just like me*

[Nachgeahmtes Raubtiergeräusch]

*Pretty woman
Stop a while
Pretty woman talk a while
Pretty woman
Give your smile
To me*

*'cause I need you
I'll treat you like
Come to me Baby
Remind tonight
Pretty woman.*



Währenddessen stehen Ling und Ally auf, gehen auf die Tanzfläche und tanzen zur Musik. Sie tanzen von Anfang an sehr eng, zärtlich und intim. Ling lutscht an einem von Allys fingern. Wenn die beiden face-to-face tanzen, schauen sie sich meist fest in die Augen. Nur einmal schaut Ally kurz in Richtung Bar, von wo aus ihnen das Hockeyteam fasziniert zuschaut. Außerdem schaut ihnen eine Frau zu: die Inhaberin, wie sich gleich herausstellen wird.

16. Ally und Ling auf dem Heimweg - HE 1

Auf der Straße. Ling und Ally offensichtlich auf dem Heimweg.

Ally und Ling lachen gelöst und fröhlich.

Ally: Ich dachte, die Inhaberin würde uns auffordern zu gehen.

Ling: [lacht] Ich dachte, sie würde sich uns anschließen.

Ally und Ling lachen.

Vor Allys Haustür angekommen:

Ling: Ach. Hier wohnst du?

Ally: Ja. ... I-Ich fand es ... richtig schön. [Sie fährt sich mit der Hand durchs Haar - nervös?] ... Wer hätte gedacht, dass wir zusammen Spaß haben könnten.



Ling (l.) und Ally (r.)

Ling: Ja ... tut mir leid, dass ich dich so nervös gemacht habe.

Ally: Macht doch nichts. ... Ah ... Hey-hey, willst Du noch raufkommen?
Auf einen Kaffee? ... Wir könnten ... ähm Telefonstreiche machen!
[lächelt]

Ling: [lächelt/lacht] Nein danke. Es ist spät. Richard will mir bestimmt die Kniekehle massieren.

Ally: [lächelnd] Ah ... na gut.

Ling: Dann, äh, sehen wir uns morgen.

Ally: Ja. ... Ja, morgen.

Ling wendet sich zum gehen ab, dreht sich dann aber wieder zurück, wendet sich wieder ab und zurück. Dann gibt sie Ally einen schnellen Kuss auf die Wange und geht schnell ab. Ally schließt dabei kurz die Augen und schaut danach der sich entfernenden Ling nach, die sich noch einmal kurz umdreht und einen Blick auf Ally wirft.

17. Richard und John informieren sich im Internet über Züchtigung als sexuelle Praxis - HE 2

Kameraschwenk über die Stadt, wobei ein doppelstöckiger Highway mit fahrenden Autos zu sehen ist, dann an der Außenwand der Kanzlei CAGE/FISH & ASSOCIATES hoch bis zu einem Fenster. Schnitt...

Büro von Richard Fish.

Richard sitzt am Tisch und bedient ein Notebook, John Cage schaut zu.

Richard: Gott, John. Sie ist nicht die Einzige. Bis zu 30% der Frauen träumen davon, einmal gezüchtigt zu werden.

John (schwach kopfschüttelnd): Aber das ist Gewalt!

Richard: Das ist auch freudianisch. Er hat gesagt, Schmerz sei erregend.

John: Ach, Freud hat doch alles erregt. Er war 'n kleiner Perverser! ... [beeindruckt] Aber 30 Prozent.

Richard: Hey, hör dir das an: Viele Frauen bürsten sich das Haar im Bett, lassen die Bürste auf dem Nachttisch liegen und hoffen insgeheim, dass ihr Partner sie bei ihnen gebraucht.

John: Was? Nelle bürstet sich manchmal die Haare im Bett. Mein Gott, ich muss unbedingt mit ihr reden.

Richard: Oh nein, das würd' ich nicht. [spannungsvoll] Nicht, wenn du sie erregen willst.

John: Also was denn nun?

Richard: Ah - das Überraschungsmoment kann die Lust noch vergrößern.

John: Gerade hatte ich meine erotische Ausstrahlung wiedergefunden. Das ist eine Katastrophe.

John und Richard zusammen (angewidert): U-
Uäh.

Beide verziehen das Gesicht zu einem angewiderten Gesichtsausdruck. Es sind Peitschenhiebe und als Reaktion Schreie ("Au-Au") einer Frau zu hören (offensichtlich aus dem Notebook). Richards Gesichtsausdruck wechselt von angewidert zu fasziniert bzw. erregt.



Richard (l.) und John (r.)

18. Gerichtsverhandlung: Befragung von Alice Gaylor - HE 3

Gerichtssaal.

Richterin Washington (Vorsitz), Alice Gaylor (Angeklagte), Billy Alan Thomas (Anwalt von Alice Gaylor), Robert Perry (Chef von Corbin Technologies), Renée Radick (Anwältin für die Firma Corbin Technologies), Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen), Phyllis Butters (eine der Klägerinnen). Außerdem: Geschworene und weiteres Gerichtspersonal.

Voyeuristischer Kameranäherung über den Körper von Alice Gaylor: Beginnend mit den Füßen, die Beine entlang über ihren Minirock und ihr Top (von der Seite) bis zu ihrem Hinterkopf.

Alice: Ich mache den Männern keine zweideutigen Vorschläge und ich gehe nie mit Kollegen aus. Das habe ich mir zur Regel gemacht.

Billy: Aber Sie ziehen sich so an, dass Ihre Kollegen Ihnen hinterher sehen?

Alice: Das bestreite ich nicht. Ich fühle mich gern attraktiv.

Renée macht einen genervten Gesichtsausdruck.

Billy: Und. um ehrlich zu sein. Ihre Regel, dass Sie mit Kollegen nicht ausgehen ... man sagt, Sie würden damit ein wenig spielen. Sie lassen die Männer denken: "Wenn es bloß diese Regel nicht gäbe, hätte ich vielleicht Chancen bei ihr."

Alice: Ja, das tue ich.

Renée übernimmt die Befragung: Können Sie uns sagen, wieso?

Alice: Es ist Macht. Sex ist für mich Macht.

Renée (eindringlich): Inwiefern?

Alice: Ich habe etwas, was Männer wollen. Und ... auch, wenn sie wissen, dass es aussichtslos ist, sind sie ständig dabei zu flirten. Sie sind gern in meiner Gesellschaft und ... das verschafft mir den Ausgleich.

Renée: Den Ausgleich. Wofür?

Billy macht einen genervten Gesichtsausdruck.

Alice: Ich bin nicht unbedingt die Schlauste im Büro. Aber die Kollegen helfen mir viel, vor allem die männlichen. ...

Robert Perry stöhnt im Hintergrund ohne Alice Gaylors Redefluss zu unterbrechen und schaut genervt bis ablehnend zur Seite.

Alice: ... Sie springen gerne mal für mich ein, oder nehmen mir eine Arbeit ab, wenn ich im Verzug bin. Eine attraktive Frau hat es leichter in einem Büro voller Männer. Das ist nun mal so.

Kurzer Schnitt auf Gail Clarkson und danach auf Phyllis Butters Butters. Beide hören interessiert zu und schauen sich an - Phyllis mit halboffenem Mund.

Renée: Und das nutzen Sie ein bisschen aus.

Alice: [naiv unschuldig] Ja. Aber nie so, dass jemand dadurch benachteiligt würde.

Renée lächelt (leicht) zufrieden; Billy hat einen ärgerlichen Gesichtsausdruck.

19. Renée und Billy streiten sich nach dem Verlassen des Gerichtssaals - HE 3

Renée und Billy laufen in schnellem Schritt vom Gerichtssaal aus einen Gang entlang und streiten sich dabei. Im Folgenden sind beide durchwegs sehr gereizt und wütend (nicht mehr extra vermerkt).

Renée (sehr bestimmt): Verhandle du deinen Fall und ich verhandle meinen.

Billy: Das Problem dabei ist, dass du auch meinen Fall verhandelst. Unsere Fälle hängen zusammen. Und was du machst, mindert die Chancen meines Mandanten auf eine gerechte Verhandlung.

Beide betreten Renées Büro.

Renée: Was make ich denn?

Billy: Du machst sie zur dummen Sexbombe.
Als wäre das etwas, das man verfechten muss. Du solltest dich dafür schämen.
Deine Strategie hat große Ähnlichkeit mit einer Lapdance-Nummer.



Billy (l.) und Renée (r.)

Renée (empört, mit ironischem Unterton, sehr gedehnt): Was?

Billy: Glaubst du denn, was du da machst, hätte mit Respekt vor Frauen zu tun?

Renée (bestimmt): Ich respektiere jede Frau in ihrer Individualität.

Billy: Ach, komm mir nicht damit.

Renée: Ich sag' dir, was dein Problem ist, Billy. Du magst es nicht, wenn Frauen sexy sind. ... Es ist eine Bedrohung deiner Männlichkeit.

Renée legt währenddessen ihre Aktentasche auf ihren Tisch.

Billy: Bedrohung meiner ... ? Oh, das möchte ich hören.

Renée setzt sich an ihren Schreibtisch. Das rechte Bein so angewinkelt, dass ihr Knie über die Tischplatte hinweg gut sichtbar ist.

Renée: Erzähl mir doch nichts über Respekt vor Frauen. Du magst ja starke Frauen nicht einmal. Deshalb bist du von Ally weggelaufen. ...

Billy (verblüfft): Was?

Renée: ... Du wusstest, du würdest ihr nicht sagen können, was sie zu tun hat und wie sie sich anziehen soll. ...

Billy (ungläubig, empört): Das ist so ...

Renée: ... Also läufst du weg und suchst dir ein kleines Barbiepuppen-Frauchen. [wackelt dazu demonstrativ mit dem Kopf hin und her] ...

Billy (schreit, mit dem Finger drohend auf Renée zeigend): Hey! Du greifst hier nicht meine Frau an!

Renée: [springt auf, jetzt sehr wütend] Ich werde mich immer gerne für sie einsetzen. ... Wie gefällt dir das: Sie ist zu gut für dich, du männliches Chauvinisten-King-Kong-Schwein! [Sie betont jede der drei letzten Silben deutlich]

Billy: Oh, ich bin ein Chauvinisten-Schwein.

Renée: Von der schlimmsten Sorte. Du tarnst dich als Verteidiger der Frauen. Aber das bist du nicht!

Billy schaut kurzzeitig tatsächlich irritiert, fast nachdenklich. Renée setzt sich wieder hin.

Renée: Du hast dich mit Georgia gestritten, weil sie sich sexy anzog. Ich weiß darüber Bescheid. [Billy verzieht die Miene - ärgerlicher Blick nach oben.] Du hast Ally verlassen, weil du wusstest, sie bleibt nicht zu Hause und kocht und putzt.

Während des letzten Satzes wendet sich Billy empört von Renée ab, dann aber wieder zu.

Billy (mit dem Finger auf Renée deutend): Mein Problem ist jetzt eher eine Kollegin, die mit einem tiefen Ausschnitt in den Gerichtssaal stolziert und ihre Brüste herausdrückt, als wollte sie sie vermieten!

Billy dreht sich um und geht ab.

Renée läuft ihm bis zur Tür hinterher. Von dort ruft sie Billy hinterher: Männliches Chauvinisten-Schwein. Verschwinde!

Aus dem Off: Grunzen eines Schweines.

Übergang: Einblendung der Stadt bei Nacht (kein Schwenk).

20. Nelle und John treffen sich in der Unisex-Toilette, Elaine mach John scharf - HE 2

Unisex-Toilette

Nelle Porter und John Cage. Später: Elaine Vassel und Georgia Thomas.

Nelle steht mit offenem Haar vor dem Spiegel und schminkt sich die Lippen rot. John kommt herein, sieht sie aber nicht sofort.

Nelle: Hallo Schatz! Ich hab' dich heute noch gar nicht gesehen.

John: So ... ich ... ich-ich war aber da. ... Sichtbar für alle.

Nelle: [lächelt] Süß! [Gibt John einen Kuss auf die Wange.] ... Du fehlst mir. Wie wär's, wenn du heute mit mir nach Hause kommst und dich bekochen lässt?

John: Schön.

Nelle (verführerisch, gegen Ende lächelnd): Probieren wir mal etwas ganz Exotisches aus? Ja? Lässt du dich auf ein Abenteuer ein?

John reagiert darauf mit leicht irritiertem Gesichtsausdruck, antwortet aber betont gelassen.

John: Sicher!

Nelle: Ich hol' den Mantel.

Nelle geht zur Tür hinaus.

Währenddessen räuspert sich John, wobei er kurz eine Hand an seinen Kehlkopf führt und steht danach wie angewurzelt mit erstarrtem Gesichtsausdruck da und starrt mit weit aufgerissenen Augen in die Ferne.

Währenddessen betritt Elaine Vassel den Raum (anfangs nur durch den Spiegel sichtbar).



Elaine im Vorbeigehen zu John, der immer noch starr ist: [Räuspert sich.]
Hallo, John!

Elaine bleibt stehen und wendet sich John zu.

Elaine (besorgt): Was hast du?

Erst jetzt reagiert John und hört auf in die Ferne zu starren.

John (leicht gedämpfte Stimme und gegen Ende etwas peinlich berührt):
Elaine, das, was du letzte Woche ... für mich getan hast ... könntest
du ...

Elaine: ... Natürlich. ... [stöhnt im Folgenden
mehrmals lustvoll.] ... [Sie leckt eines
seiner Ohren mit ihrer Zunge und knab-
bert danach an seinem Ohrfläppchen] du
heißes, heißes Gummibärchen ... Ich
könnte ein Spiegelei auf dir braten. ...
Oh ja. [Sie drückt ihn gegen eine Toilet-
tentr.] ... Und ein heißes, heißes Würstchen ... [Dabei lässt sie ihre
Hand an seinem Jackett hinunter gleiten. Offenbar, aber außerhalb
des Bildes (halbnaher Einstellung), bis zu seinem Penis. John zuckt
kurz zusammen und schaut unangenehm berührt zur Seite. Danach
schmiegt sie sich an ihn. John Gesichtsausdruck ist dabei, so weit
erkennbar, wieder neutral.] ... In einem heißen, heißen Brötchen.
[Atmet lustvoll ein.] Ich sehe dich an und werde ganz hungrig ... du
heißes, heißes Gummibärchen ...



Während des letzten Satzes betritt Georgia
von den beiden noch unbemerkt den Raum.
Sie hat erst einen überraschten Gesichtsaus-
druck und starrt die beiden kurz an. Dann
schüttelt sie abfällig den Kopf und räuspert
sich lautstark. Dadurch werden John und
Elaine auf sie aufmerksam und wenden sich
ihr zu.



Georgia Thomas

Elaine: [erschrocken; bedauernd (?)] Oh. [Sie
erklärt kurz und bündig] Ich mache ihn
scharf.

Elaine verschwindet lächelnd hinter einer Toi-
lettentr und fhrt während des Schießens
sinnlich über die Lippen. John hingegen ist



sichtlich unangenehm berührt und flattert hilflos und abwehrend mit einer Hand, während er sich in eine andere Toilette begibt. Dabei stottert er einige unverständlich nonverbale Laute. Georgia wehrt mit einer entschiedenen Handgeste ab und wendet sich mit angewidertem Gesichtsausdruck ab.

21. Ling und Ally küssen sich - HE 1

Mehrere durch schnelle Schnitte getrennte Kameraschwenks über die Stadt bei Nacht. Jede Sequenz zeigt ein markantes Gebäude: Kirche, Säule, Turm, Fußballstadion

Schon kurz vor Beginn des Kameraschwenks setzt im Off das aus "Intro 1" bekannte Lied "Fire" von Vonda Shepard ein:

*Oh late at night. Hmhm.
I'm taking you home*

Schnitt zu Ally, die hinter dem Schreibtisch in ihrem Büro sitzt und tagträumt. Dabei hat sie ihre Augen einen Großteil der Zeit geschlossen. Sie gestikuliert langsam aber sehr deutlich. Dabei berührt sie ihre Lippen, Wangen, Hals und Haare zärtlich.



Off: *Oh say you wanna stay
You say you wanna be alone.*

Ling (noch nicht im Bild): Ally!

Off: Die Musik verstummt unvermittelt mit dem Geräusch einer Schallplattenadel, die aus der Rille heraus und quer über Platte gerissen wird.

Ally (aus ihren Träumen gerissen, erschrocken stotternd): Ling, hey-hi ... hi-hi, wie-wie geht's dir?

Ling: Schon wieder so nervös?

Ally: Wie? N-n-nein, nein, nein. [Sie gibt sich betont entspannt.] Ich hab' mich nur grad ausgeruht ... [Sie legt die Füße auf den Schreibtisch...] aaah ... etwas entspannt ... [...und kippt mitsamt dem Stuhl nach hinten um.] Ah! Ah! A!



Ling, die sich inzwischen gesetzt hatte steht erschrocken auf: Hast du dir was getan?

Ally: Ich hab' nichts. Ich hab' nichts. [Stöhnt]

Ling: Warum bist du so nervös?

Ally schlägt eine Hand vor die Augen und seufzt: Also gut. [Sie streicht sich die Haare aus dem Gesicht] Es war ein sehr schöner Abend gestern, [Ling lächelt] [stotternd, fast panisch] aber, aber, aber ...

Ling: Als wir uns verabschiedet haben, da wolltest du mich küssen.

Ally (mit dem Kopf wackelnd): Na ja ähm, tja ähm, tja, ja, aber, nein. Ich meine, es-es ist nicht, weil ...

Ling: ... du lesbisch wärst?

Ally: Genau. Ich bin nicht lesbisch. ... Und ich schäme mich auch nicht zuzugeben, dass ich nicht lesbisch sein möchte. Hm, aber ...

Ling: ... du bist neugierig.

Ally: Weißt du, es war nicht allein das, Ling. [Ling schluckt schwach - schlecht sichtbar] Aus irgendeinem Grund hatte ich gestern Nacht ... einen ... Drang ... [senkt die Stimme] dich zu küssen.

Ling steht auf, beugt sich über Allys Schreibtisch zu ihr hin und sieht ihr in die Augen.

Ling: Jetzt auch?

Ally starrt sie nur an. Ling geht zur Tür und verschließt sie von innen.

Ling mit starrem Blick auf Ally: Könntest du hinter diesem Schreibtisch hervorkommen?

Ally steht auf und hält dabei ständigen Blick ihren Blick auf Lings Augen gerichtet. Im Folgenden löst sie ihren Blick und bewegt sich einige Schritte auf die Türe und damit auf Ling zu.

Ally (gestikulierend, unsicher): Ich wollte - ich wollte ja sowieso in diese Richtung.

Ling: Ich habe auch immer daran gedacht.

Ally: Das hast du?

Ling: Den ganzen Tag lang.



Ally räuspert sich verlegen und schlägt kurz die Augen nieder. Sonst haben die beiden ständig Blickkontakt.

Ling (zunehmend sinnlich): Vielleicht liegt es daran, dass es so ein schöner Abend war und ... Nelle meint, die Freude über eine neue Freundschaft kann das Gehirn beeinflussen.



Ally (stockend): Du hast Nelle davon erzählt?

Ling: Ja.

Ally (ängstlich): Was hat sie gesagt?

Ling: Sie hat so eine Theorie, die besagt, ... dass etwas erregend ist, wenn ... Neugierde und ... Ungewohntes mitspielen. Ich weiß es leider nicht mehr so genau. [Ally nickt unmerklich.] [Pause] Sie sagte, es würde alles verfliegen, wenn ich ... dich küsse.

Pause. Ling und Ally schauen sich immer noch wie gebannt an.

Ally: Vielleicht sollten wir es tun ... n-nur um ... um zu sehen, wie es ist.

Ling (sinnlich leise): Was meinst du, wie es sein wird?

Ally (hingebungsvoll): Sanft.

Off: Das Lied "Fire" wird wieder eingeblendet.

Ling: Sanft.

Off während dem Folgenden (nach dem Ende des Gesangs läuft die Musik instrumental weiter):

*Girl you can't hide your desire
And when we kiss,
oooh, fire.
Hey, hey, fire.*

Die beiden küssen sich sinnlich und lange mit geschlossenen Augen. Ally streichelt dabei Lings Hals und Haare, Ling Allys Rücken und Hals (Es könnte theoretisch auch Ally sein, die über ihren eigenen Hals fährt - im Close Up nicht



zu erkennen).

Ling mit noch geschlossenen Augen, noch benommen: Das war nicht schlecht.

Ally: N-nein, gar nicht.

Ling: Noch mal?

Ally (flüsternd): Einen winzigen.

Off: Der Gesang setzt wieder ein während sich die Lippen von Ally und Ling nähern:

Fire!

Kisses are like fire.

Dabei wird langsam ausgeblendet.



22. Ally und Renée unterhalten sich; Billy kommt dazu - HE 1, 3

Renée Radick, die sich nebenher die Fingernägel lackiert und Ally McBeal unterhalten sich im Wohnzimmer ihrer gemeinsamen Wohnung. Später: Billy Alan Thomas.

Renée (aufgeregt gespannt): Ich kann es eigentlich immer noch nicht fas-sen!

Ally: Och, ich genauso wenig. Ich küsse eine Frau.

Renée (fordernd): Und?

Ally: [bestimmt] Sie kann küssen. [Ende bestimmt] ... Du kennst doch Ling: Es gibt nichts, was sie nicht gut kann.

Renée: Und was habt ihr dann gemacht?

Ally: Einfach aufgehört. ... Ein zweiter Kuss und danach



... ist sie einfach wieder gegangen.

Off: Türklingel.

Renée: Das war alles? Keiner hat was gesagt?

Ally: Ich glaube, keiner von uns wusste in dem Moment, was er sagen sollte.

Ally geht zur Tür, um sie zu öffnen, schaut vorher durch den Spion, wirft einen verärgerten Blick auf Renée und öffnet dann die Tür.

Ally: Wer hat's dir gesagt?

Billy (sichtlich verwundert): Wie bitte?

Ally (ärgerlich, eindringlich): Was willst du hier?

Billy (bestimmt): Ich will Renée sprechen. Ich finde, wir sollten unsere Schlussreden aufeinander abstimmen.

Renée (mit leicht ironischem Unterton): Was gibt es da abzustimmen? Du verurteilst die Gesetze zur sexuellen Belästigung und ich biete meine Brüste zum Vermieten an.



Dabei legt sie kurz eine Hand auf ihre Brüste und lässt sie über den Kragen ihres Blazers gleiten.

Ally blickt irritiert von Renée zu Billy.:

Billy (eindringlich): Renée!

Renée steht auf und Billy zu. Bestimmt: Ich habe die Schlussrede für meine Mandantin. Sorge du dich nur um Deine.

Billy schaut Renée einige Sekunden fest in die Augen und wendet sich dann ab und geht. Gleichzeitig und bis Ende der Szene:

Off: Instrumentale Musik (spannungsgeladen, dramatisch und kriegerisches)

Renée schaut ihm nach und dreht sich dann zu Ally um.

Ally (schmunzelnd): Also, ... was hab' ich verpasst?

23. Krisengespräch zwischen John und Richard -

HE 1, 2

Kameraschwenk: Fluss, Ruderboot und Stadt. Schnitt auf das Gebäude der Kanzlei "Cage und Fish".

In Richards Büro: John Cage und Richard Fish sitzen nebeneinander auf dem Sofa und wirken etwas frustriert.

Richard: Du bist ... [sprüht sich Mundwasser in den Mund] ... also gleich nach dem Essen gegangen?

John: Ich hielt es nicht aus. Sie hat wieder ihre Bürste rausgeholt. Eine Bürste, so groß wie ein Tennisschläger. [leise hauchend] Ja [sprüht sich Mundwasser aus der Flasche, die Richard an ihn weitergegeben hat und die er ihm kurz darauf auch wieder zurückgibt, in den Mund] ... und du?

Richard: Sie hat sich einfach umgedreht. Meine Kniekehlenmassage ... läuft nicht mehr. Sie hat dort inzwischen so eine Art Hornhaut. [Atmet laut ein] Was ist mit uns los, John? Wir sind keine ... Sexmaschinen mehr.

Währenddessen macht John eine hilflose Geste mit beiden Händen.

John: Nun, ich sag' dir was. [Er klopf sich auf die Knie und steht auf.] Ich werde nicht aufgeben. Wenn ich nicht der alte John Cage sein kann, werde ich der neue sein. [Dabei deutet er mit gefalteten Händen auf John].



Richard Fish (l.) und John Cage

Richard: Meinst du ...

John: ... Ich hab' mich einmal verändert, ich kann es wieder tun. [mit halb entschlossener Geste] Tja, auf dass mich die stürmischen Winde weiterräumen.

John geht. Dabei furzt er lautstark (fast pfeifend). Im Anschluss ein weiteres pfeifen, das sowohl eine Fortsetzung, als auch Johns charakteristisches Pfeifen durch die Nase sein könnte.

Richard: Guter Anfang!

John (fast siegessicher; richtet sich dabei die Krawatte): Ich bin ein neuer Mann. Auf's Neue.

Richard (skeptisch bis resigniert): Mhm.

24. Gerichtsverhandlung: Schlussplädoyers - HE 3 Gerichtssaal.

Richterin Washington (Vorsitz), Alice Gaylor (Angeklagte), Billy Alan Thomas (Anwalt von Alice Gaylor), Robert Perry (Chef von Corbin Technologies), Renée Radick (Anwältin für die Firma Corbin Technologies), Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen), Phyllis Butters (eine der Klägerinnen). Außerdem: Geschworene und weiteres Gerichtspersonal.

Gail Clarkson: Warum müssen Frauen in einem solchen Klima arbeiten? In dem Männer wie kleine Schuljungen feixen? Warum müssen sie Tag für Tag in ein Büro gehen, um zuzusehen, wie sie zur Steigerung der kollektiven, neandertalerhaften Lust wie das Playmate des Monats herumstolziert? Ist es denn wirklich zu viel verlangt, wenn man diese Frau bittet, sich weniger auffällig anzuziehen? Ist das wirklich eine unzumutbare Einschränkung ihrer Individualität?



Billy: Hier liegt keine sexuelle Belästigung vor. Dies ist eine überaus attraktive Frau. Männer fühlen sich von ihr angezogen, sie werden sie ansehen, ihr Blicke zuwerfen, sie anlächeln, und vielleicht träumen sie sogar von ihr. Wollen Sie den Arbeitgeber dafür bestrafen? Haben Sie gehört, dass jemand tatsächlich etwas getan hat? Ich bitte Sie! Wenn Männer und Frauen in einem Raum sind, werden immer erotische Schwingungen in der Luft sein, ganz besonders wenn eine Frau dabei ist, die so aussieht [zeigt dabei auf Alice].



Renée: Als ich ... ein kleines Mädchen war, da besuchte ich ein Musical und ... da gab es auch solche Cancan-Tänzerinnen, die herumsprangen. Mir kamen sie etwas albern vor. [Atmet hörbar und halb lachen aus.] [spannungsvoll] Aber dann trat eine einzelne, umwerfend schöne



Frau auf die Bühne ... [etwas schmach tend] und fing an, einen großen, kräftigen ... Mann anzusingen. Und - auf einmal hatte sie Macht über ihn. [Ende spannungsvoll] Ich hatte nicht den Eindruck, dass sie ein Opfer war, ... sie war für mich auch kein Flittchen, sie wirkte auch nicht wie eine Anti-Feministin! Nein! [Eindringlich und akzentuiert u.a. auch durch die Sprechpausen] Ich sah ... eine Frau, ... deren Gabe ... eine erotische Ausstrahlung war, eine charismatische, ... sogar ansteckende erotische Ausstrahlung. [wieder normal] Und sie schämte sich nicht dafür, dass sie sie besaß. Nun, ... diese Frauen hier vorne wollen Ihnen weismachen, dass Alice Gaylor sich dafür schämen sollte. So wollen einige Menschen auch mir weismachen, dass ich mich dafür schämen sollte. Ja, das hat man mir immer wieder gesagt: Wenn du deine Sinnlichkeit einsetzt, dann wirfst du damit **die Frauenbewegung zurück**. Das ist doch lächerlich!

25. Ally und Ling unterhalten sich in der Bibliothek der Kanzlei - HE 1

Ally McBeal steht vor einem freistehenden Bücherregal in der Bibliothek der Kanzlei "Cage and Fish". Als sie ein Buch aus dem Regal nimmt erblickt sie Ling Woo, die an der anderen Seite. Als Reaktion fährt sie erschrocken zurück und gibt einen nonverbalen erschreckten Laut von sich.

Ling (fordernd): Und?

Ally (verwundert): Und?

Ling (etwas eindringlich): Wir müssen darüber reden.

Ally geht langsam um das Regal herum. Ling außerhalb des Bildes offenbar auch. Beide treffen sich an der Seite und stehen sich gegenüber.

Ally: Also, ... was hast du zu sagen?

Ling: Was ich ... tja ... Na gut. Ich hatte wieder einen Traum ...

Ally: [Besorgt. Verzieht dabei das Gesicht] Ou.



Ling: ... von mir und Richard ...

Ally: [Erleichtert/erfreut] Ou.

Ling: Darin habe ich ihm gesagt, dass ich ihn nach dir nie wieder küssen könnte.

Ally: [Resigniert] Ou!

Ling: Aber es war nur ein Traum.

Ally: [kurz und hell] Hm.

Im Folgenden fallen sich Ally und Ling gegenseitig ins Wort, ergänzen sich aber dabei eher, als dass sie sich das Wort wegnehmen.

Ling: Ja, denn auch wenn du ... sehr gut küssen kannst, ... beinahe so gut wie ich, und ich es wirklich schön fand ...

Ally: ... war es doch nicht ...

Ling: ... dasselbe wie ...

Ally: ... Ja, ... es fehlt das, was man braucht, damit es richtig kribbelt, nicht wahr?

Ling: Und wir wissen beide, was das ist, nicht?

Ally und Ling: Ein Penis.

Ling: Ich mag Männer.

Ally: Ich auch.

Pause.

Ling: Aber ich bin froh, dass wir's getan haben.

Ally (leicht lächelnd): Das bin ich auch.

Ling: Versprichst du mir, dass du es nie jemandem erzählst?

Ally: [seufzt] Ich habe es schon Renée erzählt. Aber ich verspreche dir etwas anderes, Ling: ... Ich werde nie eine andere Frau küssen.

Ling (lächelnd): Einverstanden! [Lacht.]

Sie tauschen einen kräftigen Händedruck aus. Dabei schauen sie sich fest in die Augen. Ally legt ihre zweite Hand auf Lings.



26. Gerichtsverhandlung: Urteilsverkündung - HE 3

Kameraschwenk das Gerichtsgebäude herunter auf den Eingang.

Gerichtssaal.

Richterin Washington (Vorsitz), Alice Gaylor (Angeklagte), Billy Alan Thomas (Anwalt von Alice Gaylor), Robert Perry (Chef von Corbin Technologies), Renée Radick (Anwältin für die Firma Corbin Technologies), Gail Clarkson (Anwältin der Klägerinnen), Phyllis Butters (eine der Klägerinnen). Außerdem: Geschworene und weiteres Gerichtspersonal.

Richterin Washington: Sind die Geschworenen zu einem Urteil gelangt?

Sprecher: Das sind wir, Euer Ehren.

Richterin Washington: Wie lautet es?

Sprecher der Geschworenen: In der Sache Butters und andere gegen Corbin Technologies ... wegen sexueller Belästigung ... wird die Klage hiermit abgewiesen.

Billy nickt. Robert Perry atmet erleichtert und bestätigt aus. Gail Clarkson schaut etwas betreten zu Boden.

Sprecher der Geschworenen: In der Sache Butters und andere gegen Alice Gaylor ... wegen sexueller Belästigung ... wird die Klage ebenfalls abgewiesen.

Renée und Alice lächeln - Alice zeigt dabei ihre Zähne. Gail Clarkson schüttelt energisch den Kopf und atmet empört aus. Phyllis Butters schüttelt den Kopf mit leicht geöffnetem Mund und einem leichten Lachen.

Richterin Washington: Ich danke den Geschworenen. Die Verhandlung ist geschlossen.

Robert Perry macht eine triumphierende Geste mit siegreich geballter Faust.

Robert Perry (triumphierend): Ja!



Das "Ja!" ist nicht ganz eindeutig zuzuordnen, es könnte auch von Billy kommen, der ebenfalls eine triumphierende Geste andeutet.

27. John überrascht Nelle mit Schlägen - HE 2

Nelle Porters Schlafzimmer. John Cage liegt im Bett. Nelle kommt herein und setzt sich zu ihm.

Nelle: [erleichtert aufstöhnend] Aaa [Ende austöhnend], ich bin so froh, heute Abend früher ins Bett zu kommen. Das kannst du dir gar nicht vorstellen. ... [stöhnend] Aah, ich war den ganzen Tag auf den Beinen [Ende stöhnend]. [Sie nimmt eine große Bürste und bürstet ihre Haare. Gleichzeitig beginnt eine dramatische instrumentale Musik aus dem Off] Zur Druckerei musste ich auch...

John starrt Nelle mit weit aufgerissenen Augen an.

Nelle: Was hast du?

John: Nichts, ich weite ab und zu meine Pupillen, um meine Sehkraft zu stärken.



Nelle (lachend): Ach John, du kannst durch Pupillenweiten doch nicht deine Sehkraft verbessern. Hat dir das etwa deine Lächeltherapeutin erzählt?

John atmet hörbar ein und aus gibt Nelle einen Kuss auf den Mund.

Nelle (lächelnd): Das wär² schön!

John: Ich habe eine kleine Überraschung für dich.

Nelle: Ach wirklich? Was denn?

John: Oh, es ist nur ein ... kleines Geschenk. Es liegt auf dem Boden, neben dem Bett.

Nelle schaut auf ihrer Bettseite auf den Boden.

John: Äh nein. Auf meiner Seite.

Nelle: Na ... dann gib es mir doch.

² so!

John: Nein [Er küsst Nelle auf den Mund.] du musst es auf dem Boden sehen.

Nelle: [lächelt] Was führst du im Schilde?

John (lächelnd): [atmet hörbar] Sieh es dir an, Schatz.

Nelle beugt sich freudig und gespannt lächelnd über John hinweg und sieht auf den Boden. John nimmt schnell ihre Bürste, hebt Nelles Nachthemd an und schlägt ihr sieben Mal kräftig und kurz hintereinander auf den Po.

Nelle (schon während der letzten Schläge beginnend): [panisch] Ha! Ha! Ha! [schreit wütend] Bist du ... verrückt? Du hast mir weh getan. Was denkst du dir dabei? Soll ich die Polizei rufen? Dich müsste man einsperren, verdammt noch mal! Los, raus hier! Verschwinde! ... Du Verrückter!



Währenddessen stammelt John fast durchgehend "Pou" und Poughkee" (die ersten Silben von Poughkeepsie, wie regelmäßige Zuschauer wissen). Er nimmt zwei Kleidungsstücke von einem Haken und verlässt die Wohnung.

Nelle reibt sich mit schmerzverzerrtem Gesicht ihren Po und ihr Becken.

Währenddessen beginnt schon die Musik einschließlich Gesang (erster Halbvers) als Überleitung zur nächsten Szene...

28. Schlussszene in der Bar - HE 1, 2, (3)

In der Stammbar.

Nach und nach: Richard Fish, Ling Woo, Ally McBeal, Renée Radick, Georgia Thomas.

Musik + Gesang: Vonda Shepard singt während der ganzen Szene "This Magic Moment" (sie ist auch kurz im Bild zu sehen). Während



der Gesprächsteile wird die Musik leiser, so dass der Gesang teilweise kaum verständlich ist (insbesondere für deutschsprachige Zuhörer) - das Transkript des kompletten Textes sollte darüber nicht hinwegtäuschen. U.a. der Anfang und der Schluss sind aber gut zu verstehen.

Gesang (Vonda Shepard):

*This magic moment, so different and so new
Was like any other until I kissed you
And then it happened, it took me by surprise
I knew that you felt it too, by the look in your eyes*

*Sweeter than wine
Softer than the summer night
Everything I want, I have
Whenever I hold you tight*

*This magic moment while your lips are close to mine
Will last forever, forever till the end of time*

*Oh-oh-oh-oh-oh
Oh-oh-oh-oh-oh-oh
Mm-mm-mm-mm-mm*

*Sweeter than wine
Softer than the summer night
Everything I want, I have
Whenever I hold you tight*

*This magic moment while your lips are close to mine
Will last forever, forever till the end of time*

Richard sitzt an einem Tisch und telefoniert mit einem Mobiltelefon:

Richard: Wo-wo bist du jetzt? Oh, na ja - sie - sie kommt sicher ... darüber hinweg, John. [Ling kommt mit zwei Drinks an den Tisch und setzt sich.] ... Können wir später reden? Ich kann dich so schwer verstehen ... Ja, ich-ich ruf dich wieder an. Ja.

Ling: Was ist passiert?

Richard: Das Gummibärchen hat Nelle verhaufen. Sie-sie hat ihn rausgeworfen.

Ling (empört): Er hat sie verhaufen? Wie kommt er dazu?



Richard: Das ist eine lange ... Geschichte, Ling. Wollen wir tanzen? Du-du hast mir ... irgendwie gefehlt. Weißt du.

Ling lächelt leicht und schlägt die Augen nieder. Dann begeben sich beide Richtung Tanzfläche. Dabei kommen die beiden an dem Tisch vorbei, an dem Renée und Ally sitzen.

Renée (übermütig): Ally, sieh nur [zeigt auf Ling und Richard], er hat dein Mädchen!

Ally: Wie witzig.

Georgia kommt an den Tisch und tippt Ally an Ally: Hast du Billy gesehen?

Ally: Äh, nein, er ist wahrscheinlich noch oben beschäftigt. Bleib hier, setz dich.

Georgia: Oh nein, ist schon gut. Ich setze mich in die Barbie ... - Ecke.

Dabei schaut sie Renée an und zeigt nach hinten, wo sie dann auch hingeht.

Renée: Oh Mann, ... als Anwalt zu arbeiten ist echt schwer.

Ally: Ihr vertragt euch schon wieder.

Ally: Hey Renée! Dein erster Prozess und du hast ihn gewonnen. Auf deinen Meilenstein!

Ally und Renée stoßen mit ihren (Sekt(?))-gläsern an.

Renée: Und auf deinen.

Ally (lächelt dabei): Schon wieder witzig.

Sie schaut in Richtung Tanzfläche. Dabei erstarrt ihr Blick.

Tanzfläche. Richard und Ling tanzen zusammen.

Richard: Und, fühlen wir uns heute wieder hetero?

Ling: [Lacht.] Ich glaube schon.

Richard: Ich war nämlich im Internet, ich kenne ein paar... neue Tricks.

Ling [lustvoll] Mhmm. Ich kann's kaum erwarten.



Richard nähert seinen Mund sinnlich Lings Ohr und bearbeitet es (letzteres ist nicht zu erkennen, da Lings Gesicht es verdeckt. Währenddessen wirft Ling - von Richard un bemerkt - Ally einen längeren Blick zu, den diese erwidert. Lings Blick ist starr und sie blinzelt nicht. Ebenso Ally mit halboffenem Mund. Dann wendet Ally ihre Augen ab und lächelt sehr leicht, während sie einen Schluck aus ihrem Glas nimmt. Blende.

Der Blicketausch fällt mit den letzten drei Halbversen des Gesanges zusammen ("while your lips are close to mine / Will last forever, forever till the end of time").



29. Abspann

Der Abspann besteht lediglich aus einem schwarzen Bild mit dem Schriftzug: "Executive Producer : DAVID E. KELLEY".

Anhang 2: Folgenkonkordanz

Die Numerierung der Folgen der Serie ALLY McBEAL ist leider nicht ganz einheitlich. Um eine eindeutige Zuordnung zu ermöglichen, habe ich folgende Konkordanz erstellt.¹

In der ersten Spalte (Folge) stehen die von mir verwendeten Nummern, die mit der Reihenfolge der deutschen Erstaussstrahlung durch den Sender VOX übereinstimmen. Sie stimmen mit der Numerierung in HOFFMANN, 2000, HOFFMANN, 2001 und APPELO überein und wurde meines Wissens auch für die in Europa erhältlichen DVD-Aufzeichnungen übernommen.

In der zweiten und dritten Spalte steht die vom Sender VOX auf seinen Internetseiten vorgenommene Numerierung. VOX hat die Reihenfolge gegenüber der Ausstrahlung durch „fox“ in den USA geringfügig geändert, diese Änderungen aber für die Wiederholungen der Folgen wieder rückgängig gemacht. In diesem Zusammenhang wurde auf der VOX-Homepage die Nummerierung stillschweigend geändert. In der zweiten Spalte (VOX 1) findet sich die ursprünglich während der Erstaussstrahlung verwendete Nummerierung und in der dritten (VOX 2) die Nummerierung in der geänderten Fassung, soweit diese abweicht.

In der fünften Spalte („fox“) habe ich die Numerierung eingetragen, die der US-Sender „fox“ verwendet hat, soweit sie von der Numerierung in der ersten Spalte (Folge) abweicht.

Folge	VOX 1	VOX 2	Titel der dt. Synchronfassung	fox	Originaltitel
1.01	1/I		AM ANFANG WAR DAS FEUER	1.00	Pilot
1.02	2/I		GANZ SCHÖN PEINLICH	1.01	Compromising Positions
1.03	3/I		ABSERVIERT	1.02	The Kiss
1.04	4/I		KALT ERWISCHT	1.03	The Affair
1.05	5/I		AUFSTAND DER HORMONE	1.04	One Hundred Tears
1.06	6/I		FROSCH BLEIBT FROSCH	1.05	The Promise
1.07	7/I		WER IST HIER ZICKIG?!	1.06	The Attitude
1.08	8/I		REVIERKÄMPFE	1.07	Drawing the Lines
1.09	9/I		ROHRKREPIERER	1.08	The Dirty Joke
1.10	10/I		ZU KURZ GEKOMMEN	1.09	Boy to the World

¹ Auf eine Einarbeitung der Ausstrahlungsdaten habe ich verzichtet. Siehe hierzu z.B. KLIEN, S. 137 f. (Staffeln 1 und 2), sowie HOFFMANN, 2000 und Hoffmann, 2001.

1.11	11/I		DREI SIND KEINER ZUVIEL	1.10	Silver Bells
1.12	12/I		DAS TIER IM MANNE	1.11	Cro-Magnon
1.13	13/I		BRUCHLANDUNG	1.12	The Blame Game
1.14	14/I		IM LAND DES LÄCHELNS	1.13	Body Language
1.15	15/I		FEUCHTE KÜSSE	1.14	Once in a Lifetime
1.16	16/I		EIN UNMORALISCHES ANGEBOT	1.15	Forbidden Fruits
1.17	17/I		SCHWEIN GEHABT	1.16	Theme of Life
1.18	18/I		NAHKAMPF	1.17	The Playing Field
1.19	19/I		HAPPY BIRTHDAY	1.18	Happy Birthday, Baby
1.20	20/I		DAS REINSTE IRRENHAUS	1.19	The Inmates
1.21	21/I		VOLLE BREITSEITE	1.20	Being There
1.22	22/I		KLEINE HÜPFER UND GROSSE SPRÜNGE	1.21	Alone Again
1.23	23/I		HERZ ZU VERSCHENKEN	1.22	These are the Days
2.01	24/II		FINGERSPITZENGEFÜHLE		The Real World
2.02	25/II		BESONDERS PFERDVOLL		They Eat Horse, Don't They
2.03	26/II		ORIGINAL UND FÄLSCHUNG		Fool's Night Out
2.04	27/II		IT'S MY PARTY		It's My Party
2.05	28/II		SCHLAG AUF SCHLAG		Story of Love
2.06	29/II	30/II	GEFÄHRLICHE LIEBSCHAFTEN	2.07	Worlds Without Love
2.07	30/II	31/II	LEICHENSCHMAUS	2.08	Happy Trails
2.08	31/II	32/II	SCHLAMMSCHLACHT	2.09	Just Looking
2.09	32/II	29/II	DANKE VIELMALS!	2.06	You Can Never Tell
2.10	33/II		DAS LETZTE EINHORN		Making Spirits Bright
2.11	34/II		TRAUMTÄNZER		In Dreams
2.12	35/II		WOLKE SIEBEN		Love Unlimited
2.13	36/II		ENGEL UND HIMMELSBOTE		Angels and Blimps
2.14	37/II		LIEBE IM BÜRO		Pyramids on the Nile
2.15	38/II		KRIEG UND FRIEDEN		Sideshow
2.16	39/II		SEX, LÜGEN UND POLITIK		Sex, Lies and Politics
2.17	40/II		EINE SCHWEISSTREIBENDE SACHE		Civil Wars
2.18	41/II		FINGERÜBUNGEN		Those Lips, That Hand
2.19	42/II		AUF IN DEN TANZ		Let's Dance
2.20	43/II		AUSGEHEN, ABER RICHTIG		Only the Lonely
2.21	44/II		FLÜGELKÄMPFE		The Green Monster
2.22	45/II		ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN		Love's Illusions
2.23	46/II		NICHT VON DIESER WELT		I Know Him by Heart
-	47/II		ALLES ÜBER ALLY MCBEAL (Sonderfolge in der Art eines „The making off...“)	???	
3.01	48/III		EINE KLATSCHNASSE AFFÄRE		Car Wash
3.02	49/III		HEISSE KÜSSE, HARTE SCHLÄGE		Buried Pleasures
3.03	50/III		SHOWTIME		Seeing Green
3.04	51/III		SEX UND HOPP		Heat Wave
3.05	52/III		STURMFRONT		Troubled Water
3.06	53/III		STUNDE DER WAHRHEIT		Changes
3.07	54/III		EIN DICKES DING		Saving Santa
3.08	55/III		IHR KINDERLEIN KOMMET		Blue Christmas
3.09	56/III		ECHTE KERLE		Out in the Cold
3.10	57/III		FREUNDE, FEINDE UND LIEBHABER		Just Friends
3.11	58/III		SCHWERE GESCHÜTZE		Over the Rainbow
3.12	59/III		ZWERGENAUFGSTAND		In Search of Pygmies
3.13	60/III		KALTER KAFFEE		Pursuit of Loneliness
3.14	61/III		LOCKER AUS DER HÜFTE		Oddball Parade

3.15	62/III		IN GEFÄHRLICHER MISSION		Prime Suspect
3.16	63/III		KURZ UND SCHMERZVOLL		Boy Next Door
3.17	64/III		BEINFREIHEIT		I Will Survive
3.18	65/III		EINE FRAGE DER GRÖSSE		Turning Thirty
3.19	66/III		E-MAIL FÜR MICH		Do You Wanna Dance?
3.20	67/III		WÖLFEN IM SCHAFSPELZ		Hope and Glory
3.21	68/III		NOT NACH NOTEN		The Musical, Almost
4.01	69/IV		BODYCHECK		Sex, Lies and Second Thoughts
4.02	70/IV		PYJAMA FÜR SECHS		Girl's Night Out
4.03	71/IV		VERLIEBTE JUNGS		Two's A Crowd
4.04	72/IV		DUO IM ABSEITS		Without a Net
4.05	73/IV		DIE LETZTE JUNGFRAU		The Last Virgin
4.06	74/IV		SCHRILLE NACHT		'Tis The Season
4.07	75/IV		UNTERM HAMMER		Love on Holiday
4.08	76/IV		DIE LAMETTA-KRISE		The Man With The Bag
4.09	77/IV		TICKS UND TRICKS		Reasons to Believe
4.10	78/IV		AKTE EX		The Ex-Files
4.11	79/IV		IM SCHWITZKASTEN		Mr. Bo
4.12	80/IV		DAMENWAHL		Hats Off To Larry
4.13	81/IV		KANZLEIKOLLER		Reach Out and Touch
4.14	82/IV		MÄNNERLIEBE		Boys Town
4.15	83/IV		KNALL AUF FALL		Falling Up
4.16	84/IV		TAPETENWECHSEL		The Getaway
4.17	85/IV		WUNSCHLOS UNGLÜCKLICH		The Pursuit of Unhappiness
4.18	86/IV		KLEINKRAM		The Obstacle Course
4.19	87/IV		BARRY ... VERZWEIFELT GESUCHT!		In Search of Barry White
4.20	88/IV		GEBURTSTAGSBLUES		Cloudy Skies, Chance of Parade
4.21	89/IV		DAS SUMMEN DER DROHNEN		Queen Bee
4.22	90/IV		RING FREI		Home Again
4.23	91/IV		SOLO FÜR ALLY		The Wedding
5.01	92/V		EINE ALLY ZUVIEL		Friends & Lovers
5.02	93/V		KURZER PROZESS		Judge Ling
5.03	94/V		DIE DREI MUSKETIERE		Neutral Corners
5.04	95/V		AUF TAUCHSTATION		Fear of Flirting
5.05	96/V		JUNGES GEMÜSE		I want love
5.06	97/V		AB AUF DIE COUCH		Lost and Found
5.07	98/V		OH GOTT, HERR PFARRER		Nine One One
5.08	99/V		KUPPELVERSUCHE		Playing with Matches
5.09	100/V		HAUSAUFGABEN		Blowin' in the Wind
5.10	101/V		STURZFLUG		One Hundred Tears
5.11	102/V		KINDERÜBERRASCHUNG		A kick in the head
5.12	103/V		CHEF-SACHE		The New Day
5.13	104/V		WENN KÖPFE ROLLEN...		Woman
5.14	105/V		GUTE GENE, SCHLECHTE GENE		Homecoming
5.15	106/V		HERZSCHMERZ		Heart and Soul
5.16 a	107/V		LUFT UND LIEBE, TEIL 1	5.16	Love is all around
5.16 b	108/V		LUFT UND LIEBE, TEIL 2		
5.17	109/V		VIVA LA DIVA		Tom Dooley
5.18	110/V		DER LETZTE AKT		Another One Bites the Dust
5.19	111/V		AUF SCHÜRZENJAGD		What I'll Never Do For Love Again
5.20	112/V		DURCHGEKNALLT		All of Me
5.21	113/V		GOODBYE ALLY		Bygones

Anhang 3: Faksimiles

TV TODAY, Hamburg, 09/2000, S. 44 (Ausschnitt):



TV TODAY, Hamburg, 01/2001, Ausriss - Seitenzahl leider unbekannt:

TV NEWS

Projekte, Pläne, Prominente: Was so alles im Bildschirm flimmert



Silvester feiern mit Ally

Sie wollten schon immer mal eine Nacht mit **„ALLY McBEAL“** verbringen?

Kein Problem – zur Jahreswende bei Vox

Meist läuft Silvester ja so ab: Fondue, Tanzen, Feuerwerk... Wie wär's stattdessen mal mit einem verrückten Date? Zum Jahreswechsel können sich Partymuffel oder einsame Herzen eine Nacht lang mit „Ally McBeal“ vergnügen: Vox zeigt von 20.15 bis circa 1.30 Uhr die schönsten Ally-Szenen, die sich einzig um das Männer-Desaster der neurotischen Anwältin drehen. Da gibt's ein Wiedersehen mit Aktmodell Glenn, dem schwergewichtigen Anwalt Harry Pippen und mit dem Symbol für Allys unterdrückten Kinderwunsch – dem „Dancing Baby“. Weil wahre Ally-Fans auch nach über fünf chaotischen Stunden noch nicht ermüdet sein dürften, wird die Sonderstaffel bis morgens gegen sechs wiederholt.

Wer aber von so viel Allymanie doch mal eine Pause braucht, dem empfehlen wir das gute Gespräch auf der Unisex-Toilette: Unter www.bygon.es.de können Sie im gleichnamigen Chatroom mit Ally-Fans plaudern. Mit Gleichgesinnten feiert vielleicht sogar persönlich, wer sich zuvor auf der Ally-McBeal-Mailingliste einträgt: Deren Betreiber laden einige Unterzeichner zur Ally-Party in der Nähe von Frankfurt zu Feuerzangenbowle, Mitternachtsmenü – und natürlich dem vollen Ally-Programm im TV...

So., 31.12., 20.15 bis 5.50 Uhr, Vox
Allymania – The Best of Ally McBeal
 13 Folgen mit den Highlights rund um Allys chaotisches Liebesleben
 Anmeldung und Infos zur Ally-Mailingliste unter www.bygon.es.de

Wissenschaftliche Literatur

Disselnkötter, Andreas und Parr, Rolf: „Kollektivsymbolsystem - Didaktisch aufbereitet“. In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 30 (X. 1994), S. 52-65.

Foucault, Michel: „Dispositive der Macht : Über Sexualität, Wissen und Wahrheit“. Berlin: Merve, 1978.

Gerhard, Ute, Grünzweig, Walter, Link, Jürgen, Parr, Rolf (Hg.): "(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrativstyps". Heidelberg: Synchron, 2003. [=Diskursivitäten; Bd. 6]

Henn, Hans-Wolfgang: „Didaktik der Stochastik : Skriptum zur Vorlesung“. Internetveröffentlichung: www.mathematik.uni-dortmund.de/didaktik/_personelles/papers/d_stoc03/skript/gesamt.pdf; 8.6.03.

Jäger, Siegfried: „Kritische Diskursanalyse : Eine Einführung“. Duisburg: DISS, 1999 [2. akt.].

Klien, Anne: „Kult-Switching : Beobachtertheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie »Ally McBeal« in Deutschland und den USA“. München: Herbert Utz, 2001. [Zugl.: DISS, Münster, Univ., 2001].

Krah, Hans: „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen : Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: „Forum Homosexualität und Literatur“ (Siegen), Heft 29 (1997 a), S. 5-46.

Krah, Hans u.a.: „Gesellschaftliche Probleme werden ideologisch reguliert : Anmerkungen zum Genre der TV-Familienserien“. In: „medien + erziehung“, Jg. 41 (1997 b), Heft Nr. 2, S. 81-94.

- Kunert, Joachim, Montag, Astrid und Pöhlmann, Sigrid:** „Das Galtonbrett und die Glockenkurve“. In: Ute Gerhard, Jürgen Link und Ernst Schulte-Holtey: „Infografiken, Medien, Normalisierung : Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften“. Heidelberg: Synchron, 2001. [=Diskursivitäten; Bd. 1]
- Link, Jürgen:** „Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe : eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis“ München: Fink, 1979 [2., überarb. und erg. Aufl.]. [=Uni-Taschenbücher (UTB); 305]
- Link, Jürgen:** „Kollektivsymbolik und Mediendiskurse : Zur aktuellen Frage, wie subjektive Aufrüstung funktioniert“. In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 1 (X. 1982), S. 6-20.
- Link, Jürgen:** „Diskursive Rutschgefahren ins Vierte Reich? Rationales Rhizom.“ In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 5 (II.1984), S. 12-20.
- Link, Jürgen:** „Noch einmal: Diskurs. Interdiskurs. Macht.“ In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 11 (II.1986), S. 4-7.
- Link, Jürgen:** „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse : Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik.“ In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): „Diskurstheorien und Literaturwissenschaft“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 284-307.
- Link, Jürgen:** „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen“. In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 17/18 (V.1988 b), S. 47-53.
- Link, Jürgen:** „Die Analyse der symbolischen Komponenten realer Ereignisse. Ein Beitrag der Diskurstheorie zur Analyse neorassistischer Äußerungen“. In: „OBST : Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie“, Nr. 46 (III.1992), S. 37-52.

Link, Jürgen und Parr, Rolf: „Semiotik und Interdiskursanalyse“. In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): „Neue Literaturtheorien : Eine Einführung“. Opladen: Westdeutscher V., 1997. S. 108-133.

Link, Jürgen: „Von der »Macht der Norm« zum »flexiblen Normalismus« : Überlegungen nach Foucault.“ In: Joseph Jurt (Hg.). „Zeitgenössische französische Denker: Eine Bilanz.“ Freiburg i. Br.: Rombach, 1998. S. 251-268.

Link, Jürgen: "Versuch über den Normalismus : Wie Normalität produziert wird". Opladen u.a.: Westdt. Verl., 1999 [2., aktualisierte und erw. Aufl.]. [=Historische Diskursanalyse der Literatur (Reihentitel)]

Link, Jürgen: „Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse: Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse, am Beispiel des Normalismus“. In: Hannelore Bublitx u.a. (Hg.): „Das Wuchern der Diskurse : Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults“. Frankfurt / New York: Campus, 1999 b. S. 148-161

Link, Jürgen: „Aspekter der Normalisierung von Subjekten. Kollektivsymbolik, Kurvenlandschaften, Infografiken“. In: Ute Gerhard, Jürgen Link und Ernst Schulte-Holtey: „Infografiken, Medien, Normalisierung : Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften“. Heidelberg: Synchron, 2001. [=Diskursivitäten; Bd. 1]

Link, Jürgen: „Texte, Netze, Fluten, Rhizome. Noch sieht die Kollektivsymbolik des 21. Jahrhunderts ziemlich alt aus“. In: „kultuRRévolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 41/42 (V.III.2001 b), S. 8-16.

Link, Jürgen: „Normal / Normalität / Normalismus“. In: Karlheinz Barck (Hg.): „Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden“. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2002. Bd. 4, S. 538-562.

Link, Jürgen: „Aktuelle Tendenzen des mediopolitischen Diskurses in Deutschland (mit einem Blick auf Karl Heinz Bohrer“. In: „kultuRRe-volution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie“, Nr. 44 (IX.2002 b), S. 51-58.

Link, Jürgen: "(Nicht) normale Lebensläufe, (nicht) normale Fahrten: Das Beispiel des experimentellen Romans von Sibylle Berg". In: Ute Gerhard u.a. (Hg.): "(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrationstyps". Heidelberg: Synchron, 2003. S. 21-36.

Link, Jürgen: „Kulturwissenschaft, Interdiskurs, Kulturrevolution“. In: „kultuRRe-volution. zeitschrift für angewandte diskurs-theorie“, Nr. 45/46 (V.2003 b), S. 10-23.

Parr, Rolf und Thiele, Matthias: „Zwischen Exzentrik und Normalität: Re-Entry-Strukturen in Spiel und Fernsehfilmen“. In: „kultuRRe-volution. zeitschrift für angewandte diskurs-theorie“, Nr. 37 (XII.1998), S. 88-94.

Parr, Rolf und Thiele, Matthias: „Normalize it, Sam!“ In: Ute Gerhard u.a. (Hg.): "(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrationstyps". Heidelberg: Synchron, 2003. S. 37-64.

Parr, Rolf: „Vom ‚rasenden Stillstand‘ zur ‚Poetik der Widersprüche‘ : Ausnamhezustände und (De-)Normalisierung bei F. C. Delius“. In: Ute Gerhard u.a. (Hg.): "(Nicht) normale Fahrten: Faszinationen eines modernen Narrationstyps". Heidelberg: Synchron, 2003. S. 85-105.

Raabe, Karolin: „Unisex und Geschlechterklischee? : Aneignungen eines populären Medientextes ; eine qualitative Gender-Studie zur Fernsehserie ‚Ally McBeal‘“. Bochum, Universität, Fak. für Philosophie, Pädagogik und Publizistik, Magisterarbeit, 2001. Bd. 1 = Magisterarbeit, Bd. 2 = Transkriptionen der Leitfadengespräche zur Magisterarbeit.

RuhrVALK (=Ruhr-Verbund Angewandte Literatur- und Kulturtheorie): „Kleines Begriffslexikon“. In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurs-theorie“, Nr. 11 (II.1986), S. 70-71.

Runte, Annette: „die reise ins andere geschlecht : männlichkeits- und weiblichkeitsmuster in autobiographischen diskursen transsexueller“. In: „kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurs-theorie“, Nr. 9 (VI.1985), S. 11-14.

Schmidt, Renate-Berenike: „Sexualkonzepte weiblicher und männlicher Jugendlicher“. In: „Zeitschrift für Frauenforschung“, Jg. 15 (1997), Heft 1+2.

Schulte-Holtey, Ernst: „Über Kurvenlandschaften in Printmedien. Am Beispiel der Hamburger Wochenzeitung »Die Woche«“. In: Ute Gerhard, Jürgen Link und Ernst Schulte-Holtey: „Infografiken, Medien, Normalisierung : Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften“. Heidelberg: Synchron, 2001. [=Diskursivitäten; Bd. 1]

Theweleit, Klaus: „Männerphantasien“ (2 Bde.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980. [Ursprünglich: Frankfurt a.M.: Roter Stern, 1977 (Bd. 1) u. 1978 (Bd. 2)]

Fanliteratur u.A.:

Adams, Douglas: "The more than complete hitchhiker's guide: 5 stories" New York u.a.: Wings Books, 1989. S. 58. (Part 1: The Hitchhiker's Guide to the Galaxy.)

Appelo, Tim: „Die Welt der zauberhaften Ally McBeal : Das offizielle Buch“. Königswinter: HEEL, 1999. [engl. Orig.: „Ally McBeal - The Official Guide“. New York: HarperCollins].

Hoffmann, Ulrich: „Ally McBeal : Alle Folgen, alle Facts und die besten Sprüche“. München: Ullstein, 2000.

Hoffmann, Ulrich: „Ally McBeal : Die vierte Staffel : Alle Folgen, alle Facts und die besten Sprüche“. München: Ullstein, 2001.

VOX: „Pressemappe : Ally McBeal“. Köln: VOX Film- und Fernseh-GmbH & Co KG, 2001 (Copyrightangabe). Aus Anlass des Sendestarts der 5. Staffel der Serie am 29.10.02. Vertrieb u.a. als Textdatei.

Zeitungen / Fernsehzeitschriften

TV-Today: Hefte 01/2001 und 09/2000 (siehe Anhang 3).

Internet

Ally McBeal auf bygon.es.de: <http://www.bygon.es.de> [=BYGONES.DE] (Ally McBeal Fanprojekt)

die deutsche Ally McBeal FanPage: <http://www.allymcbeal-fanseite.de> [= FANPAGE] (Ally McBeal Fanprojekt)

sexuality.org - society for human sexuality: <http://www.sexuality.org>.

VOX - Pressezentrum: <http://presse.vox.de>.

TV

BERLIN BERLIN, ARD, Erste Staffel ab 5.3.02

Zitate aus:

Staffel 1, Folge 7: „Selbstversuch“, Erstausstrahlung: 14.3.02, Wh: 13.3.03.

Staffel 1, Folge 10: „Lolle und der Traumprinz“, Erstausstrahlung: 20.3.02, Wh: 28.3.03.

Bilder / Grafiken

Alle Screenshots ohne Quellenangabe stammen von der deutschen Ally McBeal FanPage (s.o.). Schemata oder Illustrationen ohne Quellenangaben stammen von mir. Bei alle anderen Bildern und Grafiken findet sich eine Quelleangabe direkt unter dem Bild/Grafik.