



Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Echte“ Frauen

Die Darstellung eines realistischen Frauenbildes in der
US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney & Lacey“

Verfasserin

Sandra Schütz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft,
Theaterwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Ass. Dr. Johanna Dorer

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen, als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Weiters erkläre ich, dass alle übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Regeln wissenschaftlicher Arbeiten zitiert und entsprechend gekennzeichnet wurden.

Diese wissenschaftliche Arbeit wurde noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt. Der Inhalt der gedruckten Version stimmt vollständig mit dem der digitalen Version überein.

Wien, 07.07.2009

Ort, Datum

Unterschrift

Danksagung

Ich danke Univ.-Ass. Dr. Johanna Dorer für Betreuung und Hilfestellung im Rahmen meiner Diplomarbeit, meiner Familie für die grenzenlose Unterstützung während meines Studiums, Roman für seinen unerschütterlichen Glauben an mich und Dani für zahlreiche anregende und konstruktive Gespräche.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
1 Feministische Medienforschung	15
1.1 Geschichte der kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung	15
1.2 Theoretischer Zugang	16
1.2.1 Die drei unterschiedlichen Perspektiven der Forschung	17
1.2.1.1 Gleichheitsansatz	17
1.2.1.2 Differenzansatz	19
1.2.1.3 Genderansatz - Geschlechterforschung	23
1.3 Geschlechterforschung in der Kommunikationswissenschaft	26
1.3.1 Geschlecht als Klassifikationssystem	26
1.3.2 Geschlecht als Strukturkategorie	27
1.3.3 Geschlecht als Ideologie	28
1.4 Gender	29
1.4.1 Begriffsdefinition	29
1.4.2 Exkurs: Gendered Technologies	30
2 Geschlechterbilder in Film und Fernsehen	31
2.1 Geschlechterkonstruktion	31
2.2 Massenmediale Geschlechterbilder	33
2.3 Darstellung der Frau im amerikanischen Spielfilm	35
2.3.1 Soziologisch-historische Aspekte	35
2.3.2 Kulturhistorische und psychoanalytische Aspekte	36
2.3.3 Alternative Repräsentation von Weiblichkeit	37
2.4 Frauenbilder in der Filmgeschichte	38
3 Aufbrechen der patriarchalen Ordnung	45
3.1 Abkehr von tradierten Sehgewohnheiten	45
3.2 Beziehung neuer Subjektpositionen	48
3.3 Mehr als nur Zierde – ein neues weibliches Heldenmodell	49
4 „Cagney und Lacey“	52
4.1 Handlung	52
4.2 Details zur Serie	53

4.2.1	Entstehungsgeschichte und Hintergrund.....	53
4.2.2	Produktionstechnische Daten.....	58
4.2.2.1	Drehorte	59
4.2.2.2	Technische Spezifikationen	59
4.2.2.3	Beteiligte Produktionsfirmen	59
4.2.2.4	Verleihfirmen	59
4.2.3	Die Staffeln	59
4.2.3.1	Staffel Eins	59
4.2.3.2	Staffel Zwei.....	60
4.2.3.3	Staffel Drei.....	60
4.2.3.4	Staffel Vier.....	61
4.2.3.5	Staffel Fünf	62
4.2.3.6	Staffel Sechs.....	62
4.2.3.7	Staffel Sieben	63
4.2.3.8	Folgefilme	64
4.2.4	Besetzung.....	64
4.2.5	AutorInnen	65
4.2.6	Regie	66
4.3	Die Charaktere	67
4.3.1	Christine Cagney	67
4.3.2	Mary Beth Lacey.....	69
4.3.3	Nebenrollen.....	73
4.3.3.1	Albert Samuels	73
4.3.3.2	Marcus Petrie	74
4.3.3.3	Victor Isbecki.....	75
4.3.3.4	Al Corassa.....	76
4.3.3.5	Manny Esposito.....	76
4.3.3.6	Ronald Coleman.....	76
4.3.3.7	Verna Dee Jordan.....	76
4.3.3.8	Tony Stantinopolis	77
4.3.3.9	Paul La Guardia	77
5	Analyse der weiblichen Hauptrollen in „Cagney & Lacey“	77

5.1	Vorgehensweise und Methode	77
5.1.1	Hermeneutische Interpretation.....	79
5.1.2	Exkurs: Bildtechnik als eine der Grundlagen der Filmanalyse.....	80
5.1.2.1	Bildkomposition.....	80
5.1.2.2	Einstellungsgrößen.....	82
5.2	Analyse der Serie „Cagney und Lacey“.....	84
5.2.1	Auf gute Zusammenarbeit.....	84
5.2.1.1	Inhalt	84
5.2.1.2	Analyse der Folge	85
5.2.2	Einer von uns	88
5.2.2.1	Inhalt	88
5.2.2.2	Analyse der Folge	89
5.2.3	Gangster im Schönheitssalon	91
5.2.3.1	Inhalt	91
5.2.3.2	Analyse der Folge	92
5.2.4	In panischer Angst	94
5.2.4.1	Inhalt	94
5.2.4.2	Analyse der Folge	95
5.2.5	Gefährlicher Anschluss	96
5.2.5.1	Inhalt	96
5.2.5.2	Analyse der Folge	97
5.2.6	Alle unter Verdacht	98
5.2.6.1	Inhalt	98
5.2.6.2	Analyse der Folge	99
5.2.7	Betrug der einsamen Herzen	101
5.2.7.1	Inhalt	101
5.2.7.2	Analyse der Folge	101
5.2.8	Im Irrtum	102
5.2.8.1	Inhalt	102
5.2.8.2	Analyse der Folge	103
5.2.9	Der Weihnachtsabend	105
5.2.9.1	Inhalt	105

5.2.9.2	Analyse der Folge	105
5.2.10	Auch das ist Verbrechen	106
5.2.10.1	Inhalt	106
5.2.10.2	Analyse der Folge	107
5.2.11	Jerris Fahrrad.....	108
5.2.11.1	Inhalt	108
5.2.11.2	Analyse.....	108
5.2.12	Der Meisterdieb.....	110
5.2.12.1	Inhalt	110
5.2.12.2	Analyse der Folge	110
5.2.13	Die Neue	111
5.2.13.1	Inhalt	111
5.2.13.2	Analyse der Folge	111
5.2.14	Ein Glasklarer Fall	112
5.2.14.1	Inhalt	112
5.2.14.2	Analyse der Folge	113
5.2.15	Wer war „Queen Mary“?	115
5.2.15.1	Inhalt	115
5.2.15.2	Analyse.....	115
5.2.16	Provokation	116
5.2.16.1	Inhalt	116
5.2.16.2	Analyse der Folge	117
5.2.17	Eine Krise.....	118
5.2.17.1	Inhalt	118
5.2.17.2	Analyse der Folge	119
5.2.18	Zwei, die es erwischt.....	119
5.2.18.1	Inhalt	119
5.2.18.2	Analyse der Folge	120
5.2.19	Diplomatischer Kompromiss	121
5.2.19.1	Inhalt	121
5.2.19.2	Analyse der Folge	121
5.2.20	Das kann jedem passieren	122

5.2.20.1	Inhalt	122
5.2.20.2	Analyse der Folge	123
5.2.21	Täter aus den eigenen Reihen	124
5.2.21.1	Inhalt	124
5.2.21.2	Analyse der Folge	124
5.2.22	Der Informant.....	125
5.2.22.1	Inhalt	125
5.2.22.2	Analyse der Folge	125
5.3	Ergebnisse der filmischen Analysen und Interpretation	126
	Schlusswort	132
	Anmerkungen.....	144
	Literaturverzeichnis.....	146
	Anhang	151

Vorwort

Feministische Medienforschung hat ihre Anfänge in den 70er Jahren und entwickelte sich von der Frauenforschung über den Gleichheits- und Differenzansatz hin zu einer eigenständigen Geschlechterforschung. Definierte man früher Frauen und Männer als soziale Positionen, die unhinterfragt zum Forschungsobjekt genommen wurde, so distanzierte man sich in der späteren Geschlechterforschung von einer Einteilung der Geschlechter in biologisch männlich und weiblich. Geschlecht wurde nun als soziales und kulturelles Konstrukt angesehen, das unabhängig vom biologischen Geschlecht existiert.

Die zweite Frauenbewegung der 70er Jahre hatte maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung einer eigenständigen kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung, in deren ersten wissenschaftlichen Arbeiten man sich mit der Rolle der Frau in den Massenmedien beschäftigte. Kritisiert wurde damals in erster Linie die verzerrte und realitätsferne Darstellung von Frauen in den Medien bzw. deren komplette Außerachtlassung. Ebenso verhält es sich mit Filmen und Fernsehserien bis in die frühen 80er Jahre, in denen Frauen nur selten Hauptrollen besetzten und entweder auf ihr Dasein als Schmuck des Mannes oder Ehefrau und Mutter reduziert wurden. Erst 1982 wurde mit der US-amerikanischen Polizistinnen-Serie „Cagney und Lacey“ ein realistisches Frauenbild präsentiert, das Frauen, als Hauptfiguren, sowohl in ihrem beruflichen Umfeld, als auch in ihren privaten Lebensbereichen darstellte. Sie waren keine wunderschönen Superheldinnen, die in kurzen Miniröcken und hohen Stöckelschuhen auf die Jagd nach Verbrechern gingen, sondern ganz normale Durchschnittsfrauen, die einen Beruf ausübten, in dem, zur damaligen Zeit, das Auftreten von Frauen keine Selbstverständlichkeit war. Zusätzlich mussten sie neben ihrem Beruf als Kriminalbeamtinnen auch noch eine Familie versorgen, private Beziehungen pflegen und sich mit ganz normalen Alltagsproblemen abkämpfen. Demnach soll, im Rahmen dieser Arbeit, der Begriff „realistisch“ auch, als der gelebten Realität entsprechend, verstanden werden.

Ziel dieser Arbeit ist es nun, aufzuzeigen, wie die beiden Hauptfiguren charakterisiert und inszeniert werden, um ein realistisches Frauenbild darstellen zu können. Dies soll mittels qualitativer Filmanalyse und im Besonderen durch die Methode der hermeneutischen Interpretation an Hand der 22 Folgen der ersten deutschsprachigen Staffel untersucht werden. Die Analyse basiert dabei auf einem, im Vorfeld definierten, Kriterienkatalog, durch den auffallende Merkmale der filmischen Inhalte herausgearbeitet und interpretiert werden sollen.

Um jedoch zu verdeutlichen, wie sehr sich das dargestellte Frauenbild in „Cagney und Lacey“ von dem zuvor in Filmen und Fernsehserien präsentierten Bild der Frau unterscheidet, soll ein kurzer Abriss der Filmgeschichte mit den dort vorzufindenden Frauenbildern, einen Überblick verschaffen. Dem vorangehend, erläutert der theoretische Teil dieser Arbeit die Grundlagen feministischer Medienforschung, sowie die Entwicklung der Frauenforschung hin zur eigenständigen kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung.

Wurden Frauen in den Anfängen der kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung als passive Opfer eines patriarchal geprägten massenmedialen Systems verstanden, dem sie schutz- und hilflos ausgeliefert waren, so betrachtete die spätere Geschlechterforschung Frauen als aktiv Handelnde, die fähig waren, in den Kommunikationsprozess einzugreifen und diesen zu beeinflussen. Problematisch war jedoch, dass bis in die frühen 80er Jahre klassische Hollywood-Filme und US-amerikanische Fernsehserien ausschließlich nach der männlichen Hauptfigur ausgerichtet und über diese wahrnehmbar waren. Dies schränkte nicht nur die Identifikationsmöglichkeiten der Zuseherinnen mit den Protagonisten ein, die jedoch nötig ist, um mit dem Dargestellten in einen Diskurs treten zu können, sondern reduzierte Frauen durch den „männlichen Blick“ auf ein Objekt, dessen einzige Funktion die Befriedigung der Schaulust des Mannes war. So wurde feministische Kritik laut, die eine Abkehr von tradierten Sehgewohnheiten, sowie die Beziehung neuer Subjektpositionen forderte. Auch dies soll im Rahmen dieser Arbeit ausführlich erläutert werden.

Mit der Analyse der Fernsehserie „Cagney und Lacey“ soll demnach nicht nur aufgezeigt werden, wie ein realistisches Frauenbild dargestellt und inszeniert wird, sondern ebenfalls verdeutlicht werden, dass eine moderate Verschiebung der präsentierten Form von Weiblichkeit ein höheres Maß an Identifizierbarkeit liefert, das wiederum ein enormes Echo im großteils weiblichen Publikum hervorrief.

1 Feministische Medienforschung

1.1 Geschichte der kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung

Die kommunikationswissenschaftliche Frauenforschung beschäftigte sich in ihren ersten wissenschaftlichen Arbeiten mit der Situation und Rolle von Frauen in den Medien und mit der Bedeutung des Geschlechts im massenmedialen System. Sie wiesen nach, wie selten Frauen als Subjekte und Objekte in den Medien vorkommen. Erich Küchenhoff zeigte in seiner Studie von 1975, dass das Frauenbild im Fernsehen verzerrt ist. 1984 stellte Christiane Schmerl mit ihrer Studie über das von Medien vermittelte Frauen- und Mädchenbild fest, wie reduziert und stereotyp Frauen in den Medien präsentiert werden. Nach Elisabeth Klaus (2005) war für die Entstehung einer eigenständigen kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung die Entwicklung der zweiten Frauenbewegung [1] verantwortlich, denn dadurch vergrößerte sich auch die Möglichkeit, institutionelle Förderung für entsprechende Forschungsaktivitäten zu erhalten. Diese waren jedoch vorrangig durch öffentliche und politische, weniger durch kommunikationswissenschaftliche Interessen motiviert. Dementsprechend wurden diese Untersuchungen in der Kommunikationswissenschaft kaum zur Kenntnis genommen, und bis Anfang der 90er Jahre stellten nur wenige Veröffentlichungen den zentralen Bezugspunkt für die kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung dar. Diese entwickelte sich in den letzten Jahren jedoch weiter und ist heute ein bedeutender, wenn auch nur zum Teil institutionell anerkannter Bestandteil der Disziplin. (vgl. Klaus 2005: 41f)

Stand zu Beginn die Diskriminierung von Frauen im Mittelpunkt des Forschungsinteresses, so suchten spätere Arbeiten verstärkt nach Frauen als aktiv Handelnde in den Massenmedien.

„Analog zum Paradigmenwechsel von der Medienwirkungs- zur Rezeptionsforschung lässt sich der damit vollzogene Perspektivenwandel zugespitzt wie folgt formulieren: weg von der

Frage ‚Was machen die Massenmedien mit den Frauen?‘ hin zu der Frage ‚Was machen die Frauen mit und in den Massenmedien?‘.“ (Klaus 2005: 42)

So wurden die Probleme früher Forschungsarbeiten sichtbar, in denen Frauen als Opfer einer männlich dominierten Gesellschaft betrachtet wurden, denen jegliche Entscheidungspositionen abgesprochen wurden. Übersehen wurde dabei jedoch der Einfluss, den Frauen als Medienproduzentinnen und –rezipientinnen auf die Entwicklung der Massenmedien ausgeübt haben und stetig weiter ausüben. Frauen wurden somit in die Opferrolle eines patriarchalen Mediensystems gedrängt, dem sie macht- und hilflos ausgeliefert waren. Ihre Bedürfnisse und Interessen wurden im massenmedialen Kontext vollständig außer Acht gelassen.

„Fragen nach den unterschiedlichen Ansprüchen von Frauen an die Medien und nach den Möglichkeiten eines Journalismus, der sich am Ziel einer umfassenden Emanzipation von Frauen orientiert, werden im deutschsprachigen Raum erst neuerdings gestellt. So enthalten erstmals mehrere Aufsätze, in dem von Romy Fröhlich (1992a) herausgegebenen Band ‚Der andere Blick‘ Überlegungen zur Bedeutung des Geschlechts als Differenzkategorie.“ (Klaus 2005: 42)

Es war vor allem die englischsprachige Diskussion der Soap-Opera-Rezeption, die Frauen als aktive und handelnde Subjekte aufzeigte. Denn Frauen nutzten die Medienangebote und identifizierten sich mit der Antagonistin. (vgl. Klaus 2005: 43)

In der Frauenforschung sollte also einerseits gezeigt werden, dass Männer und Frauen gleich und somit gleichberechtigt sind, andererseits wurde jedoch intensiv darauf hingewiesen, dass es eine eigene Frauenkultur gibt. In der Unvereinbarkeit dieser beiden Ansätze stieß die Frauenforschung an ihre eigenen Grenzen. Somit entwickelte sich die feministische Wissenschaft im Rahmen der Kommunikationsforschung weiter und veränderte sich von der Frauenforschung hin zur feministischen Geschlechterforschung.

1.2 Theoretischer Zugang

Parallel zur feministischen Forschung entwickelte sich die sozialwissenschaftliche Frauen- bzw. Geschlechterforschung vom Gleichheits- über den Differenzansatz hin zur Geschlechterforschung (Genderansatz). Die einzelnen Ansätze sind jedoch

nicht streng voneinander abgegrenzt und schließen einander nicht aus. Es wäre an dieser Stelle also zweckdienlicher, von unterschiedlichen Perspektiven zu sprechen, deren verschiedene Aspekte unterschiedliche Möglichkeiten für das Untersuchen von sozialem Leben und Handeln bieten. Infolge dessen, führen die einzelnen Perspektiven zu unterschiedlichen empirischen Fragenstellungen und Forschungskonzeptionen.

1.2.1 Die drei unterschiedlichen Perspektiven der Forschung

Untersuchungen im Rahmen einer sozialwissenschaftlichen Frauenforschung gingen in den 70er Jahren vom Gleichheitsansatz aus. Die Diskriminierung der Frau in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen stand im Mittelpunkt. Verstärkt trat Mitte der 80er Jahre der Differenzansatz ins Forschungsinteresse. Dieser untersuchte die verschiedenen Ausdrucksformen und Verhaltensweisen von Männern und Frauen und thematisierte ebenfalls die Unterschiede zwischen den Frauen. Hinterfragt wurden die bisherigen Grundlagen der Frauenforschung ab 1990 durch die Geschlechterforschung.

1.2.1.1 Gleichheitsansatz

Wie bereits vorangehend erwähnt, befassten sich die ersten wissenschaftlichen Arbeiten im deutschsprachigen Raum mit der Stellung der Frauen und dem Frauenbild in den Medien und stellten fest, wie selten Frauen als handelnde Subjekte in den Medien vorkamen. Dabei wurde das dargestellte Frauenbild mit jenem des männlichen verglichen, was sofort heftigste Kritik an der stereotypen Darstellung von Frauen in den Medien hervorrief. Realistische und positive weibliche Rollenvorbilder fehlten.

In dieser Phase der Frauenforschung verglich man die Darstellung von Frauen in den Medien stets mit dem dort präsentierten Männerbild, das somit unweigerlich mit der Norm gleichgesetzt wurde. Woch das Frauenbild nun vom Männerbild ab, so kam dies einem Abweichen des Frauenbildes von der idealen Norm gleich. Diese „Benachteiligung“ meinte man durch Frauenförderung ausgleichen zu müssen.

Im Gleichheitsansatz geht es also darum, aufzuzeigen, wie Frauen durch ihre soziale Situation gesellschaftlich und auch individuell eingeschränkt worden sind. Zum Mittelpunkt der Forschung wurden die gesellschaftlichen und individuellen Mechanismen und Sozialisationsvorgänge, durch die Frauen an einer umfassenden Entwicklung ihrer Fähigkeiten be- bzw. gehindert wurden. Frauen wurden somit als unterdrückte Minderheit, als Opfer des patriarchalen Systems betrachtet. Dementsprechend erschienen die Massenmedien insofern wichtig, da man sie als Sozialisationsagenten und Verstärker betrachtete. Problematisch waren dabei jedoch die einseitige Darstellung der Frauen, sowie das Fehlen positiver Rollenvorbilder.

So kam es zu einer differenzierten Betrachtung des Verhältnisses von Frauen und Massenmedien, die zeigte, dass das Geschlecht ein wesentlicher Faktor ist, der in kommunikationswissenschaftlichen Untersuchungen keinesfalls außer Acht gelassen werden darf. Das Geschlecht wurde, und hier unterscheidet sich der Gleichheitsansatz von der späteren, vom Genderansatz ausgehenden Forschung, als unabhängige Variable zur Erklärung sozialer Verhältnisse definiert. Mit der Zeit übten ForscherInnen Kritik an der Opfer-Definition der Frau. Zunehmend wurde diese als zu eindimensional und nicht ausreichend empfunden, um das Geschlechterverhältnis verstehen und sogar ändern zu können. Denn Opfer sind Objekte, passiv, hilflos, abhängig und unfähig zu handeln oder sich zu wehren. (vgl. Klaus 2005: 43ff)

„Dass Frauen nicht nur Opfer sind, sondern auch ‚mit dem Täter‘ die Gesellschaft stützen, dass auch im Opfern (Haug) oder Leiden (Thürmer-Rohr) eine Tat steckt, hat der Frauenforschung neue Themen und neue Perspektiven eröffnet.“ (Klaus 2005: 45)

In der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft gab es jedoch bis Ende der 90er Jahre kaum feministische Arbeiten, die Frauen nicht als passive Opfer eines patriarchal geprägten, massenmedialen Systems betrachteten, durch das sie diskriminiert und unterdrückt werden. Denn die am Gleichheitsansatz orientierten Studien ließen wesentliche Aspekte des Kommunikationsprozesses, wie etwa die Rolle von Kommunikatorinnen und Rezipientinnen komplett außer Acht. So kam es zur Notwendigkeit, von der Opferrolle der Frau im Mediensystem Abstand zu nehmen und dieser eine andere gegenüber zu stellen – nämlich die Rolle der Frau,

die fähig ist, in den medialen Kommunikationsprozess einzugreifen und somit vom passiven Objekt zum aktiv handelnden Subjekt wird. Unter diesem Blickwinkel kamen nun aktiv mitwirkende Frauen zum Vorschein, was in der Kommunikationswissenschaft das Aufgreifen neuer Forschungsfragen möglich machte. Denn ohne die Einsicht, dass Frauen handelnd in die Gesellschaft eingreifen und diese somit auf ihre Art und Weise prägen und verändern könnten, ist an die Frage nach dem weiblichen Subjekt in den Medien überhaupt nicht zu denken. (vgl. Klaus 2005: 45)

1.2.1.2 Differenzansatz

Mitte der 80er Jahre vollzog sich in der kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung ein Perspektivenwandel, der ForscherInnen vom Gleichheitsansatz hin zum Differenzansatz führte, bei dem nun das aktive Eingreifen der Frauen im Mittelpunkt stand. Den Einfluss, den Frauen beispielsweise als Produzentinnen und Rezipientinnen auf die Entwicklung der Massenmedien ausgeübt haben, zeigten entsprechende wissenschaftliche Arbeiten. So stand die Annahme, dass Geschlecht an sich keine Rollenvorgaben enthält, sondern vielmehr ein grundlegendes Strukturierungsprinzip moderner Gesellschaften darstellt, am Beginn des Überganges vom Gleichheits- zum Differenzansatz.

„Frauenforschung und -bewegung sind der Auffassung, dass ‚Geschlecht‘ ein grundlegendes Strukturierungsprinzip moderner Gesellschaften darstellt; dass Geschlechterungleichheit als durchgängig beobachtbare sich nicht über Jahrtausende hinweg hätte aufrechterhalten lassen, wäre sie nicht ‚strukturiert‘, hätte sie nicht die Gestalt von sozialen Verhältnissen angenommen, die die Geschlechter unabhängig von ihrem individuellen Wollen in soziale Gestaltungsprinzipien einbinden.“ (Beer 1990 zit. in Klaus 2005: 47)

Männer und Frauen unterscheiden sich in Bezug auf ihr Verhalten, ihr Denken und ihre Wahrnehmung, weil sie in verschiedenen Erfahrungs- und Alltagswelten leben – davon ging man nun im Differenzansatz aus. Man schrieb den beiden Geschlechtern auch keine grundsätzliche Gleichheit mehr zu, wie es noch beim Gleichheitsansatz der Fall war. Vermeintliche Unterschiede zwischen Frauen und Männern erschienen nun nicht mehr als ein Abweichen von der Norm und somit

auch nicht mehr als förderbedürftig, sondern einfach als Differenz zwischen den beiden Geschlechtern,

„die sich auf der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung und dem Patriarchat als strukturelle Vorgaben gründet. Auf der politischen Ebene entspricht dieser Position die Forderung nach Anerkennung der Komplexität des weiblichen Lebenszusammenhangs, nach Beachtung divergenter Sichtweisen und Erfahrungen. Damit wird der Begriff des kulturellen oder sozialen Geschlechts (gender), der sich vom biologischen Geschlecht (sex) und damit der Natürlichkeit geschlechtsspezifischer Unterschiede abgrenzte, um die überindividuelle Lebensweise, den Lebenszusammenhang erweitert.“ (Klaus 2005: 47)

Der „Differenzbegriff“ fand auch in Arbeiten jener WissenschaftlerInnen Gebrauch, die versuchten, Weiblichkeit im Sinne der Herausbildung einer positiven weiblichen Subjektposition zu definieren. Blieben im Gleichheitsansatz die Verdrängung und Abwertung des Weiblichen im patriarchalen System weitgehend unreflektiert, so wurden diesen im Differenzansatz nun die Aufwertung der weiblichen Andersartigkeit entgegengesetzt. (vgl. Klaus 2005: 47)

Der neue Differenzansatz wurde jedoch unterschiedlich aufgenommen. Während die einen den Versuch, Weiblichkeit neu und positiv zu denken, willkommen in ihre Forschungsarbeiten und Studien aufnahmen, wie etwa Luce Irigaray (1991), die die sexuelle Differenz zwischen Männern und Frauen zum Ausgangspunkt ihrer Ausführungen machte und die Vielfalt des weiblichen Begehrrens, die nicht vereinheitlicht werden kann, der phallozentrischen Genitalität der männlichen Sexualität gegenüber setzte, oder etwa Gisela Erler (1985), die mit der „Politik des Unterschieds“ in der Fähigkeit der Frau, Mutter zu werden, eine Vielfalt an Kompetenzen sieht, die die Frau gegenüber dem Mann auszeichnet, oder Erika Wisselinck (1991), die das Denken der Frau als „anders“ – sprich „besser“ – als das des Mannes sieht, gibt es durchaus auch kritische Auseinandersetzung mit der neuen wissenschaftlichen Perspektive. Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp (1987) wehren sich gegen eine erneute Festschreibung der Bedeutung „Weiblichkeit“. Ihre Kritik richtet sich an den Versuch, den Unterschied von Frau und Mann positiv darzulegen, denn dieser führe in dasselbe Schema zurück, aus dem auszubrechen man eigentlich versuchte. (vgl. Klaus 2005: 47ff)

„Innerhalb der patriarchalen Werte-Ordnung muss eine Politik des Weiblichen fragwürdig werden; außerhalb dieser Ordnung und ihrer Definition können wir aber ‚Weiblichkeit‘ (noch) gar nicht denken. Es gibt sie nur im Verhältnis zum Männlichen – und als Mütterlichkeit im Verhältnis zum Kind. Weiblichkeit, die sich im Verhältnis zu Frauen zu denken versuchte, hebt sich als Weiblichkeit nicht ab. Wo das Anderssein nur als Positivum reklamiert wird, bestätigen sich zwangsläufig die Verhältnisse und die Ideologien, die historisch geprägt haben, was ‚weiblich‘ sei.“ (Becker-Schmidt/Knapp 1987 zit. in Klaus 2005: 48)

Nach Elisabeth Klaus (2005) gibt es keine positive Bestimmung des Geschlechts außerhalb männlich geprägter Tradition und Vergesellschaftung. Denn Biologie, Sexualität oder Mutterschaft seien jene Begriffe, auf die so, nach wie vor zurückverwiesen werden müsste, um den Unterschied zwischen Mann und Frau, sowie die positive Andersartigkeit der Frau zu erklären. Genau diese Vereinheitlichung der Frau sowie die Reduzierung der Geschlechterfrage auf ein rein biologisches Geschlecht, widerspreche einer anderen Ausprägung des Differenzgedankens.

„Mit dem Übergang vom Gleichheits- zum Differenzansatz kann viel deutlicher werden, dass Frauen nicht nur Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, sondern diese selbsttätig mitgestalten. Weil Frauen weder als ‚defizitärer‘ Mann, noch allein als diskriminierte Gruppe wahrgenommen werden, wird der Blick auf ihre Handlung frei. Frauen sind immer auch aktiv und damit individuell handelnde Menschen, Subjekte, die die gesellschaftlich formulierte Frauenrolle in Verbindung mit anderen Identitätsmerkmalen unterschiedlich gestalten.“ (Klaus 2005: 48)

Es ist nun nicht mehr der Unterschied zum Mann, der das Anderssein der Frau betonte, sondern Abweichungen der einzelnen Mitglieder „innerhalb der einst homogenen Gruppe der Opfer einer geschlechtsspezifisch strukturierten Gesellschaft“ (Klaus 2005: 48). Die Stereotypisierung von Geschlecht sollte keine starre Richtlinie für gesellschaftliches Handeln sein, denn Erfahrungen müssten individuell be- und verarbeitet werden, womit jede Frau anders umging. Demnach konnte man Frauen auch nicht länger als einheitliche Gruppe betrachten, in der alle die gleichen Interessen und Bedürfnisse haben. Diese Überlegungen flossen auch in die „Rassismusdebatte“ der Frauenbewegung ein, wo man sich genauer mit den Rassen-, Klassen- und Bildungsunterschieden, den Interessensgegensätzen und dem Machtgefälle zwischen Frauen unterschiedlicher kultureller Identitäten befasst hatte. „Einem solchermaßen differenzierten Blick

auf Frauen widerspricht eine wie auch immer definierte positive Bedeutung von dem, was ‚Weiblichkeit‘ ist oder sein sollte.“ (Klaus 2005: 49)

Das Geschlecht allein, darf, nach Elisabeth Klaus (2005), nicht als Strukturkategorie begriffen werden, denn somit spreche man allen „weiblichen Subjekten“ ähnlichen gesellschaftlichen Status und gemeinsame Realitätserfahrungen zu.

„Frauenemanzipation kann deshalb weder Gleichberechtigung im Sinne von Angleichung an den Mann noch Differenz im Sinne von Besonderung heißen, sondern bedeutet Anerkennung der ‚Gleichwirklichkeit und Gleichwertigkeit‘ der Frau. Gleichberechtigung im Sinne des Rechts auf gleiche Entwicklungsmöglichkeiten hat Differenz (...) zur Bedingung. Erst dann eröffnet die exemplarisch gelebte Differenz zu den durch Männern geprägten Normen und Werten der Gesellschaft die Möglichkeit, alternative Vorstellungen vom menschlichen Zusammenleben wirksam durchzusetzen.“ (Klaus 2005: 49)

Frauen sowohl als Opfer, als auch als Mittäterinnen zu sehen, wurde nun, um gesellschaftliche Phänomene erklären zu können, als immer unzureichender empfunden. Denn es war nicht nur der Kampf zweier gesellschaftlicher Gruppen – wie etwa Männer gegen Frauen, Arme gegen Reiche, Weiße gegen Schwarze, Katholiken gegen Protestanten, usw. – der soziale Prozesse und kulturelle Entwicklungen prägte. So funktioniert das menschliche Zusammenleben, nach Elisabeth Klaus (2005), nicht nach dem Opfer-Täter-Prinzip. An die Stelle von geschlechtlichen, klassenspezifischen, ethnischen oder religiösen Zugehörigkeiten treten nun vielmehr kulturelle Übereinkünfte, die als „Platzanweiser“ dienen und so das gesellschaftliche Handeln strukturieren.

Somit sind der Gleichheitsansatz, der in erster Linie die Diskriminierung von Frauen ins Forschungsinteresse gerückt hatte, und der Differenzansatz, der vor allem die eigenständigen Taten von Frauen beschrieb, keine einander ausschließenden Perspektiven. Ganz im Gegenteil, denn „Gleichheit und Differenz (...) bedingen einander.“ (Böttger 1990 zit. in Klaus 2005: 49)

Wenn man also Gleichheit und Differenz nicht mehr als Gegensätze betrachtet, dann kann sich auch die Forschung, die sich mit der Situation von Frauen beschäftigt, zur Forschung nach dem Wirken des „symbolischen Systems der Zweigeschlechtlichkeit“ in Kultur und Gesellschaft entwickeln. (vgl. Klaus 2005:

49) „Das Ziel wäre dann nicht, weibliche Ausdrucksformen zu finden, sondern nachzuverfolgen, unter welchen Bedingungen Frauen solche geschlechtsstereotypen Zuweisungen durchbrechen.“ (Klaus 2005: 49)

1.2.1.3 Genderansatz - Geschlechterforschung

Der Wandel von der Frauen- hin zur Geschlechter- bzw. Genderforschung vollzog sich ab den 90er Jahren und wurde von dekonstruktivistische Theorieansätze aus dem angloamerikanischen Raum begründet. Bisherige Grundlagen der Frauenforschung – Männer und Frauen unhinterfragt als soziale Positionen zu verstehen, wurden kritisiert und in Frage gestellt. Denn Frauenforschung dürfte, und diese Möglichkeit bestünde, Geschlecht nicht mitentwerfen. Kritisch ist ebenso zu betrachten, dass der Diskriminierung von Frauen innerhalb des medialen Systems, das handelnde und eigenständige Eingreifen von Frauen, entgegengesetzt wurde. Denn Geschlecht würde so, nach wie vor, als unabhängige Variable betrachtet werden, was es jedoch unter dem Blickwinkel der Geschlechterforschung keinesfalls ist. Geschlechterforschung definiert die Kategorie Geschlecht vielmehr als soziale Konstruktion, die somit auch zu unterschiedlichen Geschlechtsidentitäten führen kann. Die Einteilung von Menschen in zwei Geschlechter gründet, für die Geschlechterforschung, nicht mehr nur auf der Sozialisation, sondern wird auch als historisch konstruiert verstanden. (vgl. Klaus 2005: 58ff)

Feministische Forschung basiert auf der Kategorie Geschlecht. Es ist jedoch eines zu beachten: Geschlecht wird als gegeben vorausgesetzt, zugleich aber als gesellschaftlich bedingt kritisiert. (vgl. Klaus 2005: 59)

Der Perspektivenwechsel innerhalb der feministischen Forschung ging mit dem sogenannten „linguistic“ bzw. „semiotic turn“ einher. Dieser besagt, es seien keine Tatsachen, aus denen die Welt bestünde, sondern Zeichen und Symbole. Interesse richtet sich herbei auf die Frage nach den Bedeutungen, die die Menschen mit diesen Symbolen verbinden. Wenn also Geschlechtlichkeit nicht als grundlegendes Unterscheidungskriterium verstanden würde und ebenso den Symbolen für weiblich und männlich keine gesellschaftlich strukturierten

Bedeutungen zugewiesen würden, so würde sich die Differenz der Geschlechter vermutlich auflösen. Und genau das ist es, was nun in der Geschlechterforschung versucht wird, nämlich, mit dem Geschlecht in Zusammenhang gebrachte Dichotomien, die seit Jahrhunderten das vorherrschende Denken bestimmen, aufzulösen. Denn durch das Festhalten an dieser Zweiteilung im Differenzansatz wurden Unterschiede nur noch weiter gestärkt und verfestigt. (vgl. Klaus 2005: 59f)

Mit der Einteilung von Menschen und deren Eigenschaften in weiblich und männlich bricht Judith Butler (1991) in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“. Ihrer Ansicht nach, ist der Mensch auch aus biologischer Sicht nicht einfach nur Mann und Frau. Denn die Vielfalt der Körper werde durch die Bedeutungszuweisung von definierten Geschlechtsmerkmalen auf die beiden Pole des Geschlechts reduziert. Nach Judith Butler wird diese Kategorisierung bereits als eine kulturelle Handlung begriffen.

„Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem freischwebenden Artefakt. (Butler 1991: 23)

So könnten, nach Judith Butler, die Begriffe Mann und männlich ebenso einen männlichen wie einen weiblichen Körper bezeichnen und umgekehrt genauso die Kategorien Frau und weiblich.

„Wenn also das ‚Geschlecht‘ (sex) selbst eine kulturell generierte Geschlechter-Kategorie (gendered category) ist, wäre es sinnlos, die Geschlechtsidentität (gender) als kulturelle Interpretation des Geschlechts zu bestimmen. Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden. (...) Vielmehr muß dieser Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (sexes) selbst gestiftet werden. Demnach gehört die Geschlechtsidentität (gender) nicht zur Kultur wie das Geschlecht (sex) zur Natur.“ (Butler 1991: 23f)

Der radikale Paradigmenwechsel im Feminismus brachte auch erhebliche Konsequenzen für die Forschung mit sich. Individuen, die aus biologischer Sicht Frau oder Mann sind, konnten nun nicht mehr länger als Untersuchungsgegenstand herangezogen werden. In der Geschlechterforschung

lag dadurch der Fokus nicht mehr auf der geschlechtsspezifischen Zuordnung von Eigenschaften. Denn es sollten nicht mehr die Bedingungen, Kontexte und Konstruktionsmechanismen der Unterscheidungen sein, die in der Forschung bis dato stärker betont wurden, sondern vielmehr die Inhalte dieser Differenz.

Betrachtete die, vom Differenzansatz ausgehende Forschung das Ergebnis geschlechtsbezogenen Verhaltens, so steht beim Genderansatz nun die Frage nach den Bedeutungszuweisungen im Mittelpunkt. Also, wie das Geschlecht durch diese Zuweisungen und das daraus folgende Handeln konstruiert wird.

Frauen wurden in den Massenmedien des 20. Jahrhunderts, darunter vor allem in Film und Fernsehen, als hilflose und schwache Wesen dargestellt. Weitere Eigenschaften, die traditionell Frauen zugeschrieben wurden, waren etwa Fürsorglichkeit und Friedfertigkeit, die sich ebenfalls in zahlreichen Filmrollen widerspiegeln. Öffentliches Engagement und Reden war hingegen männlichen Rollen vorbehalten. Damit schuf man eine Bedeutungszuweisung bzw. reproduzierte eine, die seit vielen Jahrhunderten wirksam war: Frauen wurden in der Öffentlichkeit nicht die selben aktiven Rechte zugestanden wie den Männern, die öffentliche Verantwortung trugen, Meinungen ausstritten und politische Entscheidungen trafen. Untersuchungen zum Verhalten von Frauen in öffentlichen Online-Diskussionsforen bestätigten die Verinnerlichung dieser Zuschreibungen, denn Frauen nahmen sich dort in der Tat zahlenmäßig als auch inhaltlich gegenüber den männlichen Diskussionsteilnehmern zurück. Durch dieses Handeln konstruierten sie Geschlechtsidentität. Doch das Zurücknehmen in einer öffentlichen Diskussion bedeutet auch Selbstbeschränkung bei der Mitbestimmung. So scheint tatsächlich die Zuschreibung Frau = häuslich, Mann = öffentlich in Kraft zu treten. (vgl. Klaus 2005: 50ff)

Die Ausdrucksformen von Männern und Frauen sind unterschiedlich. In der Geschlechterforschung wurde nun dazu aufgefordert, diese distanzierter zu betrachten. Für Elisabeth Klaus (2005) liegt die Bedeutung der Geschlechterforschung darin, Aufgaben zu stellen, die Frauen und Männer als Bedeutungen untersucht, die nur in Relation zueinander denkbar sind.

1.3 Geschlechterforschung in der Kommunikationswissenschaft

Die Geschlechterforschung als eigenständige Disziplin entstand im deutschsprachigen Raum Mitte der 80er Jahre. Geschlecht wurde nun nicht länger verstanden als etwas, das wir „haben“ - so der Ansatz der Frauenforschung - sondern in erster Linie als etwas, das wir „tun“ und „ausüben“. (vgl. Klaus 2005: 61f)

„Geschlecht ist nicht primär etwas von ‚außen‘ zugewiesenes, sondern die Menschen erschaffen im Denken und Handeln zugleich ihr Geschlecht. Geschlecht verweist deshalb nicht nur auf die soziale Ordnung, sondern auch auf die kulturellen Formen, in denen sich Denkprozesse und Handlungsweisen verfestigt haben.“ (Klaus 2005: S. 62)

Doch wie kann nun ein zugleich individuell und überindividuell wirkendes Geschlecht empirisch erfasst werden?

Gertrude Robinson fasste hierzu in einem Aufsatz 1992 die Ergebnisse der amerikanischen feministischen Theoriebildung zusammen und zeigte deren Bedeutungen für die Kommunikationswissenschaft auf. Nach Gertrude Robinson, wirkt Geschlecht auf drei Ebenen: Es schreibt einerseits, als Klassifikationssystem, den Individuen einen bestimmten gesellschaftlichen Status zu und dient zweitens, als Strukturkategorie, zum Bestschreiben, Definieren und Kategorisieren von alltagsweltlichen Phänomenen. Drittens stellt es, als Ideologie, ein Modell für die Strukturierung von Denkprozessen bereit. Mann muss nun aber eines festhalten: Der Medienprozess ist mit dem Geschlecht verbunden. Dieses wirkt im journalistischen System sowohl als Klassifikationssystem, als Strukturkategorie, sowie als Ideologie, was jedoch gleichzeitig auf die Schwierigkeit hinweist, Geschlechterunterschiede eindeutig definieren und empirisch präzise analysieren zu können. Denn selbst wenn Frauen und Männer dasselbe Medienangebot nutzen oder dasselbe Medienangebot aufbereiten, so kann sich ihre Wahrnehmung unterscheiden. (vgl. Klaus 2005: 62)

1.3.1 Geschlecht als Klassifikationssystem

In der Mehrheit der Studien zur Rolle von Frauen in den Massenmedien, wurde Geschlecht als Klassifikationssystem und somit als Statuszuweisung untersucht.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stand das Handeln von ProduzentInnen und RezipientInnen in den Medien. Gefragt wurde hierbei nach der Zuordnung hierarchischer Positionen und nach der Rolle, die das Geschlecht für das Handeln einer Person im Mediensystem hat. (vgl. Klaus 2005: 62)

Geschlecht, als Klassifikationssystem für das soziale Handeln der Menschen, wird nach Ien Ang und Joke Hermes (1991) durch drei Tätigkeiten aufrechterhalten: Geschlechterdefinition, Geschlechterpositionierung und Geschlechteridentifikation. Es wird also durch bestimmte soziale und kulturelle Kommunikationszusammenhänge definiert, was männlich und was weiblich ist – Geschlechterdefinition, von Frauen sowie Männern verlangt, sich weiblich bzw. männlich zu verhalten – Geschlechterpositionierung – und sich mit dieser Position zu identifizieren und diese anzunehmen – Geschlechteridentifikation. Geschlechterdefinition und Geschlechterpositionierung wurde bereits, in am Gleichheits- und Differenzansatz orientierten Studien, Beachtung geschenkt. Die Frage nach den Bedingungen, unter denen eine zugewiesene geschlechtliche Position angenommen, verweigert oder aber auch ignoriert wird, wurde erst im Rahmen der Geschlechterforschung untersucht. (vgl. Klaus 2005: 63)

Das Forschungsinteresse zielt bei der Frage nach dem Geschlecht als Klassifikationssystem auf die Individuen, die in den Massenmedien agieren, und auf die Erwartungen, die an sie gerichtet werden, ab. In der Geschlechterforschung geht man jedoch davon aus, dass Menschen nicht als Männer und Frauen den Medien gegenüber treten, sondern gerade im Medienhandeln ihr Geschlecht ausüben und immer neue geschlechtliche Identitäten entwerfen. (vgl. Klaus 2005: 63)

„Diese klassifizierten Kategorien (Geschlechterdefinitionen, -positionierungen und -identifikationen) stellen ein Mittel dar, um die schwer fassbaren geschlechtsverwandten Aspekte professionellen Verhaltens zu untersuchen, die bis heute der Aufmerksamkeit entgangen sind.“ (Robinson 1992 zit. in Klaus 2005: 63)

1.3.2 Geschlecht als Strukturkategorie

Befasst man sich mit dem Geschlecht als Strukturkategorie, so stehen hier Metaphern und Stereotypen im Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei konzentriert

man sich auf das, was als weiblich und was als männlich gilt, und welche gesellschaftlichen Aufteilungen sich daraus ergeben. Die Kategorien „weiblich“ und „männlich“ sind somit als kulturelle Codes zu verstehen, die alltägliche Erfahrungen beschreiben, definieren und bewerten. Das Denken über Kommunikationstechnologien, über KonsumentInnen und ProduzentInnen von Medienangebote, ist durch geschlechtlich behaftete Metaphern – z.B. weiblich = emotional, männlich = sachlich – beeinflusst. Dies wird auch an Hand von Fernsehen und Radio sichtbar, denn Medieninstitutionen und Kommunikationstechnologien sind ebenso an der Zweigeschlechtlichkeit orientiert. So wird, zum Beispiel im Mediensystem, mittels der Unterscheidung zwischen harten (männlichen) Fakten und weichen (weiblichen) Nachrichten – was einer geschlechtsstereotypen Zuschreibung ist – der Ausschluss von Frauen aus den Nachrichtenredaktionen suggeriert. Information wird als männlich definiert, Unterhaltung hingegen als weiblich. (vgl. Klaus 2005: 63ff)

„Entsprechend gilt, dass Medien und Medieninhalte, denen sich vor allem Frauen zuwenden, schon allein aus diesem Grund gesellschaftlich abgewertet werden, jene, die vor allem Männer ansprechen, schon allein deshalb eine Aufwertung erfahren.“ (Klaus 2005: 65)

1.3.3 Geschlecht als Ideologie

Geschlechterideologie kann als Richtschnur betrachtet werden, entlang der gesellschaftlichen Phänomene bewertet werden. Männer und Frauen werden aufgefordert, sich den vorherrschenden Geschlechterdefinitionen nach zu verhalten und sich entsprechend zu positionieren. Genres, die in erster Linie von Frauen konsumiert werden, gelten dadurch als Trivialkultur, wie Unterhaltung im Allgemeinen als weiblich gilt. Information hingegen, die deutlich männlich behaftet ist, zählt wesentlich mehr. (vgl. Klaus 2005: 65f)

„Einerseits drohen Frauen und ihre medialen Interessen damit in der Massenkultur zu verschwinden. Gleichzeitig werden die weiblichen Formen der Massenkultur andererseits immer noch weitgehend auf niedrigstem Niveau gesehen, während männlich verortete Genres für fähig erachtet werden, sich über den niedrigen Maßstab der Massenkultur zu erheben.“ (Klaus 2005: 65f)

Deutlich wird dabei eines, nämlich der große Einfluss des ideologischen Geschlechts auf Denkprozesse.

1.4 Gender

1.4.1 Begriffsdefinition

Im Gegensatz zum biologischen Geschlecht (sex), bezeichnet der Begriff Gender das „soziale“ und „psychologische“ Geschlecht einer Person. Der Begriff wurde aus dem Englischen ins Deutsche übernommen, um ebendiese Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht (sex) und sozialem Geschlecht (gender) treffen zu können. Gender umfasst also all jenes, das in einer Kultur als typisch für ein bestimmtes Geschlecht angesehen wird, verweist aber nicht unmittelbar auf die körperlichen Geschlechtsmerkmale. So kann Gender auch als soziokulturelles Konstrukt bezeichnet werden, als ein, von sozialen und kulturellen Umständen abhängiges Geschlecht.

In dieser Bedeutung wurde der Begriff Gender erstmals vom amerikanischen Forscher John Money definiert, der 1955 in seiner Studie das Fühlen und Verhalten von intersexuellen Menschen untersuchte. Obwohl bei den Untersuchten das körperliche Geschlecht nicht eindeutig war, wiesen sie eine eindeutige Geschlechtsidentität bzw. eine klare Geschlechtsrollenpräsentation auf. Was ursprünglich als „sex role“ bzw. als „sex identity“ beschrieben wurde, wird in der heutigen Geschlechterforschung als „gender role“ und „gender identity“ definiert.

1963 bezeichneten Robert Stoller und Ralph Greenson „Geschlechteridentität“ (gender identity) als das Wissen, welchem biologischen Geschlecht man angehört. Diesem entsprechend, zeigt und verhält man sich in der Gesellschaft. Kurz gesagt, ist Geschlechteridentität das Bewusstsein darüber, welche Rolle (gender role) man in der Öffentlichkeit zu spielen und einzunehmen hat.

Körperliches, soziales und Identitätsgeschlecht stimmen bei den meisten Menschen überein. Sie besitzen eindeutige, einem bestimmten Geschlecht zuordenbare, körperliche Merkmale, verhalten sich diesem Geschlecht entsprechend und fühlen sich ebenso genau diesem Geschlecht verbunden. [2]

Die begriffliche Trennung von sex und gender wurde von der feministischen Forschung aufgegriffen. Abgesehen davon, floss sie auch noch in einen anderen Diskurs ein, und zwar in jenen, von und über Menschen, die das Geschlecht (sex)

mit dem sie geboren wurden, wechseln wollten. Hier führte Virginia Price in den 70er Jahren den Begriff „transgender“ ein.

1.4.2 Exkurs: Gendered Technologies

Ausgehend von der US-amerikanischen Forschung verweist der Begriff „gendered“ auf das Geschlecht als Strukturierungskategorie, die auch auf Gegenstände und Konzepte anwendbar ist, die mit der biologischen Geschlechtlichkeit eigentlich gar nichts zu tun haben. Übersetzten ForscherInnen „gendered“ meist mit „geschlechtsgebunden“ oder „vergeschlechtlicht“, so bedeutet der Begriff für Elisabeth Klaus (2005) „mit dem Geschlecht verwoben“.

„Die spezifischen materiellen Formen, die Technologien annehmen, und ihre Anwendungsbereiche geben immer zugleich Auskunft über die Auseinandersetzungswise der Menschen mit ihrer materiellen Umwelt und über die Art und Weise, in der die – mit dem Geschlecht verwobenen – sozialen Beziehungen innerhalb der Gesellschaft gestaltet sind. Deshalb sind Entwicklung, Nutzung und Wirkung neuer Technologien ohne die Berücksichtigung des Geschlechts und der in einer Gesellschaft wirkenden Macht- und Dominanzverhältnisse nicht wirklich zu begreifen.“ (Klaus 2005: 68)

Massenmedien sind nun auch nicht von Natur aus männlich oder weiblich, wie beispielsweise die Einführung des Hörfunks zeigte. [3] Vielmehr fließt in die Entwicklung und Einführung neuer Technologien das Geschlechter- und Generationenverhältnis mit ein und wird in der Aneignung jener Technologien neu ausgehandelt. (vgl. Klaus: 67ff)

Im Zusammenhang mit technologischen Entwicklungen stellen sich für Elisabeth Klaus (2005) entsprechend den unterschiedlichen Perspektiven von Gleichheits-, Differenzansatz und Geschlechterforschung drei prinzipielle Fragen: Wie drückt sich das gesellschaftliche Geschlechterverhältnis in den Technologien aus? Wie gehen Männer und Frauen mit diesen Technologien um und welche Bedeutungen haben sie für deren Alltag? Wie üben Menschen in der Aneignung von Technologien geschlechtliche Identitäten aus? Um diese Fragen beantworten zu können, werden von Elisabeth Klaus Forschungsbeispiele zitiert, die sich auf die Haltung von Männern und Frauen gegenüber Technologien beziehen sowie auf deren unterschiedliche Nutzung im familiären Umfeld. So werden beispielsweise

Haushaltsgeräte sehr wohl als „weiblich“ oder „männlich“ bewertet. Man kann daher nicht sagen, dass unterschiedliche Geschlechterpositionen gegenüber neuen Technologien geschlechtsspezifisch sind. Allein in der Art und Weise der Aneignung und Auseinandersetzung mit technologischen Entwicklungen, drücken Menschen ihre geschlechtlichen Identitäten aus bzw. positionieren sie sich als Frauen und Männer. (vgl. Klaus 2005: 69ff)

2 Geschlechterbilder in Film und Fernsehen

2.1 Geschlechterkonstruktion

In der Medienforschung werden Männlichkeit und Weiblichkeit als Geschlechterrollen verstanden, die durch den Prozess der „Sozialisation“ eingenommen werden. Ausgegangen wird dabei davon, dass Jungen und Mädchen im Zuge des Heranwachsens Einstellungen, Erwartungen und Verhaltensweisen erlernen, die in der Gesellschaft als typisch für die jeweilige geschlechtsspezifische Identität angesehen werden. Problematisch erscheint jedoch, dass das, was im Rahmen der Medienforschung erklärt werden soll – nämlich die Repräsentation von Geschlecht in Verbindung mit der kulturellen Konstruktion von Subjektivität bzw. sexueller Identität, kurz gesagt Männlichkeit und Weiblichkeit – implizit vorausgesetzt wird. Nach dem Ursprung der Zweigeschlechtlichkeit und woraus sie sich ableitet, wird nicht gefragt. Vielmehr sind Organisation und Ausgestaltung dieser Zweigeschlechtlichkeit in den Individuen im Mittelpunkt des Forschungsinteresses.

Somit kann man durchaus davon ausgehen, dass uns nicht die biologische Einteilung in zwei Geschlechter eine Zweiteilung aufdrängt, sondern genau umgekehrt. Diese Klassifikationen in „männlich“ und „weiblich“ sind bereits vorhanden, noch bevor sie in der gelebten Wirklichkeit zum Strukturierungskriterium gemacht werden können.

„Die Geschlechterteilung ist fest in der Konstruktion des Subjektes, und das heißt in der Produktion von spezifischen Körpern, Gesten, Verhaltensweisen sowie eines geschlechtsspezifischen Denkens und Fühlens verankert. (...) Die kulturelle Bedingtheit dieser Subjektivitätsformen ist den einzelnen kaum mehr bewusst. Die

Geschlechtertrennung wird als reine und unmittelbare Wahrnehmung einer eindeutigen Realität erkannt.“ (Seifert 2003: 2f)

Dass die Kategorie Geschlecht von der Gesellschaft produziert ist, diese Meinung vertritt auch Tim Carrigan (1985), der davon überzeugt ist, dass Männlichkeit und Weiblichkeit nicht aus den Körpern heraus kommt, sondern in eben diese hinein konstruiert wird. Ebenso Niklas Luhmann (1988), der meint, die Unterscheidung zwischen Frauen und Männern bringt nur eine Verfestigung von Differenzen am Objekt selbst mit sich, die dann an eben diesem unterschieden werden können. Kurz gesagt, Unterscheidungen müssen im Kopf bereits vorhanden sein, um sie auch erkennen zu können. (vgl. Seifert 2003: 3)

Auf Grund dieser Überlegungen stellt sich nun die Frage nach den Konstruktionsmechanismen, die bestimmte Subjektivitäten hervorbringen und welche Konstruktionen von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit auffindbar sind. Es stellt sich weiters die Frage nach der Beschaffenheit dieser Konstruktionen sowie nach deren Funktion und wo diese produziert werden.

Geschlechteridentitäten werden nicht, wie bereits vorangehend erwähnt, durch die biologische Trennung in „männlich“ und „weiblich“ konstruiert. Diese sind vielmehr ein kulturelles Konstrukt, das sich jedoch biologische Gegebenheiten zu Nutze macht. Nach Frigga Haug arbeitet Geschlechterkonstruktion mit „Bedeutungsstiftungen“. Bestimmte Körpermerkmale und Verhaltensweisen werden bestimmten geschlechtsspezifischen Bedeutungen zugeordnet. Jedes Individuum stellt für sich selbst fest, was „männlich“ und „weiblich“ ist. Diese Kategorien werden in einem Prozess des Einordnens, Klassifizierens und Bewertens hergestellt, der sich nicht nur auf kultureller Ebene, sondern auch auf psychologischer Ebene abspielt. Somit sind Männlichkeit und Weiblichkeit, wie es auch Elisabeth Klaus (2005) festhält, nur im gegenseitigen Vergleich fassbar und als das Gegenteil des jeweils anderen identifizierbar. Doch auch innerhalb beider Kategorien gibt es Unterschiede, Widersprüchlichkeiten und Abstufungen. Wenn man also davon ausgeht, dass Geschlecht ein soziales, kulturelles und psychologisches Konstrukt ist, so ist auch seine Differenz konstruiert. Hierfür sind jedoch entsprechende Produktionsorte notwendig. (vgl. Seifert 2003: 8ff)

2.2 Massenmediale Geschlechterbilder

Die Massenmedien im Allgemeinen und insbesondere der „Film“ stellen nun – wie im vorangehenden Kapitel erwähnt – einen jener Produktionsorte dar, an denen die geschlechtlichen Konstruktionsmechanismen untersucht werden können.

Aus medienpädagogischer Sicht haben in den Massenmedien konstruierte und repräsentierte Geschlechterbilder Einfluss auf die Vorstellung was Geschlecht ist und somit auf die Geschlechteridentitäten der Individuen. Nadja Sennewald (2007) geht in ihrem Buch über Geschlechterinszenierung in Science-Fiction-Serien davon aus, dass Männer und Frauen in den Medien nicht einfach nur dargestellt werden, sondern vielmehr Vorstellungen darüber, wie Männer und Frauen sind, bzw. zu sein haben.

„Die Medien konstruieren ideale und stereotype Bilder von ‚richtigen‘ Männern und ‚attraktiven‘ Frauen, von ‚neuen Vätern‘ und ‚Karrierefrauen‘, von ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Beziehungen, von ‚wahrer‘ Liebe, von Idealen und sogenannten Anormitäten.“
(Sennewald 2007: 37)

Stereotype dienen, nach Sennewald (2007), der „Vereinfachung“ und „Orientierung“. Sie sind wertend, variabel einsetzbar, prägen und festigen die Ordnung des Geschlechterdualismus. Medien stellen jedoch nicht nur dar, was und wie Frauen und Männer zu sein haben, sondern auch deren Beziehungen und Verhalten zueinander. Medien wirken sozusagen als Sozialisationsagenten, die Geschlechterbilder zur Identifikation zur Verfügung stellen und somit zur Entwicklung von Geschlechtsidentität beitragen.

Gehen die einen von der bewussten Manipulation durch Massenmedien aus, um bestimmte „Herrschaftsverhältnisse“ aufrecht zu erhalten, so sind andere der Meinung, Massenmedien geben lediglich den kulturellen und gesellschaftlichen Konsens wieder. Somit kann man sagen, Film und Fernsehen spiegeln traditionelle Normen, Ordnungen und Anschauungen wider, produzieren diese jedoch auch selbst ständig neu.

„Hierbei ist der Unterschied zwischen ‚Produktion‘ und ‚Reproduktion‘ wichtig, denn Medien produzieren zwar keine Geschlechtsidentitäten, aber können durchaus Material dafür bereitstellen. Die Wirkung von Medien und Geschlecht ist demnach eine wechselseitige.“ (Sennewald 2007: 39)

Auch in der psychoanalytisch orientierten Filmkritik wird dem Film, auf Grund seiner Konstruktion bzw. Rekonstruktion von Geschlechterverhältnissen, Bedeutung beigemessen. Man ging davon aus, dass der/die RezipientIn sich mit den Figuren auf der Leinwand identifiziert, die stellvertretend unbewusste Probleme symbolisch be- und verarbeiten. Erkannt und zugleich kritisiert wurde jedoch, dass das klassische Hollywood-Kino bis weit in die 70er Jahre hinein fast ausschließlich das patriarchale, bürgerliche Individuum verkörperte, mit dem sich zwar das männliche Publikum identifizieren konnte, jedoch nicht das weibliche. Frauen waren durchaus auf der Leinwand zu sehen, dienten jedoch nicht als Identifikationsfiguren, sondern allein dem Blick der Männer. Zahlreiche Filmanalysen zeigten, dass der weibliche Körper mit Sexualität gleichgesetzt und somit als erotisches Objekt für die männlichen Zuschauer konstruiert wird. Der Mann nimmt dabei die Rolle des Voyeurs ein, der, in seiner Männlichkeit gestärkt, ein Gefühl von Macht und Kontrolle vermittelt bekommt. Das weibliche Publikum musste sich entweder in die männliche Zuschauerposition hineinfühlen oder sich als passives Objekt verstehend, der männlichen Handlung unterwerfen. Auf diese Art und Weise liefert der Film Appelle an das Unbewusste und leistet so seinen Beitrag zur Konstruktion bzw. Verfestigung bestimmter Geschlechterverhältnisse und -differenzen. (vgl. Seifert 2003: 10f)

Doch es ist nicht nur die psychologische oder psychoanalytische Ebene, die den Film zum Geschlechterkonstrukteur und -identifikator macht. Es müssen auch gesellschaftstheoretische bzw. gesellschaftspolitische Aspekte berücksichtigt werden, sprich: Die gesellschaftliche Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Analyse von Frauenbildern in den Medien ist nun eine Art und Weise, gesellschaftliche Geschlechterzuweisungen und somit traditionelle Machtverhältnisse sichtbar zu machen.

Im klassischen Hollywood-Film wird die Handlung aus Sicht des männlichen Protagonisten wahrgenommen. Dem aktiven Blick des Mannes wird die Beschau

der zum Objekt reduzierten Frau entgegengestellt, wodurch Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern entstehen. Die Figuren auf der Leinwand zeigen, was „männlich“ und was „weiblich“ ist und wie man sich entsprechend „männlich“ und weiblich“ zu verhalten hat. Aktivität wird mit Männlichkeit und Passivität mit Weiblichkeit gleichgesetzt.

Die kämpfenden, starken und zum Teil gewalttätigen Frauen, die in den 80er Jahren die Leinwände bevölkern, kehren diesen Blick um. Die Frau ist nun nicht mehr passiv und nur zum Anschauen da, sondern bestimmt, als Protagonistin, aktiv die Handlung des Films.

2.3 Darstellung der Frau im amerikanischen Spielfilm

2.3.1 Soziologisch-historische Aspekte

Amerikanische Filme mussten aus kommerziellen und ökonomischen Gründen ein breites Publikum ansprechen, wodurch Themen behandelt wurden, die die Menschen beschäftigten. Dadurch wurden in den Filmen verschiedenster Epochen die jeweiligen gesellschaftlichen Entwicklungen sichtbar. Vor allen in Zeiten sozialer Umbrüche spiegelte der Film sich verändernde Werte wider, die traditionell Festgeschriebenes abänderten und neu prägten, wie etwa auch die Darstellung der Geschlechterrollen.

In den 40er und 50er Jahren produziert das klassische Hollywood-Kino Filme, die das Gemeinschaftsgefühl und bürgerliche Werte in einer schweren Zeit – z.B. zweiter Weltkrieg, Nachkriegszeit, Koreakrieg – fördern und stärken sollen. Traditionelle Geschlechterrollen einer patriarchalen Gesellschaft sind das Ergebnis politischer, sozialer und wirtschaftlicher Erschütterung, die die ideale Form des Zusammenlebens, die sogenannte Kernfamilie, in der die Frau die Rolle der verständnisvollen und liebenden Ehefrau und Mutter übernimmt, präsentieren. Der zweite Weltkrieg jedoch hat nachhaltige Veränderungen zur Folge. Denn der Aufschwung der Rüstungsindustrie beendet, neben der großen Arbeitslosigkeit, auch die untergeordnete Stellung der Frauen in der Gesellschaft, die die Positionen ihrer, im Krieg abwesenden, Männer übernehmen. Nicht nur in der

Familie, auch auf dem Arbeitsmarkt. Nach Kriegsende ist Amerika somit mit einem Frauenbild konfrontiert, das auch den klassischen Hollywood-Film beeinflusst, wo emanzipatorische Tendenzen gespiegelt und wiedergegeben werden.

Viele Männer, durch die lange kriegsbedingte Trennung von ihren Frauen entfremdet und misstrauisch, sehen in deren finanzieller Unabhängigkeit und neu gewonnenem Selbstbewusstsein ihren Status als „Oberhaupt und Ernährer“ der Familie bedroht. Heftige Geschlechterkonflikte sind die Folge, was sich nicht zuletzt in steigenden Scheidungsraten widerspiegelt. Denn die Frauen wollen ihre gewonnene Unabhängigkeit beibehalten, während die aus dem Krieg heimgekehrten Männer ihre gesellschaftliche Dominanz wiederherstellen wollen. Die Ängste und Sehnsüchte der Männer zeigen sich nirgendwo so deutlich wie im Film, der seine Protagonistinnen raus aus den Fabriken wieder hinein ins familiäre Umfeld, hinein in Kindererziehung, Küche und Herd verfrachtet.

Diese stets gepflegten, perfekten und liebenden Hausfrauen bevölkern bis in die 80er Jahre die Leinwände, immer mit einem kühlen Drink in der Hand, den von der Arbeit heimkommenden Ehemann begrüßend und aufopferungsvoll versorgend.

2.3.2 Kulturhistorische und psychoanalytische Aspekte

Die Angst des Mannes vor der weiblichen Sexualität, die ihm Stärke und Macht nehmen und ihn ins Verderben führen kann, wurde bereits vor lang vergangener Zeit thematisiert und reicht weit in die Geschichte zurück. Man findet diesen Gedanken schon in den Mythen, alten Literaturwerken und der Malerei, verkörpert als Meduse, Loreley oder männerbetörende Sirene.

Im 18. Jahrhundert etwa sieht man etwas Ungezügeltes, Dämonisches und Wildes in der Weiblichkeit versteckt, das jederzeit auszubrechen droht. Diese, wohlgemerkt männliche, Sichtweise gründet auf der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, ebenso wie auch zwischen der zivilisierten Kultur und der wilden Natur unterschieden wird. Und weil Fremdes oft exotisch, anders und beängstigend erscheint, ordnet man die Andersartigkeit des weiblichen Geschlechts in eben dieses Schema ein. Um jedoch ein neutralisierendes

Gegengewicht zu schaffen, schreibt man den Frauen positive Eigenschaften wie Unschuld und Tugend zu. Das weibliche Wesen ist für den männlichen Blick des 18. Jahrhunderts also eine Fülle an Gegensätzen, die man mit der Ambivalenz der Natur vergleichen kann.

In verschiedenen Bereichen der Aufklärung, in deren Diskurs Parallelen zwischen der Frau und der Wildnis gezogen werden, wie etwa Philosophie, Ästhetik und Pädagogik, entstehen nun zwei weibliche Stereotypen: Auf der einen Seite die Tugend- und Schamhafte, auf der anderen Seite die Freizügige und sexuell Rastlose.

Auch die moderne Psychoanalyse übernimmt diesen Ansatz und verbindet mit weiblicher Sexualität Wildheit und Unberechenbarkeit. Die Bedrohung des Mannes durch die weibliche Sexualität wird auch in Filmen thematisiert, in erster Linie um die Verunsicherung und Gefährdung der männlichen Figur darzustellen.

2.3.3 Alternative Repräsentation von Weiblichkeit

Eine neuartige Repräsentation von Weiblichkeit wird beispielsweise im Film Noir [4] ausgedrückt, die auf der erschütterten Identität des Individuums gründet. Abweichend vom klassischen Hollywood-Film nehmen hier stereotypisierte Frauenfiguren bedeutende Stellung ein, die Ordnung und Werte einer männerdominierten Gesellschaft in Frage stellen. So können sich von der „Norm“ abweichende Formen von Weiblichkeit herausbilden, die in zwei stereotypen Ausprägungen zu beobachten sind: der „femme fatale“ [5] und der „nurturing woman“ [6]. In der Hauptrolle meist die „böse“ und ungezähmte „femme fatale“, in der Nebenrolle deren Opfer, die brave, liebende Haus- und Ehefrau.

Allerdings ist auch beim Film Noir mit seinen scheinbar emanzipierten Frauenrollen zu beachten, dass diese ausschließlich über ihre Beziehungen zu Männern definiert werden und es lediglich wagen, sich gegen die ihnen zugewiesenen Positionen innerhalb des patriarchalen Systems aufzulehnen.

2.4 Frauenbilder in der Filmgeschichte

Im folgenden Kapitel soll ein kurzer Abriss über die Geschichte des US-amerikanischen Films, das ebendort vermittelte und dargestellte Frauenbild unter Berücksichtigung des jeweils historischen und gesellschaftlichen Umfeldes erläutern.

Die Vorläufer des Kinos sind Guckkastenkinos und Kinetoskope. Sie werden um 1895 erstmals einem, in erster Linie dem Bildungsbürgertum angehörigen, Publikum vorgestellt, später auch ZuschauerInnen unterer sozialer Schichten. Die Nachfrage nach längeren, komplexeren und unterhaltsameren Filmstreifen steigt. So kristallisieren sich Anfang des 20. Jahrhunderts Elemente verschiedener Spielfilmgenres, differenziertere Charaktere, Handlungsabläufe, Motive und Details heraus. In den USA sind die Anfänge des Spielfilms durch den Western verkörpert. (vgl. Georg 2007: 11)

Etwa um 1911 wird das Star-System eingeführt, das über Erfolg oder Misserfolg eines Films entscheiden konnte.

„Als erster weiblicher Startypus treten anständige, reine, unschuldige und tapfere Frauen auf, augenaufschlagende ewige Jungfrauen mit herzförmig geschminktem Mund. Mit expressiven Gesten und Posen sind sie häufig in der Rolle der schlecht verdienenden, aber fleißigen, genügsamen und frommen Arbeiterin zu sehen. Sie sind umgeben von einer Aura der Kindlichkeit, die den Zuschauer sofort zum Retter in der Not, zum Helden dieser unschuldigen Reinheit werden lässt.“ (Georg 2007: 12)

In den 20er Jahren verändert sich die weibliche Darstellung. Das Bild der Frau als Heilige verschwindet jedoch nie komplett und taucht auch später noch in verschiedensten Ausprägungen. Diese werden beispielsweise als Lolita oder Nymphe dargestellt, wobei jedoch sexuelle Elemente betont werden.

Dem Ideal der Heiligen wird das negative Gegenbild der „femme fatale“ gegenübergestellt, die durch ihre verführerische Erotik den Mann ins Verderben führt. Für Robin Britta Georg (2007) ist diese „dämonisch“ dargestellte

Andersartigkeit der Frau ein Versuch des Patriarchats, sich der aufkeimenden Frauenbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts entgegenzustellen.

Mit dem Eintreten der USA 1917 in den Ersten Weltkrieg wird der Film zum Propagandainstrument. Kriegserfahrungen lassen herrschende Moralvorstellungen brüchig werden, wodurch gesellschaftliche Werte und Normen einer allgemeinen Revision unterzogen werden. Durch die Abwesenheit der Männer, die als Soldaten im Krieg sind, werden die Frauen vor neue Aufgaben gestellt, die sie stärker und selbstbewusster machen. Diese Entwicklung spiegelt sich auch im Film wider. Die destruktive, Unheil bringende und verhängnisvolle „femme fatale“ verschwindet. (vgl. Georg 2007: 13f)

In den frühen 20er Jahren beherrschen „mondäne und elegante Damen von Welt“ die Leinwände. Im Gegensatz zur „femme fatale“ sind sie keine Außenseiterinnen mehr. Selbstsicher auftretend reichen sie häufig die Scheidung ein und ignorieren Standesunterschiede bei der Partnerwahl. „Die ‚Mondäne‘ als der Idealtyp der beginnenden zwanziger Jahre war eine selbstbewusste Dame von Welt, die souverän und zynisch unter den Männern ihre eigene Wahl trifft.“ (Georg 2007: 14) Doch auch dieses weibliche Idol währt nicht lange und verliert noch während der 20er Jahre an Bedeutung. Jene Generation der Nachkriegszeit, die von der Wirtschaftskrise eingeholt wird, findet in den exzentrischen Damen, die immer von Reichtum, Luxus und Überfluss umgeben sind, kein brauchbares Rezept zur Bewältigung der gelebten Realität. Der Krieg will vergessen, das Leben unbeschwerter genossen werden. Der „Flapper“ - auch „Jazz-Baby“ genannt - betritt das Parkett. Hektisch und temperamentvoll ist sie nun die Frau, die mit androgynen Zügen, knabenhafter Figur, knapp geschnittenem Bubikopf und forderndem Blick, aufgeklärt, skeptisch und lebenshungrig ist, gleichberechtigt und aktiv. (vgl. Georg 2007: 14f)

„(..) junge Frauen mit einer Mischung aus kindlichem Esprit und weiblicher Reife vereinen in ihrer Person Unschuld und Erfahrung, denen es in erster Linie darum geht, möglichst viel Spaß zu haben. Ihre Selbstständigkeit beenden diese Heldinnen nach ihrer wilden Phase in der Regel durch eine Heirat.“ (Georg 2007: 15)

Robin Britta Georg (2007) sieht die Faszination des „Jazz-Babys“ für das männliche Publikum darin, wie es schließlich, trotz seiner Wildheit, gezügelt und auf den rechten Weg gebracht werden kann.

Gab es im Hollywood der Stummfilmzeit viele Frauen, die in der Filmindustrie als Regisseurinnen, Cutterinnen, Kamerafrauen und Autorinnen gearbeitet und so zur Entwicklung der amerikanischen Filmproduktion beigetragen haben, übernehmen im Jahre 1927, mit der Einführung des Tonfilmes, fast vollständig die Männer das Ruder. Filme sind nun ökonomischen Aspekten unterworfen, inhaltliche und stilistische Experimente werden zum finanziellen Risiko. Frauen werden nun wieder als „schöne Darstellerinnen“ vor die Kamera verwiesen. (vgl. Georg 2007: 16)

Weltwirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit und Große Depression prägen die Wende von den 20ern hin zu den 30er Jahren, was auch das moralische Klima der USA beeinflusst. Soziale Unterschiede werden deutlicher und mit ihnen das Genre des Gangsterfilms immer beliebter. Harte, mächtige und schlaue „Tough Guys“ machen sich auf der Leinwand breit und bewältigen mit ausreichend krimineller Energie erfolgreich ihr Leben. Frauen spielen hier, wenn überhaupt, nur sehr untergeordnete Nebenrollen. Als Pendant zum männlichen Gangsterhelden entwickelt sich der „Vamp“, der sein Umfeld in Ehedramen voller Leidenschaft, Fehlritte und Schuldgefühle findet und an die „männerfressende“ „femme fatale“ erinnerte. Diese neue Frauenrolle wird ebenso

„() über ihre sexuelle Anziehungskraft definiert, und als geschichts- und ortlose Verführerin ist sie jenseits jeder sozialen Realität angesiedelt. Eine neue von männlich ausgerichteter Vorstellungswelt geschaffene Form, die die weibliche Erotik in sichere Entfernung rückte. Ein Bild mit dem versucht wurde, die Erfahrung emanzipierter weiblicher Erotik, den Schock der Freiheit (...) zu bewältigen.“
(Georg 2007: 18)

Neben Western, Gangsterfilm und Musical bringt das klassische Hollywood-Kino zu Beginn der 30er Jahre den Abenteuer- und den Kostümfilm hervor. Hier werden meist ein Held und eine Helden dargestellt. Sie können einander anfangs nicht leiden, müssen jedoch gemeinsam verschiedenste Situationen meistern.

In den 30er und 40er Jahren bevölkern viele Frauen die amerikanischen Kinosäle und so entwickelt man ein Genre, das deren Bedürfnissen entsprechen soll – den sogenannten Frauenfilm. „Dieser Hollywood-Frauenfilm (...) bietet im schlimmsten Falle eine Art gefühlsbetonten Softporno für frustrierte Hausfrauen.“ (Georg 2007: 20) Robin Britta Georg spart nicht mit weiterer Kritik und schreibt dem Frauenfilm der 30er und 40er Jahre „eine konservative Ästhetik selbstmitleidiger Aufopferung“ (Georg 2007: 20) zu, mit typischen Themen wie „Krankheit, Wahl zwischen zwei Männern oder Konkurrenz zwischen zwei Frauen“ (Georg 2007: 20).

Anfang der 40er Jahre tritt die USA in den Zweiten Weltkrieg ein. Die Bevölkerung sehnt sich nach einer heilen Welt, was prompt von der Filmindustrie mit Musicals und Klassischen Komödien beantwortet wird. Das „Pin-up-Girl“ betritt das filmische Parkett und ist charakterisiert durch seine offensiv zur Schau gestellte Erotik und Tanzauftritte. Als Objekt konzipiert, finden sich im „Pin-up-Girl“, für Robin Britta Georg (2007), keinerlei emanzipatorische Ansätze. Es ist jedoch in der ersten Hälfte der 40er Jahre auch eine gegenläufige Tendenz zu beobachten: Erneut befinden sich die Männer im Krieg, Arbeitskräftemangel macht sich bemerkbar, wodurch Frauen in die Arbeitswelt eintreten. Durch die hohe Zahl der berufstätigen Frauen verändert sich auch deren Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. Somit erscheinen nun auch auf der Leinwand selbstbewusste, selbstständige und starke Frauen, die traditionell männliche Arbeitsbereiche erobern und ihre Intelligenz und Stärke unter Beweis stellen dürfen. Sie sind Politikerinnen, Anwältinnen oder Direktorinnen, Flugzeugmechanikerinnen und Fabrikarbeiterinnen. Doch trotz aller Selbstbestimmtheit und Stärke wartet auf die „neuen Frauen“ im Film immer das unausweichliche Happyend. „Die Helden sieht ein, dass ihre Lebensziele nicht die einzige wahren sind, und entscheidet sich für die Liebe zu einem Mann und damit gegen ihr ‚unfeminines‘ Verhalten.“ (Georg 2007: 22) Ehe und Familie, nach wie vor das oberste Gut bürgerlicher Moral, retten die Helden aus dem Verderben eines selbstständigen Lebens. Die 1945 aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten beanspruchen die Berufswelt wieder für sich.

Frauen müssen sich in Ehe und Mutterschaft zurückziehen oder Niedriglohnjobs annehmen. Rund drei Millionen Frauen verlieren 1947 ihren Arbeitsplatz. Vertraute und bewährte Traditionen sind es nun, die in der Nachkriegszeit Sicherheit und Halt geben sollen. Auch die Filmwelten werden vom Versuch nach Neuorientierung geprägt, was abermals eine Veränderung der Frauenbilder zur Folge hat. Erfüllung, Glück und Zufriedenheit finden diese nur im ehelichen und häuslichen Umfeld, das sie selbstverständlich dem für sie sorgenden Mann zu verdanken haben. (Georg 2007: 21ff)

„In vielen Filmen spielten bald stumme Heldinnen die Hauptrolle, die sich als Filmfrauen zu Bett legten, um an Hirntumoren, Querschnittslähmungen, Geisteskrankheiten und schleichenden Giften dahinzusiechen. Karrierefrauen gehen nun in psychiatrische Behandlung, wo ihnen geraten wird, ihre Berufstätigkeit aufzugeben.“ (Georg 2007: 23)

Bis in die 50er Jahre setzt sich somit das Image der gefälligen Frau abermals durch. Filme, in denen Frauen selbstständig und emanzipiert dargestellt werden, sind rar, sowie Filme, in denen Frauen überhaupt eine Rolle spielen. Die „starken Frauen“ werden zu „brave Mädchen“ oder kommen einfach gar nicht vor.

„Als sich das während der kriegsbedingten Abwesenheit der Männer entwickelte emanzipatorische Bewusstsein der Frauen zu verselbstständigen drohte, reagieren Werbung, Literatur, populäre Kultur und Frauenjournale mit der Idealisierung der Frau als glückliche Mutter und Hausfrau. Ein Glück, das sich einzig in der Teilhabe am Konsum der Wohlstandsgesellschaft, in der Erziehung ihrer Kinder und in der ehelichen Sexualität findet.“ (Georg 2007: 29)

Filme dieser Zeit verweisen Frauen in die ihnen zugesetzten Schranken und machen sie zu treu sorgenden Ehefrauen, die ausschließlich in ihrer häuslichen Umgebung Glück finden. Wollen sie aus dieser ausbrechen, werden sie durch das System – Ehemann und Kind – zu Einsicht und Umkehr gebracht. Wie stark Massenmedien im Allgemeinen und Film im Besonderen Realitäten verändern und schaffen können, zeigt sich in den 50er Jahren daran, dass rund 60 Prozent der Studentinnen ihr Studium abbrechen und heiraten. (vgl. Georg 2007: 30)

Anfang der 60er Jahre ist die US-amerikanische Filmwirtschaft in der Krise. Frauen, zuvor ein großer Teil des Publikums, bleiben den Kinosälen fern, weil die gezeigten Inhalte sie nicht ansprechen oder miteinbeziehen. Weibliche

Hauptrollen sind beinahe ausschließlich in Aufklärungsfilmen zu finden, was mit der 1960 auf den Markt kommenden Pille und einer damit einhergehenden verstärkten Thematisierung von Sexualität zusammen hängt. Parallel dazu werden gesellschaftliche Widersprüche in den USA immer deutlicher, die allmählich die alten Traditionen der Nachkriegszeit aufzubrechen beginnen. Neue soziale Bewegungen – Afro- und LateinamerikanerInnen fordern ihre Bürgerrechte ein, StudentInnen protestieren gegen die amerikanische Kriegsführung in Vietnam – sind die Antwort darauf. 1966 wird die National Organization for Women gegründet. Ihre erste Präsidentin, Betty Friedan, kritisiert das in den Medien transportierte Bild der glücklichen Ehefrau und Mutter als realitätsfern. Und in der Tat bringen Mitte des Jahrzehnts einige Filme das „partnerschaftliche Familienideal“ ins Wanken. (vgl. Georg 2007: 32ff)

Grundsätzlich ist zu sagen, das Kino Anfang der 70er Jahre ist noch weitgehend männerdominiert. Einige moderne Frauen halten zwar Einzug auf den Kinoleinwänden, diese werden jedoch schon bald durch zahlreiche männliche Action-Film-Helden in ihre Grenzen verwiesen. Zu dieser Zeit ist das Kinopublikum überwiegend weiß und männlich und so ist es, laut Robin Britta Georg (2007), nicht weiter verwunderlich, dass der Frau die Opferrolle im Film zugeschrieben ist. Doch dieses weibliche Opfer-Rollenbild erfährt gegen Ende der 70er Jahre eine Revision, was nicht zuletzt der aufstrebenden zweiten Frauenbewegung zu verdanken ist. Studentinnen und Studenten demonstrieren im Rahmen der Studentenbewegung für Aufbruch und Veränderung. In der Realität sieht es aber anders aus – die Studentinnen dürfen zwar mitdemonstrieren, das Sagen behalten sich jedoch die Männer vor. (vgl. Georg 2007: 36)

„Viele der am politischen Kampf beteiligten Frauen fühlen sich zunehmend als Ausführungsorgan ausgenutzt; zudem müssen sie die Erfahrung machen, dass das, was unter dem Schlagwort ‚freie Sexualität‘ gelebt wird, ihre eigenen Bedürfnisse weitgehend unbefriedigt lässt. Vor allem in den Vereinigten Staaten entsteht eine Unmenge an feministischer Literatur, durch deren intensive Rezeption der Terminus Feminismus sein Negativ-Image verliert und zum Identifikationsbegriff wird. Über Universitäten hinaus brechen viele Frauen in diesen Jahren zu neuen Aktivitäten auf.“ (Georg 2007: 36)

Im Zuge der Frauenbewegung setzt international feministische Filmarbeit ein und Frauenthemen werden vermehrt behandelt. Der Begriff „Frauenfilm“ wird neu definiert womit ein Themen- und Perspektivwechsel verbunden ist. Die patriarchale Ordnung wird in diesen Filmen zwar nicht komplett auf den Kopf gestellt, doch das beispielsweise „altbackene“ Happyend vor dem Traualtar verschwindet. Offene Erzählformen und bewusst inszenierte Mehrdeutigkeiten prägen den neuen Frauenfilm. Heim und Herd dürfen nun verlassen werden, wodurch sich Frauen nicht länger über ihre Rolle als Ehefrau und Mutter definieren müssen, sondern auch außerhalb häuslicher Umgebung und privater Beziehungen agieren können. „Gezeigt werden die traditionellen Eheverhältnisse mit ihren ökonomischen und sozialen Ungerechtigkeiten und die Versuche der Frauen, daraus auszubrechen.“ (Georg 2007: 38)

Trotz aller Selbstbefreiung von traditionellen Rollenbildern und Verhaltensregeln gibt es für die Frauen letztendlich nur zwei Möglichkeiten: die Rückkehr zur Familie oder – überspitzt gesagt – den eigenen Untergang. Sind die weiblichen Filmfiguren berufstätig und karriereorientiert, so leidet darunter immer das Privatleben - sprich Ehemann und Kinder, sofern diese überhaupt vorhanden sind. Kehrt die Frau jedoch in den heiligen Schoß der Familie zurück, so findet sie ihr Glück in ihrer Bestimmung als Ehefrau und Mutter. Somit ist es nicht weiter verwunderlich, dass Filme dieser Zeit häufig das Thema Ehebruch zum Inhalt haben.

Ende der 80er Jahre bekämpfen sich Männer und Frauen im Film. Versuche, Unstimmigkeiten auszudiskutieren oder sich gar zu versöhnen, werden erst gar nicht unternommen. Stoffe mit gewalttätigen Frauen als Hauptdarstellerinnen werden erstmals verfilmt. Die Frau im Film darf nun stark sein, selbstbewusst und kämpferisch, und zwar nicht nur mit Worten, sondern auch mit Taten. Gesellschaftlich sowie wissenschaftlich schlägt sich dieser Wandel nach Susanne Weingarten (1995) in einer Irritation des patriarchalen Diskurses nieder und Georg Seeßlen hält 1998 in seinem Aufsatz „Die Wiederkehr der Kriegerinnen“ fest, dass auch Hollywood in den 80er Jahren der Kritik am reaktionären Frauenbild Tribut zollt und Action- sowie Gewaltfilme mit weiblichen Figuren

und Problemen anreichert. Von der Polizistin bis zur Krimellen, männliche Heldenrollen werden nun auch von Frauen besetzt. Diese schießen, prügeln und töten ebenso wie die männlichen Protagonisten. Auch das Thema sexuelle Gewalt von Männern, gegen die Frauen sich zur Wehr setzten, um das ihnen Zugefügte zu rächen, findet Beachtung in diversen Filmhandlungen der 80er Jahre. (vgl. Georg 2007: 39ff)

3 Aufbrechen der patriarchalen Ordnung

3.1 Abkehr von tradierten Sehgewohnheiten

Bis in die frühen 80er Jahre sind nicht nur klassische Hollywood-Filme, sondern auch US-amerikanische Fernsehserien ausschließlich nach der männlichen Hauptfigur ausgerichtet und über diese wahrnehmbar, was für das Publikum nur sehr eingeschränkte Identifikationsmöglichkeiten bietet. Aus männlicher Sicht ist dies kein Problem, doch Frauen bleiben als aktive Rezipientinnen außen vor. Wie bereits vorangehend thematisiert, wird dem Mann die Rolle des aktiven Beobachters zugewiesen, Frauen hingegen werden zum passiven Objekt, das angeschaut wird, degradiert.

Doch es sind nicht nur die Filme und Fernsehserien selbst, die sich allein über den männlichen Blick definieren, sondern auch das Publikum, männlich sowie weiblich, das sich diesem bereitwillig aussetzt. So verwundert es nicht weiter, dass feministische Kritik in ihren frühen Jahren eine radikale Abkehr von traditionell verankerten Sehgewohnheiten fordert. Denn diese sieht den klassischen Film „als Teil eines ideologischen Prozesses der Manipulation, mit dem falsches Bewusstsein vermittelt und Kontrolle ausgeübt wird“. (Seifert 2003: 15) Wenn man nun die Lust, die beim Sehen dieser Filme empfunden wird, akzeptiere, so akzeptiere man, nach Seifert (2003) auch eine Gesellschaft, die nach Geschlechtern, Rassen und Klassen eingeteilt ist. Feministische Filmkritik fordert die Veränderung patriarchal geprägter Sehgewohnheiten und Alternativen zum klassischen Hollywood-Film.

Dies fordert auch Laura Mulvey (1975), die in ihrem Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino“ die Wirkungsweise des Unbewussten; sowie die Verwandlung des Kinos zu einem patriarchalisch strukturierten Ort aufzeigt. Sie analysiert die Blickachse zwischen Kamera, dem gefilmten Subjekt/Objekt und ZuseherIn. Ausgehend von der psychoanalytischen Theorie bedient sich Mulvey unter anderem an Lacans Konzept der „Spiegeltheorie“ und vor allem an Freuds Begriff der „Schaulust“.

Jacques Lacans Spiegeltheorie etwa benennt das Stadium, in dem man beginnt, zwischen Bild (Reflexion) und Wirklichkeit zu unterscheiden. Im sogenannten „Spiegelstadium“, das ungefähr zwischen dem zweiten Monat und dem zweiten Lebensjahr von Kleinkindern verläuft, beginnt das Individuum ein „Idealego“ zu entwickeln: Es blickt quasi in den Spiegel und beginnt, sich selbst darin zu erkennen. Eben jener Unterscheidungsprozess zwischen real und fiktional bleibt im Kino jedoch ungelöst, wo, der „Spiegel“ durch die Leinwand ersetzt, eine Identifikation des/der RezipientIn mit dem/der ProtagonistIn ermöglicht und eine Verinnerlichung deren Werte, Ansichten und Verhaltensweisen, wenn auch nur für kurze Zeit, mit sich bringt.

Sigmund Freud bezeichnet mit der „Schaulust“ jenen Teilstrieb des Sexualtriebes, der sich in der frühkindlichen Phase noch als reine Lust am Sehen und später auch als Lust am Gesehenwerden ausdrückt. Freud schreibt der Schaulust zwei Ausprägungen zu, eine aktive (schauende) und eine passive (angeschaut werdende). Das Be- bzw. Anschauen des (Sexual-)Objekts hat, so Freud, die Vereinigung als Ziel.

„Die Schau- oder Tastlibido ist bei jedermann in zweifacher Art, aktiv und passiv, männlich und weiblich, vorhanden, und bildet sich je nach dem überwiegen des Geschlechtscharakters nach der einen oder anderen Richtung überwiegend aus.“ (Freud zit. in: Mauser/Pfeiffer 2006: 198)

Jener Trieb des „Schauens“ ist für Mulvey die Basis visueller Lust beim Betrachten von Kinofilmen, der eine aktive männliche und eine passive weibliche Ausprägung aufweist. In Bezug auf die Degradierung von Frauen als passives Anschauungsobjekt führt sie den Eigenschaftsbegriff „to-be-looked-at-ness“ ein. Mulvey versucht weiters der Faszination, die der menschliche Körper sowie sein Abbild auslösen, auf den Grund zu gehen und betont dabei die Bedeutung des

Bildes in Bezug auf die Festsetzung des Subjekts. Einhergehend mit der feministischen Kritik an der visuellen Lust im kommerziellen Kino, fordert Mulvey radikal die Abschaffung von Mainstreamfilmen bzw. die Änderung der Geschlechtercodes im Film, die Frauen nicht länger als Objekte darstellen sollen. (vgl. Mulvey 1994: 48ff)

Als geeignet dafür, weibliche Objektdarstellungen aufzusprengen, sah man etwa feministische Avantgarde-Filme [7] und dekonstruktivistische Filmstrategien, denen genau Vorstellungen von der Beziehung zwischen filmischem Produkt und ZuschauerInnen zu Grunde liegen. Bisher ging man davon aus, dass Film Bewusstsein schaffen kann, was die ZuseherInnen jedoch zu passiven RezipientInnen macht, die, überspitzt gesagt, kulturellen Machtspielen hilflos ausgeliefert sind. Mit der Forderung nach dem Ausbruch aus tradierten Seh- und Rezeptionsgewohnheiten nimmt man nun an, dass diese allein per Willensanstrengung verlassen werden können.

Ruth Seifert (2003) betrachtet beide Vorgänge jedoch zwiespältig. Einerseits hält sie fest, dass das Betrachten eines Films kein passiver Vorgang ist, sondern vielmehr eine laufend stattfindende Verhandlung zwischen ZuseherIn und filmischem Angebot, die durch nationale und ethnische Zugehörigkeit, persönliche Erfahrung der ZuseherIn und durch Gender, Klasse und Rasse geprägt ist. Würden diese Bezüge fehlen, so wäre die Handlung des Films für den/die ZuseherIn unverständlich. Andererseits mussten Avantgarde-FilmerInnen feststellen, dass sie mit ihren Filmen, die von der gesellschaftlichen und historischen Norm abweichen, aufrütteln und verändern wollten, in erster Linie jene erreichten, die von vornherein derselben Meinung und Ansicht waren. Denn die Subjektpositionen der Avantgarde-Filme sind in der gesellschaftlichen Realität noch nicht vorhanden. Dadurch wird dem „normalen“ Publikum die Möglichkeit der Identifikation genommen, die jedoch notwendig ist, um mit dem Dargestellten in eine Verhandlung treten zu können. Im Gegensatz dazu bot der klassische US-amerikanische Film diese Möglichkeit sehr wohl. So kam es auch im Rahmen des Avantgarde-Films zur Forderung, historisch entstandene und gesellschaftlich verankerte Identitätszuschreibungen aufzugeben.

3.2 Beziehung neuer Subjektpositionen

Auch in Hollywood entstehen Anfang der 80er Jahre, zehn Jahre nach Beginn der zweiten Frauenbewegung, Filme und Fernsehserien die tradierte Subjektpositionen, die auf den damals herrschenden Verhältnissen basieren, aufzubrechen. Maßgeblich an diesem Prozess beteiligt ist die US-amerikanische Polizistinnen-Serie „Cagney und Lacey“, in der neue Subjektpositionen auf Basis gelebter Realität angeboten werden. Die Darstellung der Frau ändert sich, jedoch nicht radikal, sodass das gezeigte Weiblichkeitsbild nach wie vor für das Publikum verständlich und identifizierbar ist. So sind die Protagonistinnen in einem beruflichen Umfeld tätig, das bis dahin ausschließlich den Männern vorbehalten war. Zudem setzt der weiblichkeitsferne Beruf der Polizistin Frauen in eine bis dahin untypische Beziehung zu Staat und Gewalt.

Es werden nun also Frauenrollen angeboten und dargestellt, die zwar den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechen, aber versuchen, aus diesen auszubrechen und darüber hinauszuwachsen. Interessanterweise steht in allen Filmen und Fernsehserien, die zu dieser Zeit versuchen, Weiblichkeit auf neue Art und Weise darzustellen, die Beziehung von Weiblichkeit mit Macht und Gewalt im Mittelpunkt.

Neue Subjektpositionen bzw. veränderte Darstellungen von Weiblichkeit sind für Gabriele Dietze (1997) auch im Genre des Detektiv- und Kriminalfilms zu sehen, in dem sich starke weibliche Heldinnen einen Kampf mit dem Verbrechen liefern.

„Hier wird dem maskulinistischen Diskurs ein feministischer entgegengestellt. Ein neues weibliches Selbstbewusstsein benutzt ein ‚maskulines‘ Genre zur Darstellung einer Emanzipationsphantasie. Auch hier geht die Heldenkonstruktion mit ihrer autonomen, starken und konfliktfähigen Frauenfigur um einiges über die gesellschaftliche Wirklichkeit hinaus.“ (Dietze 1997: 10)

Diese Eroberung eines bis dato männlichen Genres durch weibliche Hauptfiguren hat jedoch, nach Dietze, einen ambivalenten Charakter. Einerseits verhelfen die neue Autonomie und Selbstständigkeit der Protagonistinnen zu einem „neuen“ feministischen Rollenbild, zeigen jedoch gleichzeitig den Unterschied zur

„schlechten“ gesellschaftlichen Wirklichkeit auf, in der Geschlechterhierarchien keineswegs aufgehoben sind.

„Zudem sind die hartgesotterten Privatdetektivinnen verstrickt in überkommene Modelle von Femininität wie Schönheit, Liebe und Häuslichkeit und haben Probleme, einen Modus von ‚Anerkennung‘ zu finden, der ‚Femininität‘ mit konfliktbereiter Autonomie zusammendenkt.“ (Dietze 1997: 10)

3.3 Mehr als nur Zierde – ein neues weibliches Heldenmodell

In ihrem Buch „Hardboiled Women“ (1997) setzt sich Gabriele Dietze mit dem neu konstruierten weiblichen Heldenmodell auseinander und zeigt auf, wie dieses an die Grenzen alter sowie neuer Gender-Arrangements stößt und wie diese Grenzverletzungen verhandelt werden.

So ist Weiblichkeit im Sinne alter Geschlechterzuschreibungen mit den Begriffen Häuslichkeit, Erotik und Attraktivität behaftet. Um sich nun defensiv oder aber auch positiv diesen Genderzuschreibungen gegenüber verhalten zu können, braucht die neue, starke und heldenhafte Protagonistin einen großen Erzählraum, was für Dietze (1997) im großen Erklärungsbedarf der Figuren liegt, die die ihnen zugewiesenen Räume verlassen wollen. Denn ist die Protagonistin in ihrem beruflichen Agieren noch so stark, unabhängig und emanzipiert, muss sie sich meist mit einem Versagen auf privater oder häuslicher Ebene abfinden. So stehen sie entweder „knietief in Abwasch und Schmutzwäsche“ (Dietze 1997: 227) oder haben den genau umgekehrten Weg einer minimalistischen Lebensführung ohne Partner oder liebevoll dekoriertem Eigenheim zu wählen, um gegen traditionelle Geschlechterzuschreibungen protestieren zu können. (vgl. Dietze 1997: 227)

Gemeinsam haben die „neuen Heldinnen“ meist auch die Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper und dessen Erscheinungsbild. Zwar wird beispielsweise versucht, überflüssige Kilos mit Sport zu bekämpfen, der Blick in den Spiegel lässt die Protagonistinnen jedoch nur äußerlich stark und unbekümmert erscheinen. Für Dietze ein klares Zeichen für die innere Ambivalenz der neuen weiblichen Heldenrollen, denn „der rhetorische Aufwand für die Verteidigung einer nichthäuslichen und nicht nach Modediktat lebenden Weiblichkeit bleibt erheblich“. (Dietze 1997: 228)

Für Dietze (1997) stellt die Berücksichtigung alter Geschlechterrollenzuschreibungen, die in Film und Fernsehserien als Codes fungieren, mit denen sich die Protagonistinnen auseinander setzen müssen, eine „bleibende Fixierung auf den mütterlichen Blick (Häuslichkeit) einerseits, den männlichen Blick (Attraktivität) andererseits“ dar. (Dietze 1997: 228) Dieses Problem, das den weiblichen Hauptfiguren oft viel an Handlungsspielraum und Beweglichkeit nimmt, kann nach, Dietze (1997), nicht einfach so gelöst werden. Denn die Protagonistinnen müssen sich in einem, der gesellschaftlichen Realität entsprechenden Umfeld bewegen, um den RezipientInnen die Möglichkeit der Identifikation und des Verständnisses zu geben. Zudem können alternative Geschlechterkonstruktionen nicht einfach so kreiert werden. Wurde Weiblichkeit und weibliches Rollenverhalten bisher beispielsweise über Attribute wie Schönheit und Häuslichkeit definiert, so muss die „neue“ Protagonistin begründen, warum sie diese verweigert bzw. verlässt. Denn nur so ist es den ZuseherInnen möglich, ausgehend von ihren Erfahrungen im realen Leben, das veränderte Geschlechterrollenbild zu verstehen und zu verarbeiten. (vgl. Dietze 1997: 228)

Doch es sind nicht nur die alt hergebrachten Geschlechterzuschreibungen, die die neuen weiblichen Heldinnen behindern und Konfliktstoff bieten, sondern ironischerweise auch deren neu erworbene Qualitäten. Für Dietze (1997) verkörpert in der „neuen feministischen Wahlfamilie“ (Dietze 1997: 230), die über patriarchale Strukturen hinaus eine „verantwortliche Zuwendung einander zugeneigter Individuen“ (Dietze 1997: 230) darstellt. Denn das soziale Leben der neuen Heldinnen spielt sich nicht, wie bisher, in den eigenen vier Wänden ab, sondern im Kreise einer frei gewählten Familie, sprich: Freunden, Freundinnen und Bekannten. Nähe und Zuwendung sind, auch bei frei gewähltem Single-Dasein, für die Protagonistinnen von Bedeutung. Somit treten diese im Film nicht nur ausschließlich mit dem männlichen Part in Verbindung und verhandeln mit diesem Sorgen und Probleme des Alltags, sondern auch mit anderen Frauen und Mitgliedern einer außerhäuslichen Umgebung. Oft findet sich in dieser jedoch eine Person, die, aus Angst um Leben und Ehre der Protagonistin, patriarchale

Strukturen verteidigt und versucht, das sichere Dasein als Ehefrau und Mutter zu propagieren. Meist handelt es sich dabei um ältere FreundInnen, Bekannte, ArbeitskollegInnen oder NachbarInnen, die sich an Stelle der Eltern, die „narrativ eliminiert wurden“ (Dietze 1997: 231), um die starke neue Heldenin kümmern wollen, sich dabei unweigerlich in deren Leben einmischen und auch aus erzähltechnischer Perspektive den Handlungsspielraum der Protagonistin einschränken. (vgl. Dietze 1997: 229ff)

Ein neues weibliches Heldenmodell definiert sich jedoch nicht nur über selbstgewählte und selbstbestimmte berufliche Entfaltung und das Ersetzen der patriarchal geprägten Familienstruktur durch eine selbst ausgesuchte „Wahlfamilie“, sondern ebenso über eine neue „Choreographie der Liebe“ (Dietze 1997: 236). Diese ist, so Dietze,

„(...) die größte Herausforderung eines feministischen Rollenmodells, zumal es eine über zweihundertjährige Tradition einer patriarchalischen Romantik in den populärkulturellen Artefakten für weibliches Publikum gibt.“ (Dietze 1997: 236)

Denn meist ist der einzige Daseinszweck der Frauenfigur ihre Beziehung zum Mann, die entweder scheitert oder vor dem Altar ihre Erfüllung findet. Heldenhaftes Verhalten ist nur jenen gestattet, die entweder sehr jung, sehr alt oder „jenseits von Gut und Böse“ (Dietze 1997: 237) sind. „Die Verbindung von Sexualität und Eigenständigkeit blieb den Rittern, Landsern, Cowboys und Privatdetektiven vorbehalten.“ (Dietze 1997: 237) Figuren eines neuen weiblichen Heldenmodells dürfen ihren einzigen Lebenszweck nicht darin sehen, ein erfülltes Leben mit dem geliebten Mann zu führen. Dieses standardisierte Skript muss, so Dietze (1997), für die hartgesottenen Damen umgeschrieben und umbesetzt werden.

Erste Veränderungen sind hierbei schon in der Phase der ersten Annährung eines möglichen Liebespaars zu verzeichnen, denn die neuen Heldinnen testen ihren potentiellen Liebhaber auf dessen Fähigkeit, eine Beziehung zu ertragen, in der Frau und Mann gleichgestellt und einander ebenbürtig sind.

„Wenn der in Aussicht genommene Liebhaber die Nagelprobe der Respektbezeugung überlebt, zieht die Privatdetektivin oft einen zweiten Verteidigungsring auf. Sie ist sich bewusst, wie stark ihre Seele auf ein vorfeministisches Liebeskonzept programmiert ist.“ (Dietze 1997: 238)

Lässt sich die Protagonistin schlussendlich auf eine Beziehung ein, so behält sie die Kontrolle, indem sie die Initiative übernimmt und sich in Liebesdingen nicht den Bedürfnissen des Mannes unterordnet. Sie bemächtigt sich des „männlichen Blicks auf das weibliche Sexualobjekt“ (Dietze 1997: 239) und taxiert ihr Gegenüber in Bezug auf dessen äußeres Erscheinungsbild. Durch diese umgekehrte Blickrichtung wird das alte Gender-System in Frage gestellt, das sich über den „aktiven“ Mann und die „passive“ Frau definierte. (vgl. Dietze 1997: 240ff)

„Ein egalitäres Begehrungsmodell als Anerkennung von Kompetenz und Tapferkeit kommt ähnlich wie die Eroberung eines weiblich begehrten Blicks auf den männlichen Körper einem Erdrutsch populärer Phantasien für ein weibliches Publikum gleich.“ (Dietze 1997: 242)

Dennoch bleibt für die neue und starke Heldenin Liebe immer mit der Gefahr verbunden, die eigene Selbstständigkeit zu verlieren. Manche sehen dies im Sexualakt an sich begründet, der, trotz aller Emanzipationsversuche der weiblichen Titelfigur, die uralte Herrschaft der Männer über die sich ihnen hingebenden Frauen bekräftigt. (vgl. Dietze 1997: 241) Spinnt man nun den Gedanken weiter, dass auch das selbstgewählte und selbstbestimmte Liebesleben der Protagonistinnen diese nie komplett vor einer männlichen Herrschaftsdominanz schützen kann, so kommt man womöglich zu einem Kernproblem weiblicher Emanzipation: nämlich mit dem „Gegner“ weiterhin verbunden sein zu wollen, ihn zu lieben und auch geliebt werden zu wollen. Dieser Antagonismus ist, nach Gabriele Dietze (1997) nicht lösbar.

4 „Cagney und Lacey“

4.1 Handlung

„Cagney und Lacey“ ist eine der ersten US-amerikanischen Fernsehserien aus den Jahren 1982 bis 1988, in denen Frauen als Serienheldinnen intensiver und detaillierter dargestellt wurden.

Die Geschichte handelt von Christine Cagney und Mary Beth Lacey, zwei Polizeibeamtinnen, die im fiktiven 14. Revier in Lower Manhattan / New York

gemeinsam auf Streife gehen. Ein Gebiet, wo Little Italy und Chinatown zu zahlreichen Konflikten führt und ethnische Vielfalt herrscht, einer der größten Brennpunkte in den USA. Cagney und Lacey sind gute professionelle Polizistinnen und lösen Fälle, in denen es sich neben Routineangelegenheiten auch um Vergewaltigung, Prostitution, Drogenhandel, Kindesmissbrauch und Rassismus handelt.

„Their response to the continuing unconscious chauvinism in the precinct is one of the running themes. It is a show about two women who happen to be cops, rather than two cops who happen to be women.“ (N.N. 2009)

Im Mittelpunkt der Fernsehserie stehen der Alltag der Frauen auf dem Polizeirevier sowie die intensive Freundschaft der beiden doch sehr unterschiedlichen Frauen. Denn Christine Cagney und Mary Beth Lacey haben ebenso verschiedene Verantwortlichkeiten wie Charaktere, was oft zu gegenseitigen Konflikten führt. Die beiden Frauen agieren in einem Umfeld, das mit Boss Ltd. Arthur Samuels und den Kollegen Marcus Petrie, Victor Isbecki, Paul La Guardia, Ronald Coleman, Manny Esposito und Jona Newman überwiegend männlich besetzt ist.

4.2 Details zur Serie

4.2.1 Entstehungsgeschichte und Hintergrund

Die US-amerikanische Fernsehserie „Cagney und Lacey“ scheint in vielerlei Hinsicht eine Vorreiterrolle zu spielen. Bis in die späten 70er Jahre gab es keine klassischen Hollywood-Filme oder Fernsehserien, in denen „a pair of female buddies“ (Van Zoonen 1994: 44) die Hauptrolle spielte. Das starke, sich aufeinander verlassen könnennde und gemeinsam durch dick und dünn gehende „Kumpelpaar“ war bis dahin ausschließlich männlichen Protagonisten, wie etwa „Starsky und Hutch“ vorbehalten. So entwickelten Barbara Avedon und Barbara Corday gemeinsam mit Produzent Barney Rosenzweig 1974 die Idee zu „Cagney und Lacey“. Zwei weibliche Polizistinnen, Chris Cagney und Mary Beth Lacey, die in Freundschaft ebenso verbunden waren, wie deren Autorinnen selbst, die, als bekennende Feministinnen in die Frauenbewegung involviert waren und ihre

eigenen Erfahrungen und Überzeugungen in die beiden Hauptfiguren einfließen ließen. „The development of the idea indicates the different factors which contributed to the final proposal: on a social level the emphasis on role reversal can be deduced to the impact of liberal feminism.“ (Van Zoonen 1994: 44) In ihrem Buch „Working Girls – Gender and Sexuality in Popular Cinema“ greift Yvonne Tasker (1998) auf eine Studio von Julie D’Acci (1994) zurück, in der ebenso festgehalten wird, dass das „female buddy duo“ von Avedon und Corday eine Antwort auf die Kritik am Kino der 70er Jahre war, wo einem weiblichen „Kumpelpaar“, sofern es überhaupt vorhanden war, nie dieselbe Aufmerksamkeit zuteil wurde, wie einer Freundschaft zwischen Männern.

Anfangs wurde das „Cagney und Lacey“-Skript von beinahe jedem Studio in Hollywood abgelehnt. Die beiden Charaktere wurden als zu wenig feminin angesehen, sie erschienen nicht weich und sexy genug. 1980, sechs Jahre später, versuchte Rosenzweig erneut, „Cagney und Lacey“ an den Mann bzw. das Studio zu bringen, diesmal mit einer überarbeiteten Version. Er wandte sich gezielt ans Fernsehen. CBS interessierte sich dafür, wollte jedoch Cagney und Lacey von zwei jungen und attraktiven Schauspielerinnen besetzt haben. Rosenzweig konnte sich zwar mit seinem ursprünglichen Besetzungswunsch, Tyne Daly sollte Mary Beth Lacey spielen, die im familiären Umfeld mit Kindern und Mann lebte, durchsetzen. Den Part der unabhängigen Singlefrau Christine Cagney besetzte CBS mit Loretta Swit – die durch ihre Rolle in MASH bekannt war. Sie spielte die Cagney-Figur jedoch nur im Pilotfilm, in der darauf folgenden Fernsehserie wurde Christine Cagney von Meg Foster gespielt.

Noch vor der Erstausstrahlung des Pilotfilms 1981 wurde die Presse auf „Cagney und Lacey“ aufmerksam, denn erstmals fokussierte sich das Hauptinteresse eines Fernsehfilms auf unabhängige arbeitende Frauen in einem männerdominierten Berufsumfeld und deren beiderseitige starke und innige Freundschaft. Das feministische Magazin „Ms“ rief seine Leserinnen sogar dazu auf, an CBS zu schreiben und eine wöchentliche Fernsehserie von „Cagney und Lacey“ zu fordern, was auf Grund hoher Einschaltquoten auch bald geschah. Doch letztendlich war CBS mit der ausgestrahlten Serie und ihren Quoten nicht zufrieden und beschloss „Cagney und Lacey“ nach nur zwei Folgen abzusetzen.

Es stellte sich heraus, CBS war mit dem Charakter der Christine Cagney nicht zufrieden. Eine allein stehende, karriereorientierte und starke Polizistin widersprach zu sehr den traditionellen Werten und Definitionen, was und wie Weiblichkeit zu sein hatte. CBS fürchtete, das Publikum würde die Serie auf Grund ihrer unfemininen, im Gegenzug aber „zu feministischen“ Charaktere ablehnen. Es ging sogar so weit, dass man Cagney und Lacey eine lesbische Beziehung unterstellte, allein aus dem Grund, weil Frauenfreundschaft und innige Verbundenheit unter Frauen bisher noch nie in Filmen oder Serien thematisiert wurden. Ein CBS Mitarbeiter begründete die Absetzung der Serie wie folgt:

„They were too harshly women’s lib, too tough, too hard, not feminine. The American public doesn’t respond to the bra burners, the fighters, the women who insist on calling manhole covers people-hole covers. ... We perceived them as dykes.“ (Hulse 2000)

Vor allem diese Aussage rief heftigste feministische Proteste auf und bescherte dem Sender einen wahren Kritik- und Beschwerdehagel. So wurde die Rolle der Christine Cagney von CBS umbesetzt, weil neben der „robusten“ Tyne Daly (Mary Beth Lacey) eine femininer wirkende Frauenfigur gewünscht wurde. Nach nur sechs Episoden wurde Meg Foster durch Sharon Gless ersetzt.

„The quest for the working women’s market in the late 1970s and 1980s led to women oriented programs and feminist subject matter in prime time. But as we have seen, when these representations deviated too much from the acceptable conventions of the industry, they were quickly brought back in line.“ (Holtzmann 2000: 79)

Als auch andere Sender an Frauen gerichtete Programme anboten, schrumpften die Zuschauerzahlen für „Cagney und Lacey“. Hätte die Serie nicht Unterstützung seitens der Neuen Frauenbewegung bekommen und einige Nominierungen, darunter Emmy Awards, abgeräumt, wäre sie wohl vom Bildschirm verschwunden. Denn 1983 plante CBS, die Serie noch vor der Entfaltung ihres wahren Potentials, erneut abzusetzen. Die Fans waren verärgert, eine Sturmflut an Briefen erreichte den Fernsehsender, in denen das Fortbestehen von „Cagney und Lacey“ gefordert wurde. So war in einer Fernsehzeitschrift aus dem Jahr 19983 zu lesen „You want them! You’ve got them!“ (Hulse 2000), als CBS sich schlussendlich doch für eine Fortsetzung der Serie entschied.

„Because so many women viewers hungered for alternative female images, they persisted in using oppositional viewing modes in order to

identify with Cagney and Lacey as nontraditional women despite the changes to soften the characters and make them more traditionally feminine.“ (Holtzmann 2000: 79)

„Cagney und Lacey“ kann als ein Meilenstein in der Geschichte der Polizei-, Action- und Abenteuerserien bezeichnet werden, denn erstmals wurden die zentralen Charaktere mit Frauen besetzt. Zwei Polizistinnen, die einen harten und gefährlichen Job ausübten, ebenso gut, wenn nicht sogar besser, als ihre männlichen Kollegen. Zwar gab es vor „Cagney und Lacey“ schon eine Fernsehserie, in der alle Hauptrollen weiblich besetzt waren – „Drei Engel für Charlie“ – doch mit „Cagney und Lacey“ wurde erstmals ein realistisches Frauenbild vermittelt. Hier standen keine perfekten und wunderschönen Superheldinnen im Mittelpunkt, sondern ganz normale Durchschnittsfrauen, die zusätzlich zum Beruf als Polizistin auch mit privaten Alltagsproblemen zu kämpfen hatten. Mehr als irgendeine andere Fernsehserie zuvor, hat „Cagney und Lacey“ der feministischen Forderung nach realistischeren Frauenbildern in den Medien Rechnung getragen.

„The developing format of the show serves to indicate both the potential and the seeming parameters of the female cop format during the 1980s. Building on successful images from the 1970s, the show’s defined as ‘real’ women, self-consciously distinguished from media stereotypes.“ (Tasker 1998: 94/95)

Bis in die späten 70er Jahre hatten Krimiserien, wie etwa „Miami Vice“ oder „Starsky und Hutch“, immer den Konflikt der, meist männlichen, Bürger mit Gesetz, Recht und Staat zum Mittelpunkt. Das Eintreten von Frauen in das Krimigenre brachte einen differenzierteren und kritischeren Aspekt mit sich und einen anderen Blickwinkel auf die Darstellung der Geschlechterrollen. (vgl. Tasker 1998: 94)

*“The development of the television crime series, from the 1970s’ success of Angie Dickinson in *Policewoman of the glamorous investigators of Charlie’s Angels* through to the more evidently ‘socially aware’ and awardwinning *Cagney and Lacey*, can be read in terms of a popular response to feminist concerns and to the changing social position of women.” (D’Acci 1994: 10)*

Es waren vor allem die unterschiedlichen Charaktere der beiden Polizistinnen - Christine Cagney war die karriereorientierte und taffe Singlefrau, Mary Beth Lacey, nicht weniger kompetent in ihrem Beruf, eine verheiratete Frau mit drei

Kindern und einem chaotischen Haushalt – die sie als Team zusammenschweißten und ihnen Stärke verliehen. Ihre unterschiedlichen Sichtweisen trugen nicht selten zur Lösung kniffliger Fälle bei.

Ein weiterer Grund für den großen Erfolg von „Cagney und Lacey“ war die realistisch und liebevoll dargestellte Freundschaft und Beziehung der beiden Hauptfiguren, die sich trotz mancher Streitereien und Uneinigkeiten stets loyal, ehrlich und respektvoll gegenüberstanden. „The result was a deeply textured and multi-layered emotional involvement on the part of the viewers, which transcended the usual boundaries of a crime series.“ (Hulse 2000) Obwohl man „Cagney und Lacey“ durchaus eine Vorreiterrolle in der bis dahin tabuisierten Darstellung von Frauenfreundschaft zuschreiben kann, hält Yvonne Tasker (1998) jedoch fest, dass diese auch lange danach noch wenig bis gar nicht in Filmen oder Fernsehserien thematisiert wurde.

Doch es waren nicht nur die Charaktere selbst, die in realistischer Art und Weise dargestellt wurden, sondern auch deren Lebensumfeld und die damit verbundenen Probleme. Mary Beth Lacey muss die Dreifachbelastung Job-Ehefrau-Mutter bewältigen. Sie wird zwar von Ehemann Harvey unterstützt, dennoch findet sie sich immer wieder in einem chaotischen und durcheinander geratenen Haushalt wieder, was sie jedoch nicht im Geringsten an ihrer Berufstätigkeit zweifeln lässt. Probleme mit dem Ehemann, der Mary Beth auf Grund dessen Arbeitslosigkeit für kurze Zeit zum alleinigen „Ernährer“ der Familie macht, bleiben nicht aus. Christine Cagney hingegen, überzeugter Karriere- und Singlefrau, fühlt sich trotz selbstgewählter Unabhängigkeit, einsam und verletzlich. Zugeben würde sie dies nie und schon gar nicht darüber reden. Probleme und innere Unzufriedenheit führen Christine letztendlich in die Alkoholsucht, der sie im Laufe der Serie zu entkommen versucht.

Große Bedeutung wird der Fernsehserie „Cagney und Lacey“ auch deshalb zugesprochen, weil sie es nicht scheute, große Probleme anzusprechen, die in Zusammenhang mit Frauen bis dato nicht thematisiert wurden: Gewalt, Rassismus, Kindesmissbrauch, Alkoholismus, Drogenkonsum und Tod. Auch das Thema Vergewaltigung wird nicht ausgespart, dem Christine Cagney sogar selbst zu Opfer fällt. Cagney ist alles andere als ein hilfloses und schwaches Opfer,

stark, selbstsicher und sogar darin ausgebildet sich zu verteidigen. Doch, oder vielleicht gerade deshalb, muss sie die Erfahrung machen, überbordender Gewalt ohnmächtig ausgeliefert zu sein. Joan Hanauer äußerte sich dazu in einem Artikel der Chicago Sun-Times am 5. Jänner 1988:

„No criminal suspect in his right mind would call Christine Cagney a natural victim. She's an ambitious cop who knows how to use her gun, and she didn't make sergeant by helping old ladies across the street. Her toughness makes it all the more shocking – and dramatic – when she becomes the victim of date rape.“ (Hanauer 1988)

Dass sich Christine Cagney und Mary Beth Lacey mit den Einflüssen und Auswirkungen von Gewalt und Gewalttätigkeit auseinander setzten mussten, mag auf Grund ihres Berufes als Polizistinnen nicht weiter besonders erscheinen. Es war jedoch nicht nur die Gewalt, die von Männern ausging und deren Opfer Frauen waren, die in der Fernsehserie aufgegriffen wurde, sondern ebenso die Gewalt unter Frauen, die sich demnach nicht nur gegen männliche Übergriffe schützen mussten, sondern auch gegen Attacken ihrer Geschlechtsgenossinnen. Behandelt wird dieses Thema gleich im 1981 ausgestrahlten Pilotfilm, in dem Cagney und Lacey undercover im Milieu der Prostituierten unterwegs sind und deren rauen sowie gefährlichen Alltag erforschen.

4.2.2 Produktionstechnische Daten

Originaltitel:	Cagney und Lacey
Genre:	Kriminalfilm
Produktionsland:	USA
Produktionsjahre:	1982 – 1988
Staffelanzahl:	7
Episodenanzahl:	125
Episodenlänge:	ca. 45 min
Idee:	Barbara Avedon und Barbara Corday
Erstausstrahlung:	25. März 1982 (USA) 9. Juli 1982 (UK) 20. Dezember 1984 (Schweden) 1. März 1987 (Frankreich)

27. August 1987 (Deutschland)

4.2.2.1 Drehorte

Golden Oak Ranch – 19802 Placerita Canyon Road, Newhall, California, USA
 Lacey Street Production Center – 2630 Lacy Street, Los Angeles, California, USA
 Los Angeles, California, USA
 New York City, New York, USA

4.2.2.2 Technische Spezifikationen

Negativfilmformat (mm/Video Zoll): 35 mm
 Kinematografisches Verfahren: Spherical
 Kino Format: 35 mm
 Bildseitenverhältnis: 1,33:1

4.2.2.3 Beteiligte Produktionsfirmen

Columbia Broadcasting Systems Corporation (CBS)
 Filmways Incorporation
 Orion Pictures Corporation

4.2.2.4 Verleihfirmen

CBS: 1982 – 1988, USA, TV
 Independent Television Corporation (ITV): 2007, UK, TV
 SAT 1: 1987, Deutschland, TV
 Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2007, Deutschland, DVD

4.2.3 Die Staffeln

4.2.3.1 Staffel Eins

- 1 - Cagney und Lacey
- 2 - You Call This Plaine Clothes?
- 3 - Pop Used To Work Chinatown
- 4 - Beyond The Golden Door

5 - Suffer The Children

6 - Street Scene

7 - Better Than Equal

Von den sieben Folgen der ersten Staffel gibt es keine deutschsprachige Fassung.
Sie wurden auch nie in deutschen Fernsehsendern ausgestrahlt.

4.2.3.2 Staffel Zwei

8 - Auf gute Zusammenarbeit

9 - Einer von uns

10 - Gangster im Schönheitssalon

11 - In panischer Angst

12 - Gefährlicher Anschluss

13 - Alle unter Verdacht

14 - Betrug der einsamen Herzen

15 - Im Irrtum

16 - Der Weihnachtsabend

17 - Auch das ist Verbrechen

18 - Jerris Fahrrad

19 - Der Meisterdieb

20 - Die Neue

21 - Ein glasklarer Fall

22 - Wer war „Queen Mary“

23 - Provokation

24 - Eine Krise

25 - Zwei, die es erwischt

26 - Diplomatischer Kompromiss

27 - Das kann jedem passieren

28 - Täter aus den eigenen Reihen

29 - Der Informant

4.2.3.3 Staffel Drei

30 - Grüne Witwen

- 31 - Das 12. Opfer
- 32 - Verbrechen ohne Opfer
- 33 - Der Kopfgeldjäger
- 34 - Babyhandel
- 35 - Im Alleingang
- 36 - Cagneys Entscheidung

4.2.3.4 Staffel Vier

- 37 - Der Babysitter
- 38 - In glühender Hitze
- 39 - Ungehorsam
- 40 - Vergeltung per Telefon
- 41 - Väter und Töchter
- 42 - Der Vertrauensbruch
- 43 - Das außergewöhnliche Ereignis
- 44 - Endlich wieder Montag
- 45 - Misstrauen und Verrat
- 46 - Mary und Mary
- 47 - Unsicheres Spiel
- 48 - Traum und Wirklichkeit
- 49 - Und dennoch glücklich
- 50 - Schlechte Spielregeln
- 51 - Stress
- 52 - Was heißt fair? - Teil 1
- 53 - Was heißt fair? – Teil 2
- 54 - Laceys Entschluss
- 55 - Ein alter Bekannter
- 56 - Die Zeugin
- 57 - Gewalt hinter Gittern
- 58 - Auf bewährte Weise

4.2.3.5 Staffel Fünf

- 59 - Die Ausreißerin
- 60 - Mitleid mit dem Helden
- 61 - Mit Hilfe einer Wahrsagerin
- 62 - Gefälschte Lose
- 63 - Der entscheidende Fehler
- 64 - Anschlag auf eine Frauenklinik
- 65 - Mütter und Söhne
- 66 - Die schlimmere Wahrheit
- 67 - Der Polizistenhasser
- 68 - Die neue Macht
- 69 - Alle Jahre wieder
- 70 - Vorwürfe
- 71 - Um jeden Preis
- 72 - Der letzte Versuch
- 73 - Im Rollstuhl
- 74 - Alice ist da
- 75 - Laceys Vater
- 76 - Die Auszeichnung
- 78 - Das liebe Geld
- 79 - Anflug nach L.A.
- 80 - Ein runder Geburtstag
- 81 - Die englische Nurse
- 82 - Trauer auf dem Revier

4.2.3.6 Staffel Sechs

- 83 - Mitleid mit dem Dealer
- 84 - Verlorene Seelen
- 85 - Platzangst
- 86 - Inzest
- 87 - Gespielte Rivalin
- 88 - Einer, der es wusste

- 89 - Marathon
- 90 - Die Mutprobe
- 91 - Schmuck einer Toten
- 92 - Es geschah damals
- 93 - Das darf nicht sein
- 94 - Umweltsünder
- 95 - Kleine Gefälligkeiten
- 96 - Todesfall beim Sport
- 97 - Gesteh es ein
- 98 - Ein Fest für den Chef
- 99 - Geheime Botschaft
- 100 - Taubstummes Mädchen
- 101 - Hinter Gittern
- 102 - Gefährliches Sammlerstück
- 103 - Leben und Tod
- 104 - Trink, Schwesterlein, trink ...

4.2.3.7 Staffel Sieben

- 105 - Ein Sozialfall
- 106 - Rassenprobleme
- 107 - Nachbarschaftshilfe
- 108 - Eine sonderbare Dame
- 109 - Aus Erfahrung klug
- 110 - Eine Puppe ist gefragt
- 111 - Die Show läuft
- 112 - Überführt
- 113 - Ein persönlicher Fall
- 114 - Die grauen Panther
- 115 - Der Stellvertreter
- 116 - Verdacht auf Drogen
- 117 - Single bleibt Single
- 118 - Verhörmethoden

- 119 - Turban-Lords
- 120 - Die Welt der Kunst
- 121 - Jeden kann es treffen
- 122 - Dank dem Computer
- 123 - Die Versöhnung
- 124 - Im Börsengeschäft
- 125 - FBI schaltet sich ein – Teil 1 + Teil 2

4.2.3.8 Folgefimme

Nach dem Ende der Serie 1988 folgten noch vier Fernsehfilme:

- 1994: Cagney und Lacey – Tödlicher Kaviar
- 1995: Cagney und Lacey – Der Tote im Park
- 1995: Cagney und Lacey – Wer im Glashaus sitzt
- 1996: Cagney und Lacey – Und nichts als die Wahrheit

Im Laufe dieser Filme zieht sich Mary Beth Lacey ins Familienleben zurück. Christine Cagney macht erfolgreich eine Entziehungskur, sie hat im Laufe der Serie immer wieder mit ihrer Alkoholsucht zu kämpfen und tritt daraufhin einen Ermittlungsjob bei der Staatsanwaltschaft an.

Die Fernsehserie „Cagney und Lacey“ erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter 22 Emmy Awards, u.a. 1986 für die „Beste Dramaserie“ sowie für Sharon Gless und Tyne Daly für ihre Leistungen als Hauptdarstellerinnen und Golden Globes.

4.2.4 Besetzung

- | | |
|-----------------------------|----------------------------------------|
| Det. Sgt. Christine Cagney: | Sharon Gless (119 Folgen, 1982 – 1988) |
| | Meg Foster (6 Folgen, 1982) |
| | Loretta Swit (Pilotfilm, 1981) |
| Det. Mary Beth Lacey: | Tyne Daly (125 Folgen, 1982 – 1988) |
| Harvey Lacey: | John Karlen (107 Folgen, 1982 – 1988) |
| Lt. Bert Samuels: | Al Waxman (107 Folgen, 1982 – 1988) |
| Det. Marcus Petrie: | Carl Lumbly (92 Folgen, 1982 – 1988) |

Det. Victor Isbecki	Martin Kove (104 Folgen, 1982 – 1988)
Det. Paul La Guardia:	Sidney Clute (41 Folgen, 1982 – 1985)
Desk Sgt. Ronald Coleman:	Harvey Atkin (78 Folgen, 1982 – 1988)
Det. Manny Esposito:	Robert Hegyes (36 Folgen, 1986 – 1988)
Det. Jonah Newman:	Dan Shor (14 Folgen, 1985 – 1986)
Det. Al Carossa:	Paul Mantee (52 Folgen, 1983 – 1988)
Verna Dee Jordan:	Merry Clayton (13 Folgen, 1987 – 1988)
Tony Stantinopolis:	Barry Sattels (7 Folgen, 1986 – 1988)
Charles Fitzgerald Cagney:	Dick O'Neill (23 Folgen, 1982 – 1987)
Micheal Lacey:	Troy W. Slatan (69 Folgen, 1982 – 1988)
Harvey Lacey Jr.:	Tony La Torre (63 Folgen, 1982 – 1988)
Alice Lacey:	Dana Bardolph (1 Folge, 1985 – 1987)
Paige Bardolph (unbekannte Folgenanzahl, 1985 – 1987)	
Michelle Sepe (unbekannte Folgenanzahl, 1987 – 1988)	
(Quelle: N.N. 1990)	

4.2.5 AutorInnen

Orion Pictures (früher Filmways) war als unabhängige und private Firma an der Produktion von „Cagney und Lacey“ beteiligt. Das Auflisten der Autoren und Autorinnen und die Anzahl der von ihnen verfassten Folgen erscheint unter folgendem Gesichtspunkt interessant: Orion Television Präsident Richard Rosenbloom produzierte die höchste Rate an von Frauen geschriebenen Texten in ganz Hollywood. (vgl. D'Acci 1994: 11)

Georgia Jeffries	(8 Folgen, 1984 – 1987)
Terry Louise Fisher	(6 Folgen, 1983 – 1985)
Peter Lefcourt	(6 Folgen, 1983 – 1984)
Robert Crais	(4 Folgen, 1982)
April Smith	(4 Folgen, 1982)
Steve Brown	(4 Folgen, 1983 – 1985)
Patricia Green	(4 Folgen, 1984 – 1986)
Frederick Rappaport	(4 Folgen, 1985 – 1988)

Allison Hock	(4 Folgen, 1987 – 1988)
Frank Abatemarco	(3 Folgen, 1982 – 1983)
Jeffrey Lane	(3 Folgen, 1982 – 1983)
Frank South	(3 Folgen, 1982 – 1983)
Joe Viola	(3 Folgen, 1987)
Barney Rosenzweig	(2 Folgen, 1982 – 1988)
Paul L. Ehrmann	(2 Folgen, 1982 – 1987)
Claudia Adams	(2 Folgen, 1982 – 1985)
Barbara Avedon	(2 Folgen, 1982 – 1985)
Barbara Corday	(2 Folgen, 1982 – 1985)
Rogers Turrentine	(2 Folgen, 1982)
Ronnie Wenker-Konner	(2 Folgen, 1983 – 1984)
Les Carter	(2 Folgen, 1985 – 1987)
Robert Eisele	(2 Folgen, 1985 – 1986)
Kathryn Ford	(2 Folgen, 1986 – 1988)
Sandy Sprung	(2 Folgen, 1986 – 1987)
Marcy Cosburgh	(2 Folgen, 1986 – 1987)
Jonathan Estrin	(2 Folgen, 1987 – 1988)
Shelley List	(2 Folgen, 1987 – 1988)
Michael Berlin	(2 Folgen, 1987)
Eric Estrin	(2 Folgen, 1987)
Sharon Elizabeth Doyle	(2 Folgen, 1988)
Donna Powers	(2 Folgen, 1988)
Wayne Powers	(2 Folgen, 1988)
Deborah R. Baron	(unbekannte Anzahl an Folgen)
Paul Laurence	(unbekannte Anzahl an Folgen)

(Quelle: N.N. 2009)

4.2.6 Regie

Reza Badiyi	(10 Folgen, 1982 – 1988)
Sharon Miller	(10 Folgen, 1985 – 1988)
Alexander Singer	(7 Folgen, 1982 – 1986)

James Frawley	(7 Folgen, 1984 – 1988)
Ray Danton	(6 Folgen, 1982 – 1987)
Karen Arthur	(6 Folgen, 1984)
Al Waxman	(5 Folgen, 1985 – 1988)
John Patterson	(4 Folgen, 1983 – 1984)
Jackie Cooper	(4 Folgen, 1987 – 1988)
Georg Stanford Brown	(3 Folgen, 1982 – 1986)
Helaine Head	(3 Folgen, 1986 – 1987)
Bill Duke	(2 Folgen, 1983 – 1984)
Victor Lobl	(2 Folgen, 1983 – 1984)
Peter Levin	(2 Folgen, 1983)
Joel Rosenzweig	(2 Folgen, 1987)
Allen Baron	(unbekannte Anzahl an Folgen)
Jan Eliasberg	(unbekannte Anzahl an Folgen)

(Quelle: N.N. 2009)

4.3 Die Charaktere

4.3.1 Christine Cagney

Christine Cagney ist noch sehr jung, als sich ihre Eltern scheiden lassen. Fortan wohnt sie mit Mutter, Großmutter und dem älteren Bruder Brian in Westchester, wo sich Christine jedoch schon bald einsam und von der Außenwelt isoliert fühlt. Trotz familiärer Probleme haben die Cagneys keine Geldsorgen und so wird auch Christine von ihrer Mutter als Mitglied einer höheren und wohlhabenden Gesellschaftsschicht erzogen. Mit 19 Jahren studiert Christine in Paris. Etwa zur selben Zeit stirbt ihre Mutter. Für das Begräbnis reist sie jedoch nicht nach Hause, was ihr Verhältnis zu Brian für immer erschüttert.

Trotz Scheidung hat Christine zu ihrem Vater Charles Fitzgerald Cagney, den sie „Charlie“ nennt und der ein pensionierter Polizeibeamter ist, ein sehr enges Verhältnis. Bis zu seinem Tod versucht Christine ihren Vater stolz zu machen. Um 1985 wird dieser krank, was mit seiner jahrelangen Alkoholsucht zu tun hat. Christine kommt nun nicht umhin zu bemerken, dass ihr Vater, den sie bisher als

Vorbild idealisiert auf einen goldenen Sockel gestellt hat, alt wird. „Entweder Charles Cagney hört auf zu trinken oder er wird sterben“, so lautet die Diagnose der Ärzte. Fortan versucht Christine ihren Vater vom Trinken abzubringen, bemerkt jedoch nicht, dass ihr eigener Alkoholkonsum eskaliert. Selbst ein Problem zu haben, gesteht sie sich zu diesem Zeitpunkt nicht ein.

Als Vater Charlie letztlich stirbt, ist es seine Tochter Christine, die in tot in seiner Wohnung findet. Wie vom Blitz getroffen, realisiert sie ihr eigenes aus allen Ufern gelaufenes Alkoholproblem und kann sich schlussendlich dazu durchringen, zu den Anonymen Alkoholikern zu gehen. Auch das Verhältnis zum Bruder, Brian, verbessert sich, als sich die beiden erst bei einem Krankenbesuch des Vaters im Spital und später bei dessen Begräbnis wieder begegnen. Auch eine Beziehung zur 21-jährigen Nichte Bridget baut Christine auf.

Christine Cagney liebt die Stadt, insbesondere New York, ebenso sehr wie ihren Job als Polizistin. Sie ist eine Karrierefrau, ihr absolutes Ziel: Der erste weibliche „Police Commissioner“ zu werden. Doch ihre großen beruflichen Ambitionen bleiben nicht konfliktfrei. Im Oktober 1981, also ein Jahr vor dem eigentlichen Start der Serie, wird sie „Detective“, vier Jahre später, im April 1985, wird sie zum Sergeant befördert.

Christine Cagney versteht sich als Singlefrau, die selbstbestimmt und unabhängig durchs Leben geht. Sie ist weder auf der Suche nach Mr. Right, noch nach einem Dasein als Ehefrau und Mutter. Christine hat zwar Interesse an Dory McKenna, einem Polizeibeamten, der versucht hat, Probleme mit dem Konsum von Kokain zu lösen, aber die Beziehung der beiden hält nicht lange. Um ihre Unabhängigkeit zu bestärken, weist Christine jegliche Heiratsabsichten von sich sowie die Notwendigkeit einer Beziehung, um glücklich sein zu können. In ihrem Inneren befürchtet sie, eine Heirat würde sie einschränken und verändern, was sie nicht gewillt ist, zu riskieren.

Etwa zwei Jahre lang unterhält Christine eine lockere Beziehung zu Anwalt David Keeler. Doch die Beziehung zerbricht, als David einen Verbrecher verteidigt, der versucht hat, Christine umzubringen. Trotz Beziehungs-Aus findet sie sich in

einer On-Off-Beziehung mit David wieder, was jedoch verstärkt zu erkennen gibt, dass sich Christine anstelle von Ehe und Mutterglück für ein unabhängiges und selbstbestimmtes Leben entschieden hat.

Im späteren Verlauf der Fernsehserie lernt sie bei einer Sitzung der Anonymen Alkoholiker Nick Amatucci kennen, einen muskulösen und warmherzigen Installateur, den sie fortan regelmäßig trifft. Nicht nur die scheinbar konstante Beziehung zu Nick stellt eine neue Herausforderung für Christine dar, sondern auch die Tatsache, dass sie nie zuvor mit einem Mitglied der „Arbeiterklasse“ aus bzw. liiert war.

Christine Cagney ist eine selbstbewusste und starke Frau, die vor nichts Halt macht, um zu bekommen, was sie will. Sie kann ein knallharter Cop sein, wenn es notwendig ist.

„Chris has a shorter fuse, a little too much macho identification, and no tolerance for being patronized, hit on, or being told she doesn't look like a cop. She is not, however, aboure using her attractiveness as a tool if it will make her job easier.“ (N.N. 2009)

Scheinbar kann sie mit jeder Situation umgehen, abgesehen davon, Verletzlichkeit zu zeigen. Denn mit Gefühlen tut sich Christine sehr schwer. Diese sogar in Worte zu fassen und einem anderen mitzuteilen, ist für sie beinahe unvorstellbar. Ihre Besuche bei den Anonymen Alkoholikern helfen ihr aber dabei, sich diesbezüglich weiterzuentwickeln. Und auch Partnerin und Freundin Mary Beth Lacey schafft es hin und wieder, die harte Schale der eingefleischten Polizistin zu knacken.

Finanziell unabhängig durch das Erbe ihrer Mutter lebt Christine Cagney in einem Loft in Soho. Ihre Adresse: 743 Broome Street / New York.

4.3.2 Mary Beth Lacey

Mary Beth Lacey wird 19 Jahre vor dem eigentlichen Beginn der Fernsehserie Polizistin. Damals einer der wenigen gut bezahlten Jobs, in denen es Frauen möglich ist, zu arbeiten. Eines nachts, sie sitzt gerade in der U-Bahn, fällt ihr ein Werbeplakat auf, das für den Polizeidienst wirbt und so entscheidet sie sich, die

Aufnahmeprüfung für die Polizeiakademie zu machen, die sie schlussendlich als Drittbeste ihres Jahrganges abschließt. Von Beginn an ist sie sehr stolz auf ihren Beruf, arbeitet hart und leistet ausgezeichnete Arbeit.

Mary Beth Lacey wächst als Einzelkind in Boston auf. Ihr Vater verlässt die Familie schon, als sie erst acht Jahre ist. Die Mutter arbeitet, um Mary Beth auch alleine großziehen zu können, Tag und Nacht in einer Fabrik. Ausgestattet mit einem starken Familiensinn lebt Mary Beth ihr Leben mit der schmerzlichen Erinnerung, ein „Schlüsselkind“ zu sein und die Mutter zu vermissen. Die gleichen Erfahrungen will sie, trotz großem beruflichen Engagement als Polizistin, ihren eigenen Kindern ersparen.

Mary Beth Lacey ist, im Gegensatz zu Serienpartnerin Christine Cagney, verheiratet und lebt gemeinsam mit ihrem Mann Harvey, den zwei Söhnen Harvey Jr. und Michael sowie Tochter Alice Christine in Queens, wo sie vor ihrer Ausbildung zur Polizistin zwei Jahre lang das Queens College besucht.

Mary Beth und Harvey haben eine gute und solide Ehe und meistern ihr Zusammenleben mit all seinen Hochs und Tiefs. Es kommt jedoch zu einer Ehekrise, als Harvey auf Grund einer Innenohrinfektion seinen Job als Stahlarbeiter verliert und in eine tiefe Depression fällt. Somit muss sich Mary Beth mit einem pubertierenden und störrischen Sohn, einem schreienden Baby, einem Mann mit fehlendem Selbstbewusstsein und ihrem harten Alltag auf dem Polizeirevier und in den rauen Straßen New Yorks auseinandersetzen, was nicht immer leicht ist und einwandfrei funktioniert. Es gelingt Harvey jedoch, nicht zuletzt dank Mary Beths Hilfe, sich wieder aufzurappeln. Er wechselt den Beruf, macht sich selbstständig und nimmt verschiedenste Umbauarbeiten an Häusern vor. Somit ist es Harvey, der sich als sein eigener Chef seinen Zeitplan frei einteilen kann und fortan mit Mary Beth haushälterische und erzieherische Pflichten teilt.

Mary Beth und Harvey Lacey gehören der „Arbeiterklasse“ an und verfügen über ein sehr traditionelles Wertesystem. Sie verstehen sich als Individuen, die ihre

Verpflichtungen und Beziehungen sehr ernst nehmen. Dennoch überraschen sie andere und auch sich selbst oft mit einer differenzierten Art und Weise, Probleme zu sehen und zu lösen.

Da Mary Beth bereits Polizistin war, als sie Harvey kennen gelernt hat, gab es über ihren Beruf nie die geringste Diskussion. Im Gegenteil, sie wird sogar von ihrem Mann unterstützt und in ihrem Tun bestärkt. Und so kommt es auch, dass Mary Beth, die immer davon geträumt hat, ihr Studium zu beenden, erneut das Queens College besucht, ausschließlich nach der Arbeit in den Abendstunden. Doch das hat zufolge, dass Mary Beth neben der Doppelbelastung Job und Familie auch noch eine dritte, nämlich das Studium, zu managen hat.

Auf Grund ihrer verschiedenen Lebensweisen und Ansichten sind Mary Beth und ihre Partnerin Christine nicht immer einer Meinung. Dennoch stehen sie einander loyal gegenüber. Ihrer Freundin und Partnerin zu helfen ist für Mary Beth eine Selbstverständlichkeit. Im Verlauf der Serie gibt es dennoch Momente, in denen sie sich eingesteht, dass es nicht schlecht wäre, einige Eigenschaften Christines zu besitzen, die niemandem gegenüber verantwortlich ist außer sich selbst und Geld hat, um tun zu können was sie will. Doch sie würde ihr Leben nie tauschen wollen, schon gar nicht auf Kosten ihrer Familie.

Mary Beth Lacey hat einen klaren Verstand und möchte Probleme immer mit dem Kopf und nicht mit Muskelkraft lösen. „She likes to think a way out of problems rather than shoot a way out.“ (N.N. 2009) Sie nimmt es Christine nicht übel, aufbrausend und bestim mend zu sein, die somit auch mehr Aufmerksamkeit erhält als sie selbst. Kritik an Christine übt Mary Beth jedoch, wenn diese ihr nicht ebenso berufliche Qualifikation, Wissen und Stärke zugesteht, wie sich selbst. Denn ihre Fälle lösen die beiden sowohl mit Mary Beths Spürsinn und Aufmerksamkeit für Details, als auch mit Christines auffälliger, taffer und selbstbewusster Art. „Lacey is a methodical cop, unlike Cagney who is a hot dog.“ (N.N. 2009)

Mary Beth Lacey verfügt über gute Intuition und ein gutes Verständnis für die Bedürfnisse und Gefühle anderer. Mit eigenem Ärger, Angst oder Verunsicherung

geht Mary Beth Lacey jedoch auf unterschiedliche Art und Weise um: Entweder spricht sie unaufhaltsam über unwichtige und belanglose Dinge oder sie schweigt in sich hinein. In diesem Stadium bäckt sie Brot, reinigt den Kühlschrank, verrückt Möbel und hält sich einfach irgendwie beschäftigt. Auch Mann Harvey ist ihr in solchen Situationen keine große Hilfe, denn innere Konflikte oder Probleme trägt Mary Beth in erster Linie mit sich selbst aus.

Etwa zu dem Zeitpunkt, als Mary Beth und Harvey 40 oder 41 sind, Harvey Jr. 18, Michael 14 und Alice zwei, wird bei Mary Beth der Verdacht auf Brustkrebs festgestellt, was in ihr den Zwiespalt zwischen Job und Familie schürt und in einer inneren Zerrissenheit mündet. Doch Mary Beth steht die Sache unbeschadet durch mit der klaren Gewissheit, wie sehr sie das Leben und auch die Arbeit liebt. Doch auch Harvey wird sich in dem Moment über die Gefahr, die der Beruf für seine Frau darstellt, bewusst. Er macht jedoch Christine dafür verantwortlich, dass Mary Beth immer wieder in Schwierigkeiten gerät und sich gefährlichen Situationen aussetzt. Im Geheimen spinnt Harvey so seine „Verschwörungstheorien“, überrascht jedoch immer wieder mit seinen fortschrittlichen Ansichten.

Als Mary Beth zum Detective zweiten Grades befördert wird, bringt dies ein höheres Einkommen mit sich. Auch Harveys Geschäfte laufen gut. Doch dem Erfolg müssen beide Tribut zollen, denn sie haben weniger Zeit, die sie miteinander oder mit ihren Kindern, vor allem der zweijährigen Alice, verbringen können. So kommt es, dass Harveys Mutter als Retterin in der Not mit der Betreuung der Kinder aushilft, denn Mary Beth schafft es kaum, den chaotischen Haushalt in den Griff zu bekommen. Etwa zur selben Zeit startet Mary Beths Vater, Martin Zzbiske, zu dem sie ihr ganzes Leben keinen Kontakt hatte, zarte Annäherungsversuche.

Obwohl Mary Beth Lacey ihren Beruf als Polizistin liebt, liebäugelt sie mit der Fantasie, alles einzupacken und mit Mann und Kindern einen Platz zu finden, wo es ruhig und sicher für ihre Familie ist. Ein eigenes Haus in Queens, das auf

Grund finanzieller Erfolge leistbar geworden ist, soll den Traum von der Familien-Oase erfüllen.

Doch mit dem neuen Haus lösen sich nicht etwa alle Probleme und Sorgen in Wohlgefallen auf, ganz im Gegenteil. Einbruch, ein Nachbar, der seine Frau schlägt und dessen Sohn Michael in Kontakt mit Marihuana bringt, sowie ein Kind in Alice Tagesgruppe, das den Aids-Virus in sich hat, führen zu weiteren schlaflosen Nächten von Mary Beth und Harvey. Noch dazu geht Harvey Jr. gegen den Willen seiner Eltern zu den Marines. „Lacey is starting to look at her new life and home like it's the Amityville Horror.“ (N.N. 2009) So kommt es, dass in Mary Beth eine Sehnsucht nach der Stadt entsteht, aus der sie zuvor versucht hatte zu entkommen.

Mary Beths Adresse: 18945 Jewel Avenue (at Utopia Parkway) Fresh Meadows.

Mary Beths alte Adresse: 333 86th Street, Jackson Heights, NY 11370.

4.3.3 Nebenrollen

4.3.3.1 Albert Samuels

Lieutenant Albert „Bert“ Samuels (Al Waxman) ist der Boss im 14. New Yorker Polizeirevier und somit Cagneys und Laceys Vorgesetzter. Er ist ein Polizist der alten Schule, der sich ohne hilfreiche Beziehungen oder akademische Grade empor gearbeitet hat. Er fühlt sich gegenüber seinem Revier und den Leuten, die er kommandiert, mehr als nur verantwortlich, ist solide, arbeitet hart und hat das Erinnerungsvermögen eines Elefanten. Albert Samuels verlangt von niemandem mehr, als er selbst zu leisten bereit wäre.

Anfangs ist er von der Versetzung Cagneys und Laceys in sein Revier nicht begeistert, im Gegenteil, er steht dieser sogar ablehnend gegenüber. Es ist nicht die berufliche Qualifikation, die er ihnen abspricht oder die Sorge, die Beiden könnten ihre Arbeit nicht genau so erledigen, wie seine anderen Polizeibeamten. Vielmehr will er sich nicht mit den Nebeneffekten und Auswirkungen auseinandersetzen, die seiner Meinung nach die Anwesenheit zweier Frauen in einem ansonst männlich besetzten Polizeirevier auslösen könnten. Als Ltd. Samuels Cagney und Lacey jedoch besser kennen lernt sowie ihre

Herangehensweise an brisante Fälle und ihr Verhalten den anderen Kollegen gegenüber, ändert er seine Meinung schnell. Vor allem Christine Cagney respektiert und bewundert er sehr. „She's good and she's all cop.” (<http://N.N. 2009>) Doch auch Mary Beth Laceys Engagement und harte Arbeit schätzt er sehr.

Samuels ist von seiner Frau Thelma geschieden und hat mit einer Art Mid-Life-Crises zu kämpfen. Er macht sich Gedanken über sein Leben, wie er es besser und lebenswerter machen könne und zwar dauerhaft. Über die Trennung von seiner Frau kommt er nie ganz hinweg, sogar die Hilfe eines Psychiaters nimmt er in Anspruch.

Auch mit seinen drei Kindern, vor allem dem ältesten Sohn David hat er Probleme. Nichts desto trotz versucht Ltd. Samuels Privates privat bleiben zu lassen und seine persönlichen Probleme nicht mit ins Polizeirevier zu nehmen.

Aus gesundheitlichen Gründen muss er sich vom Alkohol fern halten, eine Tatsache, die er jedoch vor anderen zu verbergen versucht. In Folge einer schweren Angina leidet er an Herzproblemen wodurch er seine Essgewohnheiten ändern muss und viel Gewicht verliert.

Im Großen und Ganzen ist Ltd. Samuels ein Workaholic, der den größten Teil seiner Energie und Zeit für die Arbeit aufbringt.

Samuels hat im Zuge seiner beruflichen Laufbahn viel, wenn nicht sogar alles, gesehen. Zwanzig Jahre als Polizist bringen jedoch nicht nur Erfahrung mit sich, sondern auch viele Veränderungen und Umbrüche, mit denen Samuels immer wieder aufs Neue zu kämpfen hat.

4.3.3.2 Marcus Petrie

Über Marcus Petries (Carl Lumbly) Lebensgeschichte ist nicht all zu viel bekannt, denn früher einmal Partner von Victor Isbecki wird er zum Sergeant befördert und verlässt das 14. Revier. Er ist verheiratet mit Frau Claudia, gemeinsam ziehen sie Tochter Lauren groß.

4.3.3.3 Victor Isbecki

Victor Isbecki (Martin Kove) versteht sich selbst als Einzelgänger, der weder im Beruf noch im Privaten auf die Hilfe anderer angewiesen ist und versucht dies auch nach außen hin glaubwürdig zu demonstrieren. Von klein an war es sein größter Wunsch ein Wild-West-Held zu werden, was sich jedoch in Brooklyn, wo er aufwuchs, als durchaus schwierig herausstellte. Also wird er Polizist, worauf er mächtig stolz ist.

Victor Isbecki ist ein umgänglicher und freundlicher Mann, stets dem großen Geld auf der Spur.

Die Verstärkung des 14. Reviers durch Cagney und Lacey rufen bei ihm allerdings, ebenso wie bei Chef Ltd. Samuels, gemischte Gefühle hervor. Er versucht seine Umgangsformen den „Ladies“ anzupassen, achtet auf seine Wortwahl, insbesondere bei derben Witzen. Dennoch ertappt er sich immer wieder dabei, wie er auf Christine Cagneys Beine starrt, dabei jedoch immer darauf bedacht, nicht erwischt zu werden. Mit der Zeit lernt er die beiden Frauen als Kolleginnen zu schätzen und entwickelt vor allem zu Christine Cagney eine freundschaftliche Beziehung, in der keiner dem anderen einen Witz oder neckischen Spruch schuldig bleibt.

Isbecki ist ein fanatischer Sportfreak und in gewisser Weise der Ober-Macho des Polizeireviers. Dennoch enthüllt er im Laufe der Serie auch eine verletzliche und weiche Seite. Vor allem als er beim Kauf von Heroin erwischt wird, das er für seine, an großen Schmerzen leidende, kranke Mutter besorgt hat, die jedoch im Verlauf der Serie an Krebs stirbt. Christine Cagney, Mary Beth Lacey und Ltd. Albert Samuels stehen jedoch hinter ihm und geben ihm Rückendeckung, was Victor Isbecki ihnen niemals vergessen wird und ihn zu ewigem Dank verpflichtet.

Schlussendlich verliebt sich Isbecki in eine ältere Frau namens Ginger, die eigentlich so gar nicht in sein „Beuteschema“ passt. Sie ist weder eine

Schönheitskönigin noch eine auf ihr Äußeres fixierte „Tussi“. Vielmehr ist sie Collegeprofessorin und eine alleinstehende Mutter.

Die beiden heirateten 1988 als Victor Isbecki um die 30 Jahre alt ist.

4.3.3.4 Al Corassa

Al Corassa (Paul Mantee) ist der Partner von Manny Esposito. Er ist konservativ, verwitwet und ein engagierter und nach Höherem strebender Polizist. Sein ehemaliger Partner, Jonah Newman (Dan Shor) stirb 1986 durch einen zufälligen Schuss. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Corassa seinem neuen Partner Esposito und dessen Arbeitsweise anfänglich mit gemischten Gefühlen gegenüber steht.

4.3.3.5 Manny Esposito

Manny Esposito (Robert Hegyes) ist ein Polizist mit lateinamerikanischen Wurzeln. Sentimentale Züge versucht er hinter einer smarten und karriereorientierten Fassade zu verstecken.

Esposito wünscht sich nichts sehnlicher, als verheiratet zu sein, lässt sich aber dennoch von seiner dritten Frau scheiden. Er ist jedoch noch eng mit ihr verbunden, ebenso wie mit seinen zwei vorherigen Frauen.

Partner Al Corassa ist für Esposito eine Art Vater- und Vorbildfigur. Einerseits bewundert er Esposito, andererseits rebelliert er gegen ihn mit seiner saloppen Kleidung und seinem noch salopperen Verhalten und Auftreten.

4.3.3.6 Ronald Coleman

Ronald Coleman (Harvey Atkin) kümmert sich im 14. Revier um alle Telefon-, Schreibtisch- und Sekretariatsaufgaben. Er hat eine geistig behinderte Tochter und liebt es, lahme Witze zu reißen. Er ist ein Spieler, Wichtigtuer und ein Clown.

4.3.3.7 Verna Dee Jordan

Verna Dee Jordan (Mary Clayton) ist eine farbige Frau im mittleren Alter. Sie kommt 1987/88 ins 14. Revier, um Marcus Petrie zu ersetzen. Sie ist alleinerziehende Mutter von vier Kindern, die jedoch bereits erwachsen und aus

dem „Gröbsten“ raus sind. Sie entschließt sich erst spät für den Polizeidienst, arbeitet zuvor im Bereich der Sozialhilfe. Verna Dee Jordan ist ein Ass auf der Schreibmaschine und eine selbsternannte Philosophin.

4.3.3.8 Tony Stantinopolis

Tony Stantinopolis (Barry Sattels) ist Christine Cagneys homosexueller Nachbar. Er ist ein warmherziger, großzügiger und witziger Mann. Tony und Christine entwickeln im Laufe der Serie eine freundschaftliche und platonische Beziehung, die beiden die Nähe erlaubt, die sie nicht zu brauchen glauben.

4.3.3.9 Paul La Guardia

Paul La Guardia (Sid Clute) ist vor seiner Pensionierung dienstältester Kriminalbeamter im 14. Revier. Er und Lt. Albert Samuels sind lange Jahre Kollegen und Partner und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass La Guardia der einzige ist, von dem Lt. Samuels Ratschläge und Hilfe annimmt.

Paul La Guardia lebt mit einer wesentlich jüngeren Frau in New Jersey, er genießt sein Leben in vollen Zügen und ist, nachdem er sich zur Ruhe gesetzt hat, nicht mehr gesehen.

5 Analyse der weiblichen Hauptrollen in „Cagney & Lacey“

5.1 Vorgehensweise und Methode

Die filmische Analyse im Rahmen dieser Arbeit bezieht sich auf die 22 Folgen der ersten deutschsprachigen Staffel der US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney und Lacey“. Dabei wird von der Annahme, die auf wissenschaftlichen Arbeiten, Studien, Büchern und zahlreichen Zeitungsartikeln basiert, ausgegangen, dass gerade diese Fernsehserie der 80er Jahre zum ersten Mal ein realistischeres Frauenbild präsentierte. Es war erstmals die Fernsehserie „Cagney und Lacey“, die zwei Frauen in den Mittelpunkt einer Hauptabendsendung stellte und auf realistische Art und Weise deren Lebens- und Arbeitsumfeld

thematisierte. „Echte“ und „wahre“ Frauen, berufstätig, mit Alltags-, Beziehungs- und familiären Problemen kämpfend. Die weiblichen Hauptfiguren sind in einem traditionell männlichen Berufsfeld tätig, in dem das Auftreten einer Frau zu dieser Zeit keine Selbstverständlichkeit war und von der „Männerwelt“, trotz versuchter Akzeptanz, immer wieder in Frage gestellt wurde.

Da Filmanalysen stets vom Erkenntnisinteresse geleitet werden und auf Erkenntnisgewinnung abzielen, ist es unbedingt notwendig, sich auf Grund einer konkreten Fragestellung mit dem filmischen Material auseinander zu setzen. Ausgangspunkt der Untersuchung soll dementsprechend folgende Fragestellung sein: „Wie werden die weiblichen Hauptfiguren, die in einem von Männern dominierten Umfeld leben und handeln, dargestellt und inszeniert, um ein realistisches Frauenbild präsentieren zu können?“

Um diese Frage beantworten zu können, ist es unerlässlich, das filmische Material an Hand verschiedenster Kriterien zu untersuchen, deren Herausarbeitung sowie Interpretation die Grundlage für die Analyse bilden. Im Rahmen dieser Arbeit sollen nun die Protagonistinnen der US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney und Lacey“ auf Grund folgender Kategorien untersucht werden:

- 1 - Interaktion: Wie verhalten sich die Protagonistinnen gegenüber ihrem männlich dominierten Umfeld?
- 2 - Handeln: Wie agieren die Protagonistinnen innerhalb des männlich dominierten Berufsumfeldes?
- 3 - Eigenschaften: Welche Eigenschaften charakterisieren die Protagonistinnen und wie sind diese zu bewerten?
- 4 - Position: Welche gesellschaftliche Position nehmen die Protagonistinnen ein?
- 5 - Lebensumfeld: Wie sieht das berufliche und persönliche Lebensumfeld der Protagonistinnen aus?
- 6 - Kleidung: Wie sind die Protagonistinnen gekleidet?
- 7 - Aussagen: Welche Aussagen tätigen die Protagonistinnen und wie sind diese zu bewerten?

8 - Probleme: Mit welchen Problemen haben die Protagonistinnen sowohl im männlich dominierten Berufsumfeld, als auch im privaten Lebensbereich zu kämpfen?

9 - Attribute: Mit welchen vermeintlich „männlichen“ und vermeintlich „weiblichen“ Attributen sind die Protagonistinnen ausgestattet?

5.1.1 Hermeneutische Interpretation

Die Filmanalyse, als Teil der Film- und Fernsehtheorie, stellt für sich keine eigenständige Forschungsrichtung dar und bezeichnet eher eine bestimmte Art der Herangehensweise an einzelne Werke. Untersucht werden die ästhetischen Filmstrukturen, die durch Versprachlichung bewusst gemacht werden sollen. Nach Robin Britta Georg (2007: 106) begreift sich die Filmanalyse als „eine historische Arbeit, deren Ergebnisse in Abhängigkeit von ihrer Entstehungszeit betrachtet und immer wieder aufs Neue überprüft und interpretiert werden sollten.“

Zwei verschiedene Verfahrensweisen werden in der Filmanalyse unterschieden: einerseits die empirisch-sozialwissenschaftliche Methode und andererseits die hermeneutische Interpretation. Wurden diese Ansätze Anfang der 70er Jahre noch als Gegensätze verstanden, so haben in der heutigen Medienanalyse quantitative Daten und qualitative Interpretationen ergänzende Funktion.

Bei der empirisch-sozialwissenschaftlichen Methode handelt es sich in erster Linie um die Erhebung quantitativer Ergebnisse. Kritisiert wird hierbei jedoch häufig, dass nicht alle ästhetischen Aspekte des filmischen Materials berücksichtigt werden und Aspekte wie die Darstellung, das Verhalten oder die Interaktion zweier oder mehrerer Figuren vernachlässige.

Dem hermeneutischen Zugang werfen die Sozialwissenschaften genau das Gegenteil vor, nämlich keine quantitativ überprüfbarer Ergebnisse zu liefern. Ende der 60er Jahre entwickelte sich die hermeneutische Interpretation, im Rahmen der Geisteswissenschaften, in erster Linie in den Literaturwissenschaften, wo Film und Fernsehen in die Analysen miteinbezogen wurden, was die Entwicklung der Medienwissenschaften in den 70er Jahren wesentlich beeinflusste. Das Auslegen und Interpretieren künstlicher Texte, ob nun

schriftlich – wie bei der Literaturwissenschaft – oder in Form von Film und Fernsehen, liegt der hermeneutischen Herangehensweise zu Grunde. „In diesem Sinne wird versucht, die beim ersten Rezipieren eines Filmes unverständlichen und nicht direkt vermittelten Bedeutungsebenen sichtbar zu machen.“ (Georg 2007: 106) Es ist die Mehrdeutigkeit von Filmen, die erkennbar gemacht werden soll, die im Mittelpunkt der Hermeneutik steht.

Hermeneutische Interpretation als qualitative Methode der Filmanalyse verstanden, beschränkt sich darauf Filme und Fernsehsendungen zu betrachten und danach bestimmte auffällige Merkmale, die zuvor im Rahmen des Kategorienschemas definiert wurden, herauszuarbeiten. Hierbei werden auf Basis kurzer Inhaltsbeschreibungen Wertungen vorgenommen. (vgl. Bentele/Hess-Lüttich (Hg.) 1985: 95ff) Festzuhalten ist jedoch, dass hermeneutische Interpretationen immer situationsabhängig und subjektiv sind. Somit erheben auch die, in dieser Arbeit getroffenen Rückschlüsse, keinen Anspruch auf allgemeine Anwendbarkeit, generelle Gültigkeit oder wissenschaftliche Unanfechtbarkeit. Sie entstanden unter Anwendung einer definierten Methodik auf eine bestimmte Thematik unter Berücksichtigung subjektiver Wahrnehmung und lassen daher Raum für Eigeninterpretation und Diskussion.

5.1.2 Exkurs: Bildtechnik als eine der Grundlagen der Filmanalyse

Um verstehen zu können, welche Bedeutung einem Film oder einer Serie inne wohnt, bzw. welche Absichten Regisseur und Kameramann verfolgen, ist es notwendig, seine Codes richtig lesen und interpretieren zu können. So verleihen bestimmte Bildkompositionen und Einstellungsgrößen dem Film Struktur, betonen dargestellte Menschen, Gegenstände und Orte und weisen diesen somit verschiedenste Bedeutungen und Eigenschaften zu. Im Folgenden soll nun auf die verschiedenen Codes im Film eingegangen werden.

5.1.2.1 Bildkomposition

Die Komposition eines Bildes, sprich die Anordnung der Menschen oder Gegenstände im filmischen Raum, hat große Auswirkung auf deren visuelle

Gewichtung. Durch verschiedenste kompositorische Mittel kann so Spannung erzeugt oder abgeflacht, der Blick des Rezipienten auf einen bestimmten Punkt gelenkt oder das Machtverhältnis zwischen zwei oder mehreren Figuren demonstriert werden. Dabei spielen Faktoren wie Abbildungsgröße, Position, Farbe, Licht, Bewegung, Perspektive, Lage, Form und semantische Aspekte eine große Bedeutung.

Im Rahmen der Bildkompositionen bilden nun einige Kameraeinstellungen Schlüsselpositionen (key positions), die gezielt Spannung erzeugen und die Aufmerksamkeit des/der ZuschauerIn lenken:

Profile two shot:

Beim „Profile two shot“ handelt es sich um eine typische Einstellung, die gerne für Liebespaare verwendet wird. Gezeigt werden dabei die beiden Gesichter im Profil, einander zugewandt. Für die ZuschauerInnen ist somit unweigerlich klar, es handelt sich um ein Paar. Die unmittelbare Nähe der Gesichter erzeugt starke Spannung, die den Rückschluss zulässt, beide Figuren stehen zueinander in einer Beziehung.

Over the shoulder close up:

Beim „Over the shoulder close up“ handelt es sich um einen sogenannten „2er Code“. Im Bild werden zwei Personen gezeigt. Eine davon ist groß im Vordergrund zu sehen, dreht der Kamera jedoch den Rücken zu. Der Blick des/der ZuschauerIn wird unweigerlich über die Schulter der vorderen Figur zur Person im Hintergrund gelenkt, die meist frontal in die Kamera blickt.

Vorder-, Hinter- und Mittelgrundeinstellung:

Bei dieser Kameraeinstellung wird das Bild in verschiedenste Ebenen aufgeteilt. Bewegen sich zum Beispiel Elemente im Hintergrund, jene im Vordergrund stehen jedoch still, dann wird die Bildspannung in jenem Bereich aufgebaut, in dem die Bewegung stattfindet, wodurch abermals der Blick des/der ZuschauerIn gezielt gelenkt werden kann.

Highlightning:

Highlightning ist quasi eine bildtechnische Grundregel, die besagt, Dinge, die heller sind als andere, besitzen mehr visuelles Gewicht. So kann ein Gegenstand oder eine Person „aufgeheizt“ bzw. betont werden.

Framing:

Framing bezeichnet wortwörtlich „Einrahmen“. Soll ein Punkt unter anderen zur Geltung gebracht werden, dann wird er dem „Rahmen“, näher gebracht. Handelt es sich beim „Framing“ kurz gesagt um den äußeren Rahmen des Bildes, so stellt „interior framing“ einen inneren Rahmen dar. Beispielsweise der Blick durch ein Fenster, durch eine Tür oder ein Schlüsselloch auf das, was sich dahinter abspielt.

L-shaped composition:

„L-shaped composition“ bezeichnet einen L-förmigen Rahmen. Dieser erzeugt, durch das explizite Hinweisen auf einen konkreten Gegenstand oder eine bestimmte Figur eine hohe Spannung und kann gleichermaßen als Bildbegrenzung verstanden werden.

Triangular composition:

Hierbei handelt es sich um eine Dreiecksbeziehung zwischen dargestellten Figuren. Nach dem Grundrezept – je mehr Höhe, desto mehr visuelle Spannung – zeigt diese Kameraeinstellung drei Personen, zwei davon sitzend und eine stehend oder umgekehrt.

5.1.2.2 Einstellungsgrößen

Ebenso wie bei der Position der Dinge oder Menschen im Bild, hat die Größe der Kameraeinstellung eine immense Bedeutung für das Verstehen und Interpretieren eines Films. Sie kann beispielsweise Mitgefühl wecken, Abneigung schüren und Angst und Spannung aufbauen. Grundsätzlich werden acht verschiedene Einstellungsgrößen unterschieden, die die Größe des Ausschnitts definieren, die ein Objekt oder eine Person in einer bestimmten Einstellung hat. (vgl. Obernosterer 2000: 76)

Detail (detail shot/big close-up/extreme close-up):

Die Detailaufnahme bezeichnet eine Einstellung, die ein Subjekt so nah zeigt, dass nur ein kleiner Ausschnitt oder ein winziges Detail sichtbar ist, z.B. das Auge oder die Nase im Gesicht einer Person. Sie ist die kleinstmögliche Einstellungsgröße. Die Detailaufnahme demaskiert, ist suggestiv und äußerst emotional. Dadurch ist sie in Bezug auf die klassische Darstellung der Frau von Bedeutung. (vgl. Obernosterer 2000: 76)

Groß (close-up):

Hierbei handelt es sich um eine sehr nahe Einstellung, die beispielsweise nur den Kopf einer Person zeigt. Dieser wird dann zum Hauptmotiv, an dem der/die ZuschauerIn nicht mehr vorbeischauen kann. Einzelheiten werden sichtbar, die sonst wahrscheinlich kaum wahrnehmbar wären.

Nah (close-shot)

Die Nahaufnahme ist eine Einstellung, bei der z.B. eine Person mit einem Teil ihres Körpers – etwa bis zur Hüfte – sichtbar ist. Die Nahaufnahme ist, ebenso wie die Detailaufnahme kein neutraler Beobachter, sondern selektiert das Darzustellende und weißt diesem somit eine bestimmte Gewichtung zu. (vgl. Obernosterer 2000: 79)

Amerikanisch (medium shot):

Die amerikanische Einstellung zeigt eine Person beispielsweise vom Kopf bis zu den Oberschenkeln. Sie entstammt in erster Linie dem Genre des Westerns, wo sie vor allem bei der Darstellung von Duellszenen zum Einsatz kam, da dort der Colt im Bild zu sehen sein musste. (vgl. Obernosterer 2000: 79)

Halbnah (full shot):

Personen oder Gruppen erscheinen etwa mit zwei Dritteln ihrer Größe im Bild. Bei der Halbnaheneinstellung kann auch die unmittelbare Umgebung des Gezeigten wahrgenommen werden.

Halbtotal (medium long shot):

Die Halbtotale zeigt beispielsweise den Teil eines Raumes, in dem sich mehrere Figuren befinden. Sie liefert zwar schon einen etwas übersichtlicheren Blick auf das Dargestellte, ist nicht mehr so subjektiv und wertend wie nähere Einstellungen, jedoch noch immer kein distanzierter und objektiver Beobachter.

Total (long shot):

Eine Kameraeinstellung die einen großen Bereich der filmischen Umgebung einfängt. Die Kamera ist dabei in größerer Entfernung zu den Objekten oder Figuren, die abgebildet werden. Das Subjekt wird hier in seiner ganzen Größe sichtbar. Der/die ZuschauerIn erhält einen Überblick über Geschehen und Umgebung, kann sich einen Gesamteindruck machen. Auf Einzelheiten wird jedoch nicht geachtet.

Weit (extreme long shot):

Diese Kameraeinstellung kann auch als extreme Totaleinstellung bezeichnet werden, bei der aus großer Entfernung z.B. eine ganze Landschaft eingefangen wird. „Weitaufnahmen vermitteln oft eine nachdenkliche, geradezu lyrische Stimmung und erwecken Gefühle der Freiheit, Sehnsucht, Gelöstheit.“ (Obernosterer 2000: 76f)

5.2 Analyse der Serie „Cagney und Lacey“

5.2.1 Auf gute Zusammenarbeit

5.2.1.1 Inhalt

Christine Cagney und Mary Beth Lacey werden zu einem Apothekenüberfall gerufen. Alarmiert werden sie von Dr. Oliver Grant und Jack Hauser, zwei Mitgliedern einer Bürgerinitiative, die nachts auf den Straßen New Yorks für Sicherheit sorgen will und ausdrücklich betont, keine Waffen zu tragen. Die beiden Polizistinnen treffen am Tatort mit Kollege Jerry Mead zusammen. Alle

drei nehmen die Verfolgungsjagd mit dem Apothekenräuber auf. Es fallen Schüsse und plötzlich bricht Jack Hauser zusammen. Der Täter kann fliehen.

Alles sieht danach aus, als hätte Polizist Mead den Zivilisten Hauser erschossen. Es kommt nun auf die Aussagen der beiden Polizistinnen an, die Mead entweder entlasten oder frei sprechen können. Doch sie geben unterschiedliches zu Protokoll: Christine sah eine Waffe in Hausers Hand, Mary Beth nicht.

Im weiteren Verlauf wird Mary Beth von Christine unter Druck gesetzt, ihre Aussage zu revidieren und somit Kollege Mead zu schützen. Doch Mary Beth lässt sich nicht beeinflussen und verweigert dies, wodurch ein Konflikt zwischen den zwei Partnerinnen entsteht.

Zu guter Letzt stellt sich jedoch heraus, Hause hatte sehr wohl eine Waffe, die Freund Oliver noch am Tatort verschwinden ließ. Auch der Apothekenräuber wird schlussendlich gefasst und verhaftet.

5.2.1.2 Analyse der Folge

Obwohl sich die Handlung der Folge „Auf gute Zusammenarbeit“ in erster Linie auf den Überfall auf die Apotheke, das Erschießen Jack Hausers und letztlich auf die Klärung des Falles konzentriert, scheint vielmehr der Konflikt zwischen Christine Cagney und Mary Beth Lacey im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. Besondere Bedeutung muss dieser Folge also insofern geschenkt werden, da bis in die späten 70er Jahre das Thema Frauenfreundschaft wenig bis gar nicht mediale Inhalte füllte. Das nun gleich die erste, deutschsprachig ausgestrahlte Folge die Freundschaft zwischen zwei berufstätigen Frauen darstellt, sowie damit verbundene Probleme und Gefühle, mag als Teil des Revolutionären betrachtet werden, das der Polizistinnenserien zugeschrieben wird.

Es ist ihre starke Freundschaft, die Christine und Mary Beth als Polizistinnen-Team zusammenschweißt und stark macht. Doch ihre unterschiedlichen Aussagen in Bezug auf die Beobachtung des Tathergangs scheint sie nicht nur als Team zu erschüttern, sondern auch ihre persönliche Beziehung in Mitleidenschaft zu ziehen. Obwohl Mary Beth versucht, auf ihre Freundin und Kollegin zuzugehen, wenden sich beide von einander ab und verfolgen, nun als Einzelkämpferinnen, den Fall.

Die „frostige Stimmung“ wird auf dem Revier auch von den anderen Kollegen kommentiert. Man scheint Rücksicht auf die beiden Frauen zu nehmen. Mit Polizist Jerry Mead, der auf Grund des vermeintlichen Schusses in den Innendienst versetzt wird, beschäftigt man sich kaum. Somit rückt der persönliche Konflikt der beiden Frauen noch zentraler in den Focus des Geschehens. Dieser eskaliert letztendlich darin, dass Christine ihrer Kollegin Mary Beth berufliche Fähigkeiten sowie persönliches Engagement in Bezug auf ihre Arbeit abspricht:

Christine: „Ich arbeite hier nicht, weil ich nichts besseres finden konnte, das ist das Erste. Und zweitens arbeite ich hier nicht, und das ist das Interessante, damit ich für meine Kinder Zahnpfangen kaufen kann, sondern weil mir dieser Job sehr viel bedeutet.“

Mary Beth: „Ich habe keine Ahnung, worüber du redest.“

Christine: „Ich rede davon, dass dieser Job verdammt gefährlich ist – aufregend, aber lebensgefährlich. Der Kerl hatte eine Waffe und du hast sie nicht gesehen. Wenn dir das einmal passiert ist, passiert es dir vielleicht wieder.“

Cagney und Lacey müssen sich also nicht allein im männlich dominierten Arbeitsumfeld behaupten, sondern, trotz inniger Freundschaft, auch untereinander.

Christine fühlt sich blamiert und gedemütigt und kann nicht verstehen, warum Mary Beth eine Aussage zu Protokoll gibt, die Polizist Jerry Mead belastet. Ihrer Ansicht nach, müsse man gerade jetzt seinen „Mann“ stehen und beweisen, was ein guter Polizist bzw. eine gute Polizistin in einem Ernstfall zu tun hat. Christine verweist Mary Beth quasi in die Schranken ihrer mütterlichen und hausfraulichen Identität, die mit dem rauen filmischen Alltag auf dem Polizeirevier nicht das Geringste zu tun hat.

„Typisch Frau“, meint auch Kollege Paul La Guardia, der erklärt, wie „echte“ Männer eine solche Situation lösen würden:

„Als Profi arbeitet man bei so was zusammen. Ich hatte früher mal einen Streifenkollegen und wir waren auch mal bei einem Fall verschiedener Meinung. Wir haben das wirklich professionell geklärt, wie ganz normale Männer. Die Handschuhe an und dann nichts wie ab in den Ring. Und danach war er natürlich meiner Meinung.“

Mary Beth Lacey, die mit der Kälte zwischen sich und Christine nicht zurechtkommt, reagiert sich beim Schrubben des Küchenfußbodens ab und wird

anschließend von Ehemann Harvey liebevoll in den Arm genommen und getröstet. Sie scheint in ein typisch weibliches Opferrollenverhalten zu fallen, revidiert diesen Eindruck später jedoch noch, in dem sie Christine zur Rede stellt und ihr verbietet, jemals wieder in einem derartigen Ton mit ihr zu sprechen:

Mary Beth: „Ich bin eine gute Polizistin.“

Christine: „Ich weiß.“

Mary Beth: „Sprich nie wieder so mit mir, Chris. Und stelle meine Motivation nie wieder in Frage – was meine Arbeit anbelangt.“

Christine: „OK. Und das wär dann alles?“

Mary Beth: „So leicht geht das nicht, Chris.“

Christine: „Ich weiß.“ (Sie wendet betroffen und nachdenklich den Kopf ab.)

Interessant ist jedoch, dass der Konflikt der beiden Frauen letztlich nicht durch gefühlsbetonte Aussprachen und gegenseitige Freundschaftsbekundungen gelöst wird, sondern durch ihre harte Arbeit als Polizistinnen. Sie ermitteln im Fall weiter, beide wollen der Sache auf den Grund gehen, denn Kollege Jerry Mead liegt beiden sehr am Herzen. Verfolgt zunächst jede ihre eigenen Spuren, so landen sie schlussendlich gemeinsam auf einem Kreuzfahrtschiff, wo sie Räuber Oskar Gunnar vermuten. Sie liefern sich mit ihm eine rasante Verfolgungsjagd im Inneren des Schiffes, rennen über steile und enge Stiegen, klettern über Absperrungen und nehmen Attacken des Flüchtigen durch geschmissene Gegenstände in Kauf. Letztendlich stellen sie Gunnar und verhaften ihn. Dieser gibt zu Protokoll, er sei von Jack Hauser mit einer Pistole bedroht worden. Dadurch löst sich nicht nur Polizist Jerry Meads unsichere Lage in Wohlgefallen auf, sondern auch der Konflikt der beiden Polizistinnen.

Im Zuge dieser Folge stellt sich auch heraus, dass Mary Beth Lacey schon einmal einen Menschen erschießen musste. Christine blieb von dieser Erfahrung bis jetzt verschont, blickt aber, als sie von Mary Bets Erlebnis erfährt, mit anderen Augen auf ihre Kollegin.

Trotz persönlicher Probleme und Unstimmigkeit verhalten sich Christine Cagney und Mary Beth Lacey professionell im Umgang mit ihren Kollegen. Sie kehren weder die Seite des „armen“ und „verletzten Weibchens“ heraus, noch sprechen sie mit anderen über ihre Gefühle. Diese haben, so scheint es, für beide nichts in ihrem beruflichen Umfeld zu suchen. Versuche von Kollegen, sie auf ihre Probleme miteinander anzusprechen, werden abgewiesen, ebenso wie vermeintliche Tröstungsversuche. Somit kann man durchaus sagen, beide tragen ihren Konflikt zwar miteinander aus, lassen ihre Arbeit jedoch nicht von gefühlsbetonten Regungen beeinflussen.

In Bezug auf die Kleidung der Polizistinnen ist festzuhalten, dass beide nicht in Uniform, sondern in Alltagskleidung, zu sehen sind. Mal sind es lange Röcke, die mit Blusen und eleganten Schuhen kombiniert werden, wie im Fall von Mary Beth Lacey. Oder lange Hosen, Jeans, dazu Pullover und Turnschuhe, bei Christine Cagney. Doch auch letztere trägt zwischendurch Röcke, dazu jedoch eher legere Oberteile, die im Gegensatz zu Partnerin Mary Beth, nicht ganz so zugeknöpft und hochgeschlossen sind.

Eines ist jedoch zu bemerken: Christines Kleidungsstil scheint eng mit ihrer aktuellen Gefühlssituation verbunden zu sein. Denn die einzige Szene, in der Christine einen Rock trägt, ist jene, in der sie Kollegin Mary Beth zur Rede stellt, sich von ihr gedemütigt und blamiert fühlt und ein wenig aus ihrer „harten“ Schale heraus kommt. Die Wahl der Kleidung kann somit als Referenz auf ihre weibliche Seite betrachtet werden und unterstreicht zusätzlich ihren inneren, emotionalen Zustand.

5.2.2 Einer von uns

5.2.2.1 Inhalt

Joe Manelli, ein Beamter des 14. Reviers, der bei allen sehr beliebt ist, wird in seiner Mittagspause in einem asiatischen Restaurant erschossen. Alle sind fassungslos. Lt. Samuels und sein Team werden mit der Aufklärung des Mordes beauftragt. Es wird rund um die Uhr gearbeitet, auch Christine Cagney und Mary Beth Lacey machen unbezahlten Überstunden, um den Täter aufzuspüren. Im

Zuge der Überprüfung der Zeugen stoßen die beiden Polizistinnen auf einen Mann, den Christine als Profikiller identifiziert. Sie hatte schon einmal, bei einem früheren Fall mit seinem Namen zu tun. Schlussendlich stellt sich heraus, dass in dem asiatischen Restaurant eigentlich auf einen Buchhalter einer, der Mafia nahstehenden Firma gezielt wurde. Dieser hätte umgebracht werden sollen und nicht Manelli. Als der Profikiller die Ehefrau des Mannes entführt, den er umbringen wollte, nehmen Christine Cagney und Mary Beth Lacey gemeinsam mit ihren Kollegen die Verfolgungsjagd auf. In einem Parkhaus kann er schließlich gestellt und zur Aufgabe überredet werden.

Nebenhandlung: Das Polizeirevier stellt ein Baseballteam zusammen, doch die „Ladies“ werden nicht gefragt. Christine ist sauer, sie liebt Baseball über alles. Es stellt sich jedoch heraus, das Revier kann nur ein Team aufstellen, dass sowohl aus männlichen als auch aus weiblichen Mitgliedern bestehen muss. So finden sich Christine und Mary Beth schlussendlich auf dem Baseball-Feld wieder.

5.2.2.2 Analyse der Folge

Mary Beth Laceys Gesicht eröffnet die Folge „Einer von uns“. Ihr Gesicht ist in Großaufnahme zu sehen. Regungslos scheint sie da zu stehen und riecht mit geschlossenen Augen an einem Strauß Blumen. Privat und intim präsentiert die Kamera die Situation. Mary Beth erscheint verträumt und gefühlvoll. Doch die Kamera verändert ihre Position und mit ihr die verletzliche Darstellung Mary Beths. Es werden Stimmen laut. Nun erkennt man, die Beamten des 14. Reviers. Sie observieren einen Blumengroßmarkt. Gleich zu Beginn kommt es zu einer Verfolgungsjagd, die von Christine Cagney und Mary Beth Lacey, beide mit gezogenen Pistolen, beendet wird. Die anfangs gefühlbetonte Darstellung von Mary Beth wandelt sich zu der, einer rasanten und aktiven Polizistin, die mit dem gekonnten Einsatz ihrer Pistole den Verbrecher zur Strecke bringt. Beide Frauen sind also keine schwachen Mitläufersinnen, die von ihren ausschließlich männlichen Kollegen beschützt werden müssen, sondern werden vielmehr als aktiv Handelnde dargestellt, die die momentane filmische Situation wesentlich mitgestalten und beeinflussen. Eine Eigenschaft, die Frauen in Filmen und Fernsehserien der späten 70er Jahre kaum bis gar nicht zugestanden wurde.

Diesmal sind es die männlichen Kollegen, die gleich Assistenten, die anschließende Verhaftung des Flüchtigen übernehmen.

Joe Manellis Tod, dessen Aufklärung der zentrale Handlungsstrang dieser Folge ist, veranlasst Mary Beth Lacey jedoch dazu, über ihre eigenen Lebenssituation nach zu denken. Die neue Selbstständigkeit ihres Mannes, sowie ihre eigenen Überstunden bringen den familiären Zeitplan erheblich durcheinander. Mary Beth fühlt sich hin und her gerissen zwischen Job und Familie, zwischen beruflichen Verpflichtungen und mütterlichen Aufgaben. Konflikte mit Harvey bleiben nicht aus, die eines Abends eskalieren.

Harvey ist wütend, scheinbar auf Mary Beth, denn einen ganzen Tag lang hat niemand die Kinder beaufsichtigt. Er stellt Mary Beth zur Rede, spricht von einer Lösung die gefunden werden muss und den unnötigen Überstunden seiner Frau, die diese jedoch macht, um den Mord an Manelli aufzuklären. Obwohl Harvey scheinbar „Herr“ der Situation ist, zeigt die Kameradarstellung eine andere Gewichtung. Es ist nicht Mary Beth, die mit nach oben gerichtetem Blick hilfesuchend zu ihrem Mann aufschaut, sondern umgekehrt. Sie wird stehend in Nahaufnahme gezeigt, die Kamera fängt ihr Bild aus der Sicht des am Küchentisch sitzenden Harveys ein. Er, ebenfalls in Nahaufnahme, wird genau umgekehrt, aus Sicht der stehenden Mary Beth dargestellt. Diese wird somit nicht als schwache und hilflose Frau inszeniert, sondern vielmehr als dominant und situationsbeherrschend. Es ist Harvey, der in dieser Situation die untergeordnete, sprich weiblichere, Stellung einnimmt.

Die Situation endet damit, dass Harvey trotz mancher Schwierigkeiten bei Haushalt und Kindererziehung, seiner Frau nicht im mindesten das Recht abspricht, eine berufstätige Mutter zu sein. Er gesteht ihr dementsprechend die selben außerhäuslichen Verantwortlichkeiten zu, wie sich selbst.

Mary Beth hat in dieser Folge also mit den „ganz normalen“ Problemen einer berufstätigen Mutter zu kämpfen, die gleichzeitig an zwei Fronten zur Stelle sein soll. Ein Zwiespalt, dem Frauen auch in der gelebten Wirklichkeit ausgeliefert sind. Mary Beth kommentiert dies mit: „Im Grunde wär's am besten, ich könnte mich zweiteilen.“

Die Darstellung Christine Cagneys weicht in dieser Folge von der an sonst üblichen ab. Meist es Christine, die kühl und distanziert Gefühlsregungen betrachtet, diese manchmal sogar verurteilt. Sie erscheint, durch ihre beherrschte und nüchterne Art oft als der männliche Part des Cagney und Lacey-Duos, da sie sich stark von der gefühlsbetonten und sanften Mary Beth unterscheidet. Nicht jedoch diesmal: Der Tod Manellis nimmt sie sehr mit und treibt ihr beinahe die Tränen in die Augen. Verletzlich und schutzlos erscheint Christine. Ihr werden somit typisch weibliche Eigenschaften zugewiesen.

Die Nebengeschichte, die parallel zum Haupthandlungsstrang verläuft, relativiert jedoch diesen Eindruck: Alle Polizeireviere wollen sich in einem Baseballturnier messen. So stellt auch Victor Isbecki eine Mannschaft zusammen, ohne jedoch Christine dafür einzuplanen. Diese ist darüber sehr verärgert. In ihrer robusten Art stellt sie jedoch Isbecki zur Rede. Sie tritt für eine Gleichbehandlung der Frauen ein, indem sie die Teilnahme am Turnier fordert. Eine Regel der Baseball-Liga kommt ihr dabei unbewusst zu Hilfe, denn nur jene Teams dürfen am Turnier teilnehmen, die sowohl männliche als auch weibliche Mitglieder aufweisen können. Schlussendlich sieht man Christine auf dem Baseballplatz, wie sie in Jeans, T-Shirt und Baseballkappe Kollege Isbecki erklärt, wie dieser seinen Schläger halten soll.

Hiermit schlüpft sie scheinbar wieder in den männlichen Duo-Part. Denn Mary Beth, die ebenfalls am Baseballspiel teilnimmt, bekommt erst ausführlich von Ehemann und Söhnen erklärt, wie sie zu stehen, zu schlagen und zu laufen hat.

5.2.3 Gangster im Schönheitssalon

5.2.3.1 Inhalt

Im 14. Revier werden in drei Tagen Schönheitssalons von, als Polizisten verkleideten, Tätern überfallen. Lt. Samuels beauftragt Christine Cagney und Mary Beth Lacey mit der Leitung der Sondereinheit, die den Verbrecherring, der offensichtlich die Besucherinnen von Schönheitssalons zum Opfer hat, ausforschen soll. Man fordert dezidiert eine weibliche Leitung. Beide Polizistinnen machen sich mit viel Ehrgeiz und hoher Professionalität ans Werk.

Beide sehen in dieser Aufgabe eine Möglichkeit, befördert zu werden. Lange verfolgen sie Hinweise, die ins Nichts führen. Schlussendlich gelingt es ihnen jedoch, die Verbrecherbande auszuforschen, die gestohlene Schmuckstücke an namhafte Juweliere verkauft. Eine Beförderung gibt es für Cagney und Lacey zwar nicht, jedoch die Anerkennung ihres Chefs, womit sie sich letztendlich zufrieden geben.

Nebenhandlung: Mary Beth soll Trauzeugin ihrer Freundin Theresa sein, die einen wohlhabenden Mann der Upper-Class heiraten will. Die Konfrontation mit Reichtum und Vermögen löst bei Harvey Lacey Selbstzweifel aus, die er nur mit Hilfe Mary Beths wieder ausräumen kann.

5.2.3.2 Analyse der Folge

„Gangster im Schönheitssalon“ rückt einen Schauplatz in den Mittelpunkt der Handlung, der einer wahren Frauenbastion gleicht – den Schönheitssalon. Zwei, als Polizisten verkleidete Verbrecher, haben sich das Ausrauben reicher Damen in Schönheitssalons zur Aufgabe gemacht. Somit sind die überfallenen Opfer, eine Frau stirbt sogar an einem Herzinfarkt nach dem Übergriff, ausschließlich weiblich. Gleich zu Beginn der Folge weinen sie vor lauter Angst und blicken mit vor Schrecken geweiteten Augen in die Kamera.

Lt. Samuels betraut Christine Cagney und Mary Beth Lacey mit der Leitung der Sondereinheit, die diesen Fall klären soll. Während Christine vor Selbstvertrauen strotzt und übereifrig an die Arbeit geht, steht Mary Beth der Sache mit gemischten Gefühlen gegenüber. Sie ist unsicher, für eine solche Aufgabe geeignet zu sein. Abermals verweist dies auf eine männliche und weibliche Rollenteilung innerhalb des Polizistinnen-Teams, wobei der vermeintlich „schwächeren“ Part Mary Beth zugedacht ist, die schon durch ihr Dasein als Ehefrau und Mutter in einen weiblichen Kontext gestellt ist.

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Christine diejenige ist, die bei einer ersten Besprechung der Sonderheit den Ton angibt. Resolut, forsch und ein wenig unhöflich teilt sie die einzelnen Arbeiten auf, während sich Mary Beth unsicher zurückhält. Sie fragt Christine sogar, ob sie ihre Sache richtig gemacht habe.

Doch Christines Ton stößt bei den männlichen Kollegen im Revier nicht unbedingt auf offene Ohren. Sie wird von Victor Isbecki zu Recht gewiesen, der ihr, wenn auch freundschaftlich gemeint, Tipps zur Führung eines Teams gibt. Er verabschiedet sich von Christine mit, zum Salut erhobener Hand und einem forschenden „Detektive Cagney, Sir!“. Man kann es nicht ihrer Weiblichkeit zuschreiben, dass Isbecki derart auf Christine reagiert, sondern vielmehr ihrem ruppigen Umgangston. Allerdings stellt sich die Frage, ob er ähnlich gehandelt hätte, wäre ein Mann mit forschenden Befehlen auf ihn zugekommen.

Nichtsdestotrotz respektiert er Christine Cagney als ebenbürtige Kollegin und spricht ihr keinerlei berufliche Qualifikationen ab. Schlussendlich ist sogar er es, der bei der Stellung der Räuber verletzt wird, während sich Christine durch ein gekonntes Verteidigungsmanöver zur Wehr setzt. Abermals ist die Frau, die vorher in die Schranken einer patriarchalen Ordnungsstruktur verwiesen wird, letztendlich die Starke und Unversehrte, während der Mann seine Wunden leckt und Verletzlichkeit demonstriert.

Abgesehen von Cagney und Lacey werden in dieser Folgen auch andere Frauen in der Ausübung ihrer Polizeiarbeit dargestellt. Da Schönheitssalons überwacht werden müssen, sind sie es, die undercover ermitteln und versuchen, den Tätern auf die Spur zu kommen. Bekam man bisher den Eindruck, Christine und Mary Beth seien die einzigen Frauen in der New Yorker Polizei, so wird nun gezeigt, welche Bandbreite es an weiblichen Polizistinnen gibt. Sie sind jedoch, im Gegensatz zu Cagney und Lacey, mit ihren Nachforschungen nicht sehr erfolgreich.

Mary Beth und Harvey Lacey führen eine solide Ehe und können sich in allen Lebenslagen aufeinander verlassen. Dennoch kommt es immer wieder zu Unstimmigkeiten oder Problemen, die sie jedoch, nicht zuletzt Dank Mary Beths Einfühlungsvermögens, beilegen können. So scheint sie, im Gegensatz zum beruflichen Team, der stärkere Part zu sein und die Kontrolle zu besitzen.

Als Mary Beth und Harvey zu Gast beim Hochzeitspaar sind, das in einer noblen und teuren Wohnung lebt, überkommen Harvey Minderwertigkeitskomplexe. Er

fühlt sich als nicht gut genug für seine Frau: „Eine Frau, die so aussieht wie du. Ich meine, wenn du dich anstrengst, du könntest einen Arzt kriegen oder einen Anwalt. Jeden Mann, den du willst.“ So ist es nicht Mary Beth – wie in den meisten Filmen und Fernsehserien der späten 70er Jahre – die, als treusorgende Ehefrau um die Anerkennung ihres Mannes kämpfen muss, sondern genau umgekehrt. Harvey wird die Rolle des sich minder fühlenden Teils einer Paarbeziehung zugeschrieben. Eine Rolle, die zu diesem Zeitpunkt noch eher weiblich behaftet war. Denn sich als nicht gut genug fühlen, geht einher mit Angst und Unsicherheit. Gefühle, die der Mann der späten 70er Jahre nicht kannte und die erst recht nicht in medialen Inhalten thematisiert wurden.

Mary Beth löst die angespannte Stimmung letztlich mit einigen lustigen Anekdoten über eingedrehte Haare und versichert Harvey ihre Liebe zu ihm. Sie scheint zu wissen, wann von ihr verlangt wird, die Starke und wann die Liebende zu sein, was mitunter den Facettenreichtum ihres Charakters ausmacht.

5.2.4 In panischer Angst

5.2.4.1 Inhalt

Ein ehemaliger Kollege von Harvey, Bauarbeiter auf einem Wolkenkratzer, kommt durch einen Sturz auf der Baustelle ums Leben. Harvey vermutet einen Mord dahinter und bittet Mary Beth, der Sache nachzugehen. Die Beiden luchsen Kollege Victor Isbecki den Fall ab und machen sich an die Arbeit. Sie besuchen die Witwe des Verstorbenen, deren Verhalten ihnen jedoch seltsam erscheint. Als sie eine große Menge Geld auf deren Bankkonto finden, vermuten sie, dass der Tote in einen Bauskandal verwickelt war. Gemeinsam mit Harvey finden sie heraus, dass mangelhaftes Baumaterial verwendet worden war. Das Wissen darum dürfte auch den Tod des Arbeiters verschuldet haben. Da sie keinen Durchsuchungsbefehl für die Baustelle bekommen, schleichen sich Harvey und Mary Beth nachts auf die Baustelle, um Gewissheit darüber zu bekommen, was sie schon längst wussten: Mangelhaftes Baumaterial. Allerdings werden sie bei ihrem „Einbruch“ vom Baustellenleiter erwischt. Dieser bedroht beide mit seiner Waffe. Mary Beth und Harvey können ihn zwar überwältigen, doch dabei stürzt

Mary Beth und kann sich nur noch auf einem schmalen Gerüstteil festhalten. Harvey kommt ihr schlussendlich zu Hilfe und rettet sie.

5.2.4.2 Analyse der Folge

Um den Fall über den zu Tode gestürzten Bauarbeiter übernehmen zu können, müssen Christine Cagney und Mary Beth Lacey erst Kollege Isbecki davon überzeugen, diesen abzutreten. Christine versucht es erst gar nicht mit der Wahrheit oder rationalen Worten, sondern setzt „geballte Weiblichkeit“ ein. Sie schwingt sich auf seinen Schreibtisch, schlägt die Beine kokett übereinander und blickt Isbecki mit einem verführerischen Augenaufschlag direkt an. Danach bietet sie ihm an, ihm beim „Papierkram“ zu helfen. Isbecki geht auf Christines Flirtversuche ein und übergibt ihr die Akte des Falls.

Hier ist zu sehen, Christine Cagney ist eine starke und selbstbewusste Frau, die immer bekommt, was sie will. Und wenn es notwendig ist, weibliche Reize ins Spiel zu bringen und diese gekonnt zur Geltung zu bringen, dann tut Christine Cagney auch das. Ihre Aussprache sowie Wortwahl verändert sich während dieser Zeit. Sonst klar und deutlich ausgesprochene Worte werden nun verführerisch gehaucht, beinahe geflüstert. Doch hat Christine was sie will, dann ist es vorbei mit aller Koketterie und Schmeichelei. Dann ist sie wieder nüchtern und klar, denkt, handelt und reagiert nicht wie eine „Frau“, sondern wie eine Polizistin.

Die Folge „In panischer Angst“ lässt einen anderen Blickwinkel auf Mary Beths und Harveys Beziehung zu. War bisher immer Mary Beth die vermeintlich starke Person, so treten sich die beiden diesmal gleichwertig gegenüber. Harvey hilft Mary Beth bei der Lösung ihres Falles, bricht mit ihr sogar auf einer Baustelle ein. Diesmal ist es auch er, der als „Retter in der Not“ Mary Beth vor einem Absturz in die Tiefe und somit vor dem Tod bewahrt. Starr vor Angst kann sich Mary Beth nicht mehr bewegen, klammert sich an das Halt gebende Stahlgerüst. Harvey, der jahrelang auf Baustellen wie diesen gearbeitet hat, klettert zu Mary Beth und bringt sie sicher auf festen Boden zurück. Sie klammert sich an ihn, bekommt einen erschütternden Weinkrampf und auch Kollegin Christine, die später zu den beiden stößt, kann Tränen nicht verbergen. Doch verletzlich und verängstigt zu

sein, nimmt den beiden Protagonistinnen in dieser Szene in keiner Weise Stärke und Kraft in ihrer Darstellung. Sie knien gemeinsam mit Harvey auf dem Boden. Alle drei stehen sich also auf einer Ebene gegenüber, was den Mann als Retter nicht stärkt und die Frauen als „Opfer“ nicht schwächt.

Nicht nur für Harvey gibt es in dieser Serie eine Entwicklung zu verzeichnen, sondern auch für Christine Cagney. Sie wird erstmals in ihrem privaten Umfeld, der eigenen Wohnung, gezeigt. Gleich einer Enthüllung ihrer eigenen vier Wände scheint auch ihre Persönlichkeit ein wenig mehr enthüllt zu werden. So erfährt man von den sportlichen Ambitionen Cagneys, die trainiert und joggt um ein „paar überflüssige Pfunde“ zu verlieren. Doch es wäre nicht Christine Cagney, würde sie sich dabei nicht an jemandem messen wollen, und so trainiert sie solange, bis sie einen Fremden, den sie immer beim Joggen trifft, in punkto Schnelligkeit schlagen kann. Ein Erfolgserlebnis, das ihr zusätzlich Selbstvertrauen verleiht.

Nicht nur Christine spielt in dieser Folge weibliche Reize aus, um zu erreichen, was sie will. Auch Mary Beth bedient sich „typisch weiblicher“ Verhaltensweisen und spielt dem Bauleiter, der sie und Harvey auf der Baustelle bedroht, das hysterische und ängstliche „Weibchen“ vor. Der Bauleiter ist sichtlich genervt, was Mary Beth die Möglichkeit zu seiner Überwältigung gibt. Ein bewusster Augenaufschlag und ein gezielter Schlag in den Bauch und Mary Beth ist aus ihrer Opferrolle befreit.

5.2.5 Gefährlicher Anschluss

5.2.5.1 Inhalt

Drei Frauen werden kurz hintereinander erwürgt. Lt. Samuels ist überzeugt, es handelt sich um ein und den selben Täter. Doch sein Vorgesetzter will davon nichts wissen. Das ganze 14. Revier wird mit dem Fall beauftragt. Auch Christine Cagney und Mary Beth Lacey arbeiten auf Hochtouren, legen nach der Nachschicht gleich noch eine Tagschicht ein. Die beiden finden gemeinsam mit ihren Kollegen heraus, dass alle drei Opfer bei einer Telefonsex-Hotline gearbeitet

haben. Schlussendlich stellt sich heraus, dass der Botenjunge, der den Telefonistinnen die Gehaltsschecks bringt, der gesuchte Würger ist. Dieser wird von Cagney und Lacey gestellt, als er erneut versucht, eine Frau umzubringen. Lt. Samuels wird, zumindest öffentlich von seinem Vorgesetzten gelobt.

5.2.5.2 Analyse der Folge

In der Folge „Gefährlicher Anschluss“ finden sich Christine Cagney und Mary Beth Lacey in der Zentrale einer Telefonsex-Hotline wieder. Während Christine belustigt die Frauen bei ihrer Arbeit beobachtet und wie gebannt den Gesprächen lauscht, ist Mary Beth entsetzt. Traditionelle Wert- und Moralvorstellungen zeichnen die engagierte Polizistin aus, die es ihr unmöglich machen, zu begreifen, warum Frauen einen derartigen Beruf auswählen. Doch noch mehr als von den Frauen selbst, ist sie von den Männern erschüttert und angewidert, die den „Heißen Liebesdraht“ anrufen. Dass derartige Machenschaften legal sind, ist für Mary Beth unmöglich zu verstehen. Die offene und kühle Christine hat damit kein Problem und scheint sich sogar über ihre Kollegin lustig zu machen.

Und es sind in der Tat Mary Beths Gefühlsregungen, die für Christine von Zeit zu Zeit Unverständnis hervorrufen. Als Mary Beth sich weigert, mit der Leiterin der Telefonzentrale zu sprechen - sie hält diese Frau einfach nicht aus - meint Christine nur lapidar „Du und deine Gefühle“ und nimmt ihr die Arbeit ab.

Es ist festzustellen, und dies nicht nur konkret in dieser Folge, dass es nicht die männlichen Kollegen sind, die Mary Beth auf Grund ihrer Einfühlung als „zu weiblich“ verdammen, sondern die eigene Partnerin selbst. Somit wird Christine einmal mehr der männliche Part im Polizistinnen-Duo zugewiesen, der unberührt von Emotionen und Gefühlen seinem Job nachgeht.

Doch genau dieses Einfühlungsvermögen, das Mary Beth in eine weibliche, mütterliche und sich sorgende Darstellung versetzt, ist es, das Chef Lt. Samuels so an ihr schätzt. So ist es auch Mary Beth, die Samuels vor den Vorhaben seines eigenen Vorgesetzten warnt, der diesen ersetzen möchte. Berufliche Qualifikationen, Engagement und weibliche Sensibilität vereinen sich bei Mary Beths Charakter zu einem kompletten Ganzen, das ihre Figur einmal mehr realistisch und „echt“ erscheinen lässt.

Von Christines privatem Umfeld ist nach wie vor wenig bekannt. Es wird weder im Film gezeigt, noch spricht Christine mit Partnerin Mary Beth darüber. Szenen, in denen Christine in ihrer eigenen Wohnung ist, sind meist sehr kurz und zeigen sie jedes Mal beim Telefonieren. Meistens spricht sie mit Mary Beth, der sie eine Neuigkeit im Fall oder einen bevorstehenden Einsatz mitteilt. Ist das Telefonat beendet, so ist auch Christine nicht mehr zu sehen.

Mary Beths privates Lebensumfeld hingegen ist in jeder Folge Thema der Handlung. So auch in „Gefährlicher Anschluss“, wo sie mit umgebundener Schürze neben Harvey in der Küche steht und Spaghettisoße probiert. Die Schürze versetzt die Darstellung von Mary Beth in einen häuslichen und mütterlichen Kontext. Harter Berufsalltag wird abgestreift, das Privatleben sprichwörtlich angezogen.

Doch auch im eigenen Zuhause entkommt Mary Beth ihrem Job nicht, und so berichtet sie Ehemann Harvey, über dampfende Töpfe gebeugt, von Problemen bei der Arbeit. Vor allem Samuels berufliche Schwierigkeiten, sowie seine momentanen Eheprobleme haben Mary Beths Mitgefühl. Sie beginnt darüber zu sinnieren, wo die Zeit nur hingekommen sei, denn auch ihre Kinder sind schon groß. Harvey schafft es jedoch, die trüben Gedanken zu vertreiben und küsst Mary Beth liebevoll.

Auch Mary Beths zu den langen Arbeitszeiten, von der Nachschicht direkt in die Tagschicht, nimmt Harvey kommentarlos hin. Vielmehr ermutigt er seine Frau, unterstützt sie, wo er kann und kümmert sich selbstverständlich, ohne Diskussion, um die Kinder.

5.2.6 Alle unter Verdacht

5.2.6.1 Inhalt

Christine Cagney und Mary Beth Lacey ermitteln wegen illegalem Waffenhandel. Als sie ein Geschäft der Händler auffliegen lassen wollen, erscheinen diese erst gar nicht. Nun wird vermutet, dass es auf dem 14. Revier eine undichte Stelle gibt. Cagney und Lacey werden von Lt. Samuels beauftragt, intern zu ermitteln. Nur widerwillig nehmen die beiden, erst nach der Verletzung eines Kollegen, die

Aufgabe an. Sie beobachten alle Kollegen, die dies langsam aber sicher bemerken und die beiden Frauen auf einmal mit anderen Augen sehen: Verräter. Cagney und Lacey entlarven schlussendlich Lt. Samuels Sekretärin als Informantin, die aus Liebe zu einem Mann im Revier spioniert hat. Sie wird verhaftet.

Nebenhandlung: Christine erfährt, dass ihr Vater, ehemaliger Polizist, in eine Schmiergeldaffäre verwickelt war.

5.2.6.2 Analyse der Folge

Die Folge „Alle unter Verdacht“ macht deutlich, was sich auch schon in den vorhergehenden Folgen abgezeichnet hat. Wann immer Christine Cagney und Mary Beth Lacey gemeinsam mit Kollegen auf Verfolgungsjagd sind, sind es letztendlich die beiden Frauen, die den Flüchtigen stellen und bei dessen Verhaftung das Wort führen. Die anderen, wohlgemerkt männlichen, Polizisten erscheinen gleich Assistenten, die die Frauen im Notfall unterstützen werden.

Frauen als Polizeibeamtinnen waren in den 80er Jahren noch lange keine Selbstverständlichkeit. Dies untermauert die Aussage des Abteilungsleiters für innere Sicherheit, der Christine und Mary Beth mit den internen Ermittlungen im eigenen Revier beauftragt: „Frauen als Kripobeamte, das gibt's noch nicht so lange, dem trauen die Gangster nicht.“ Doch die beiden Frauen fühlen sich bei dem Gedanken, ihre eigenen Freunde und Kollegen auszuspionieren, nicht wohl. Dies teilen sie auch dem Abteilungsleiter mit, der ihnen jedoch keine andere Wahl lässt: „Sie sind doch noch nicht so lange Detektives, oder? Ihre Position ist in keinster Weise sicher.“ So fügen sich die beiden Polizistinnen in ihr Schicksal, haben aber im weiteren Verlauf der Folge immer wieder mit starken Gewissensbissen zu kämpfen.

Als sie auf dem Parkplatz vor dem Revier, beide lehnen an einem Polizeiauto, die weitere Vorgehensweise besprechen, unterstreicht die Kameraeinstellung ihre innere Unsicherheit. Man blickt aus der Vogelperspektive von oben auf die beiden Frauen herab, die durch die große Entfernung der Kamera zum Subjekt klein und verletzlich wirken. Dies soll die beiden jedoch nicht in einen männlichen oder

weiblichen Kontext setzten, sondern lediglich ihre Gefühle widerspiegeln und unterstreichen.

War es in den bisherigen Folgen immer Mary Beth, die in ihrem privaten Umfeld dargestellt wird, so taucht man diesmal in Christines private Vergangenheit ein. Erstmals betritt Vater „Charlie“ das filmische Parkett. Als Christine jedoch erfährt, dass dieser früher einmal in eine Schmiergeldaffäre verwickelt war, stürzt für sie die idealisierte Vaterfigur vom Sockel. Sie ist enttäuscht, wütend und verletzt. Sie stellt Charlie zur Rede, will Erklärungen, doch er verweigert dies, was die Beziehung der beiden erschüttert. Charlie geht letztendlich doch noch einen Schritt auf seine Tochter zu und bittet um ein Gespräch. Die Situation normalisiert sich. Als Christine und er gemeinsam das Polizeirevier verlassen, greift sie, gleich einem kleinen Mädchen, das nach Schutz und Geborgenheit sucht, nach der Hand ihres Vaters. Gerade Christine, die immer stark und unabhängig ist, scheint die Rolle eines kleinen Kindes anzunehmen, das seinen Vater stolz machen will, wann immer Charlie auch in der Nähe ist.

Christine wird diesmal wieder in ihrer Wohnung gezeigt. Eröffnet wird diese Sequenz abermals mit einer Telefonszene, diesmal leistet Mary Beth ihr jedoch in Persona Gesellschaft.

In den sechs bisherigen Folgen gibt nur eine einzige weibliche Figur, die neben Cagney und Lacey Teil der filmischen Welt ist. Shelly, die Sekretärin von Lt. Samuels. Sie erledigt stereotyp weibliche Aufgaben, wie Akten ordnen, Briefe verschicken und Kopien machen. Sie ist stets schick gekleidet und auffallend geschminkt. In „Alle unter Verdacht“ rutscht sie jedoch in die Rolle des armen Opfers, das aus Liebe zum Mann im eigenen Kollegenkreis spioniert. Sie wird entlarvt, verhaftet und verliert somit nicht nur vor allen Polizeibeamten, sondern auch vor Christine und Mary Beth ihr Gesicht.

5.2.7 Betrug der einsamen Herzen

5.2.7.1 Inhalt

Ein Farmer aus Vermont meldet sich auf dem 14. Revier, weil er seine viel jüngere Frau vermisst. Er gibt an, sie sei krank und nach ihrer Behandlung in New York nicht mehr auffindbar. Christine Cagney und Mary Beth Lacey nehmen die Ermittlungen auf. Als Det. Petrie ein Foto der Frau sieht, erkennt er sie als Prostituierte, die er schon einmal verhaftet hat. Im Zuge der Nachforschungen stellt sich heraus, die junge Frau war nicht nur mit einem Mann verheiratet. Sie hatte mehreren Männern dieselbe Geschichte von der Krankheit aufgetischt und so Unmengen an Geld erbeutet, da angebliche Arztrechnungen zu bezahlen waren. Schlussendlich lösen Christine und Mary Beth den Fall: Die junge Frau und ihr eigentlicher Ehemann beuteten alte und einsame Männer aus. Der Ehemann selbst gab sich als Pfarrer aus, der zum Schein die Trauungen vornahm. Beide wurden verhaftet.

Nebenhandlung: Christine lernt einen Mann, Frank, kennen. Sie trifft sich mit ihm und lässt sich schließlich, trotz anfänglicher Distanziertheit auf ihn ein.

5.2.7.2 Analyse der Folge

Neben dem Fall, den es in „Betrug der einsamen Herzen“ aufzuklären gilt, steht diesmal Christine Cagneys Liebesleben im Mittelpunkt. Gleich zu Beginn der Folge will Det. La Guardia Christine mit seinem jüngeren Bruder verkuppeln. Um seinen Amor-Versuchen aus dem Weg zu gehen, flüchtet Christine auf die Damentoilette, wo sie auf Mary Beth trifft. Als diese sie fragt, warum sie eigentlich keine Verabredungen hat, reagiert Christine aufgebracht: „Ich hab nur keine Lust mit jemandem auszugehen. Ich bin nun mal gern allein. Ich liebe die Ruhe, das reinigt die Seele.“ Christine macht in dieser Szene eines deutlich, sie versteht sich als karriereorientierte Singlefrau. Mit „Eintagsgeschichten“, wie sie es nennt, will sie sich nicht abgeben. Für das Leben allein, ohne Partner, hat sich Christine bewusst entschieden.

Dies wird auch deutlich, als sie im weiteren Verlauf der Folge Frank kennen lernt. Sie gehen zwar miteinander aus, doch als Frank versucht, Christine näher zu

kommen, weicht diese zurück. Zu beobachten ist allerdings, dass beide, sowohl Christine als auch Frank, bei ihrem Rendezvous mit der gleichen Kameraeinstellung gefilmt werden. Sie sitzen sich gegenüber und erscheinen in Nahaufnahme. Gleiche Einstellungsgröße und gleiche Positionierung innerhalb des Bildes verleihen hier Mann und Frau eine ausgewogene und einheitliche Gewichtung, die unterstreichen soll, dass sich beide ebenbürtig gegenüber stehen. Nichts desto trotz stellt Christine gleich bei einem ersten Gespräch klar: „Ich bin kein Streifenpolizist, sondern Detektive.“

Christine will Frank nur tagsüber treffen, betont, sie steige nicht sofort mit jedem Mann ins Bett. Christine Cagney ist keine Frau, die sich von einem Mann einfangen lässt. Doch auch das bewusst gewählte Singleleben hat so seine Tücken. Christine gesteht Mary Beth, sich „ausgebrannt“ zu fühlen, unfähig, Empfindungen zuzulassen. Diesmal ist es Mary Beth, die als der stärkere Part des Polizistinnen-Duos Christine Mut zu spricht.

Christine trifft sich erneut mit Frank, was nicht zuletzt mit ihrem Fall zu tun hat. Denn die Polizeibeamtinnen müssen einen Betrugsfall aufklären, bei dem alte und einsame Männer um Geld betrogen werden. Das Erleben der Einsamkeit der Männer, sowie ihre Verzweiflung, im Alter niemanden an ihrer Seite zu wissen, macht Christine nachdenklich und veranlasst sie, ihre eigene Situation zu reflektieren. Eine mütterliche Ehefrau wird Christine deshalb aber noch lange nicht. Doch sie lässt es zu, einem Mann näher zu kommen und das eigene Herz ein wenig zu öffnen.

5.2.8 Im Irrtum

5.2.8.1 Inhalt

In einem Fall um illegalen Waffenhandel arbeiten Christine Cagney und Mary Beth Lacey gemeinsam mit einem verdeckten Ermittler namens Charlie Stevens. Dieser wurde jedoch vom Dienst suspendiert, weil er nackt in einem Schwulenmagazin posiert hat. Doch die beiden Polizistinnen halten zu Charlie, im Gegensatz zu den anderen Kollegen, und ermitteln trotz ausdrücklichen Verbots weiter. Durch eine Supermarkt-Schießerei, bei der eine der illegalen Waffen verwendet wurde, können sie den Waffenschieber ausfindig machen. Stevens trifft

sich mit ihm, um zum Schein Waffen zu kaufen. Ihm, Christine und Mary Beth gelingt es schlussendlich den Verbrecher zu verhaften.

Nebenhandlung: Das ganze Revier schließt sich zu einer Lotto-Tip-Gemeinschaft zusammen. Der Gewinn eines Loses berechtigt alle zur Teilnahme an der großen Ziehung. Aber das Glück währt nicht lange und so müssen sich alle damit abfinden, doch keine Millionäre zu werden.

5.2.8.2 Analyse der Folge

Die erste Szene der Folge „Im Irrtum“ zeigt das hektische Treiben auf den Straßen New Yorks. Ein Hut erscheint in Großaufnahme, die Kamera entfernt sich vom Geschehen und gibt Mary Beth Lacey preis, die mit Hut und Mantel neben einem illegalen Glücksspieler auf der Straße steht. Ihr Outfit lässt an Humphrey Bogart erinnern und verleiht Mary Beth ein verwegenes Aussehen. Dieser männliche Verweis auf Bogart wird jedoch in dem Moment revidiert, als der Glücksspieler Mary Beth nach ihrem Einsatz fragt: „Willst du ein wenig Haushaltsgeld einsetzen, Schätzchen?“ Mit dieser Aussage „verweiblicht“ er Mary Beth, bringt sie in einen mütterlichen Kontext. Doch auch aus diesem bricht die Darstellung Mary Beths sofort wieder aus, indem sie ihre Polizeimarke zieht und die Verhaftung ausspricht. Daraufhin liefert sich die Polizistin, unterstützt durch Christine Cagney, eine Verfolgungsjagd mit dem Glücksspieler, den letztere mit einem waghalsigen Manöver zu Fall bringt. Der Mann wird zum Opfer einer aktiven, selbstbewussten und die Handlung vorantreibenden Frau.

Es ist also zu sehen, wie Mary Beths Darstellung von einem Stereotyp zum nächsten springt – verwegener Cop, mütterliche Hausfrau, taffer Polizist. Ihr Handlungsspielraum vergrößert sich dadurch und wird mit Spannung aufgeladen.

Mit der revierinternen Lotteriegemeinschaft gewinnt jede/r der Beamten 166 Dollar. Alle sind außer sich vor Freude. Während Mary Beth ihren Lottoanteil dafür verwendet, ein besonderes Essen für sich und ihre Familie nach Hause zu bringen, scheint sich, zumindest auf den ersten Blick, Christine Cagney mit ganz anderen sinnlichen Freuden verwöhnen zu lassen.

In dieser Sequenz ertönt romantische Musik. Ein Arm wird in Detailansicht gezeigt. Die Kamera bewegt sich nach oben, fährt den Arm einer liegenden Frau empor. Nun ist der Oberarm im Bild, er ist verschwitzt. Stöhnende Laute sind zu hören und nun auch Christines Gesicht zu sehen. Entspannt und genießend sieht sie aus. Doch je mehr die Kamera von der Umgebung Preis gibt, desto weniger intim und erotisch wirkt die Situation. Schließlich enthüllt eine Halbtotale einen Teil des Raumes, in dem Christine auf einem Behandlungstisch liegt und sich massieren lässt. Sie gibt deutliche Anweisungen, wie lange dies zu dauern hat: „166 Dollar lang.“ Die zuerst, subjektiv als erotisch und intim, wahrnehmbare Situation, die Christine entblößt und verletzlich erscheinen lässt, wandelt sich, distanzierter betrachtet, in eine Situation, über die Christine die Kontrolle hat. Sie gibt ihre Anweisungen, um diesen Effekt zu verstärken, einer Frau, die sie für ihre Dienstleistung bezahlt.

Die Kleidung, als Merkmal persönlichen Ausdrucks, verweist in dieser Folge stark auf die Rolle, in der Mary Beth sich gerade befindet. Ist sie auf dem Polizeirevier, dann trägt sie Hosen oder lange Röcke, dazu Blusen, Pullover, Schals und Westen. Wird sie jedoch in ihrer privaten Umgebung, der eigenen Wohnung, abgebildet, so liegt sie strickend, nur mit Bademantel bekleidet und mit entblößtem Bein mit Ehemann Harvey auf der Couch oder schmiegt sich im Bett, gekleidet in ein Negligé, an ihren Mann. Somit wird Mary Beth als engagierte und qualifizierte Polizistin dargestellt, die aber dennoch ihre „weibliche“ Seite in den eigenen vier Wänden auslebt. Trotz Stärke und Selbstbestimmtheit ist es ihr erlaubt, sich in die liebenden Arme ihres Mannes sinken zu lassen. Szenen, die Mary Beth und Harvey in der eigenen Wohnung zeigen, enden nicht selten mit innigen Küssen und Umarmungen. Etwas, das Christine Cagney, im Allgemeinen, eher verwehrt bleibt.

Möchten Christine und Mary Beth etwas unter vier Augen besprechen oder für ein paar Minuten dem hektischen Revieralltag entkommen, dann treffen sich die Beiden auf der Damentoilette. Da sie die einzigen Polizistinnen im 14. Revier sind, sind sie die Einzigsten, die diese benutzen. Die Toilette wird somit

gleichermaßen zum Raum für persönliche Gespräche, als auch zur intimen Kommando- und Besprechungszentrale.

5.2.9 Der Weihnachtsabend

5.2.9.1 Inhalt

Es ist Weihnachtsabend. Die Beamten und Beamtinnen des 14. Reviers wollen zu ihren Familien nach Hause. Doch dann lässt Lt. Samuels versehentlich den falschen Mann frei und schon werden alle zu Überstunden verdonnert. Der Mann, er hat ein Weihnachtsmannkostüm an, stiehlt einen Polizeiwagen und macht sich auf und davon. Alle PolizistInnen ermitteln gemeinsam und schließlich gelingt es ihnen, den Mann ausfindig zu machen und ihn erneut zu verhaften.

Nebenhandlung: Marcus Petries Ehefrau wird hochschwanger ins Krankenhaus eingeliefert. Nach anfänglichen Schwierigkeiten bringt sie ein Mädchen zur Welt.

5.2.9.2 Analyse der Folge

In „Der Weihnachtsabend“ wird Marcus Petries Frau hochschwanger ins Krankenhaus eingeliefert. Es gibt Probleme mit dem Kind. Petries Verletzlichkeit und Unsicherheit, sowie die schwangere Claudia rufen bei Mary Beth einen wahren Gefühlsirrwarr hervor. Einerseits sorgt sie sich um Petrie und Claudia, andererseits vermisst sie ihre Familie, die sie am Weihnachtsabend nicht sehen kann. Als sie gemeinsam mit Christine für einen kurzen Moment bei ihrer Familie vorbei schaut, fällt sie weinend in Harveys Arme. Es scheint Mary Beths Charakter auszumachen, dass sie im Beruf klar und professionell, zu Hause jedoch auch manchmal „schwach“ sein darf. Harvey und Mary Beth beschließen in dieser Folge, noch ein weiteres Kind zu bekommen. Nachdem diese Entscheidung gefallen ist, wird Mary Beth sehr „weiblich“ dargestellt. Sie legt anderen Jacken um die Schultern, kümmert sich um eine Mutter, die mit ihren Kindern in einer Wohnung ohne Heizung leben muss und zu guter Letzt sorgt sie sich noch um Lt. Samuels, dessen Eheprobleme ihm schwer zu schaffen machen. Mary Beth ist auch diejenige, die Petrie Mut macht und ihn unterstützt, als seine Frau im Krankenhaus liegt.

Christine hingegen beweist einmal mehr, von Kindern und Ehe nichts wissen zu wollen. Schon das Halten eines Babys ruft bei ihr große Unsicherheit und Nervosität hervor, genau so wie Claudias Schwierigkeiten im Spital. „Schrecklich, ich kann so was einfach nicht hören“, meint Christine und übergibt Mary Beth das Telefon, am anderen Ende der ängstliche Petrie.

In dieser Folge hat Christine allerdings einen neuen Freund, Dory. Dieser wartet, gleich einer braven Hausfrau, in Christines Wohnung. Dieser quasi Rollentausch – Frau arbeitet, Mann wartet zu Hause – der auch Mary Beths und Harveys Leben prägt, scheint für die „Cagney und Lacey“-Darstellung prägnant zu sein.

Mary Beths moralische Vorstellungen und Werte sind einmal mehr in dieser Folge dargestellt. Lt. Isbecki brüstet sich damit, mit Zwillingen zu vereisen, was Mary Beth abscheulich findet und ihm auch mitteilt: „Ich will nichts von Zwillingen hören, Isbecki, das ist unmoralisch.“ Mehrmals stellt sie Isbecki zur Rede, bis sich schlussendlich herausstellt, er verreist mit seiner Mutter. Das versöhnt Mary Beth, die ihm sogar einen Kuss auf die Wange drückt.

5.2.10 Auch das ist Verbrechen

5.2.10.1 Inhalt

Christine Cagney und Mary Beth Lacey arbeiten gemeinsam mit Christines Freund, Sgt. Dorian McKenna an einem Fall. Zwei alte Leute werden in ihren Wohnhäusern ermordet. Schon bald stoßen die drei im Zuge ihrer Ermittlungen auf einen Immobilienbesitzer, der mit illegalen Mitteln versucht, seine vermieteten Wohnungen zurück zu bekommen. Er bezahlt zwei Jungen, die Heizungs- und Wasserrohre beschädigen, sodass die Mieter in ihren Wohnungen beinahe erfrieren. Christine muss unterdessen erkennen, dass McKenna Kokain nimmt, was bald nicht nur zu einem großen Problem zwischen ihnen beiden wird, sondern auch die Ermittlungen beeinflusst. Schlussendlich wird der Wohnungsvermieter von Mary Beth verhaftet. Sie ist sauer auf Christine und McKenna, die ihr dabei hätten helfen sollen. Christine fasst letztlich den Entschluss, McKenna anzuzeigen und trennt sich von ihm.

5.2.10.2 Analyse der Folge

In „Auch das ist Verbrechen“ gehen Ermittlung im Fall und Probleme im Privatbereich der beiden Polizistinnen Hand in Hand. Es ist vor allem Christines Gefühlsleben, das in dieser Folge genauer beleuchtet wird.

Anfangs ist sie überglücklich. Christines Charakter zeigt sich von einer vollkommen neuen Seite. Sie ist verliebt in Sgt. Dorian „Dory“ McKenna. Sie flirtet am Telefon, schmiegt sich liebevoll an ihn und sehnt sich nach seinen Zärtlichkeiten. Respektvoll und gleichgestellt treten die Beiden einander gegenüber, diskutieren Fälle und bieten sich verbal Paroli. Doch das Bild wandelt sich, als Christine im Zuge gemeinsamer Ermittlungen Dorys Kokainkonsum entdeckt. Was sie anfangs noch vor Mary Beth verteidigt – diese ist entsetzt, als sie davon hört – wird schon bald zu einem großen Problem innerhalb der eigenen Beziehung. Für Christine ist es ein absolutes Muss, einem Liebespartner auf gleicher Augenhöhe entgegen treten zu können. Doch nun verliert Dory in ihren Augen an Ansehen, was ihn als ihren Freund disqualifiziert. So klar und nüchtern Christine in ihrer Arbeit vorgeht, so gefühlsbetont reagiert sie auf Dorys Probleme. Der innere Konflikt, Recht – Unrecht, verlangt Christine diesmal einiges ab. Schlussendlich entscheidet sie sich jedoch, Dory anzuzeigen und ihn zu verlassen. So tritt sie aus ihrer Rolle als verliebte und zärtliche Frau und nimmt erneut ihren Part als starke und dem Recht verpflichtete Polizistin ein. Denn auch in ihrem Privatleben duldet Christine keine illegalen Methoden und schon gar keine „schwachen“ Männer. Diese verdienen, ihrer Meinung nach, keinen Respekt, und schon gar nicht ihren. Der Wechsel zwischen sanft verliebter Frau und starker, Verbrecher jagender Polizistin, bereichert jedoch die Darstellung der Figur Christines und macht diesen facettenreicher.

Im Gegensatz zu Christines, rückt Mary Beths Privatleben in dieser Folge in den Hintergrund. Vielmehr ist sie diesmal die starke und heldenhaft wirkende Polizistin, die berufliche Pflichten über persönliche Verbindlichkeiten stellt.

Eine vermeintlich stereotyp weibliche Darstellung ist hingegen von Det. Marcus Petrie zu sehen. Er verteilt Babyfotos von seiner Tochter auf dem Revier und

unterhält sich mit Desk Sgt. Ronald Coleman über die geeignete Windelsorte für sein Baby.

5.2.11 Jerris Fahrrad

5.2.11.1 Inhalt

Eine Diebesbande räumt während Beerdigungen in aller Seelenruhe die Wohnungen der Trauernden aus. Auch ein querschnittsgelähmtes Mädchen, Jerri, wird Opfer dieses herzlosen Treibens. Ein Fahrrad, ihr Allerheiligstes, wurde ihr gestohlen. Dieses einmal wieder fahren zu können, motiviert sie, ihre Krankengymnastik zu absolvieren. Mary Beth Lacey und Christine Cagney machen sich gemeinsam mit ihren Kollegen an die Ermittlungen. Schon bald stellt sich heraus, der Leichenbestatter ist der Drahtzieher hinter den Einbrüchen. Das 14. Revier stellt ihm mit einem fingierten Begräbnis geschickt eine Falle und so geht die Diebesbande ins Netz der ErmittlerInnen. Doch das Fahrrad wird nicht gefunden. Also legen alle Beamten des Reviers Geld zusammen und kaufen ein neues Fahrrad für Jerri.

Nebenhandlung: Harvey bekommt einen Bonus und verspricht seiner Frau eine Überraschung. Mary Beth ist ganz aufgeregt und freut sich auf einen neuen Kühlschrank. Doch an Stelle des Kühlschranks bekommt Mary Beth eine Putzfrau, die sie nur wenige Tage später feuert.

5.2.11.2 Analyse

In der Folge „Jerris Fahrrad“ unterscheidet sich die Kleidung der beiden Polizistinnen in Bezug auf ihre Farbe deutlich. Während Mary Beth stets in gedeckte und dunkle Farben gekleidet ist, ab und zu ergänzt durch weiße oder cremefarbene Bluse, ist Christine stets in bunte Farben getaucht. Ein leuchtendes Rot oder ein strahlendes Gelb wechselt sich bei Christine mit orange, grün und blau ab. Die einzigen Situationen, in denen Mary Beth in hellen und leuchtenden Farben gekleidet, zu sehen ist, spielen sich in der eigenen Wohnung im Kreise der Familie ab.

Zu beobachten ist ebenfalls, dass beide Polizistinnen zu Beginn der Folge ihre Polizeimarken sichtbar am Revers tragen.

Wie sehr Mary Beth, neben ihrem Beruf als Kriminalbeamtin, mit ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau verbunden ist, zeigt der Nebenhandlungsstrang dieser Folge. So erhält Harvey für einen erfolgreich ausgeführten Auftrag einen Bonus und verspricht seiner Frau eine Überraschung. Völlig außer sich vor Freude spekuliert Mary Beth auf einen neuen Kühlschrank. Sie erzählt dies auch Christine, die das nur mit einem gelangweilten „Aha“ kommentiert. Im Laufe der Folge redet Mary Beth immer wieder von dem Kühlschrank, den sie sich wünscht. Abermals erwidert Christine gähnend: „Nein, ist das interessant“. Sich Küchengeräte zu wünschen ist für Singlefrau Christine völlig unvorstellbar und unromantisch. Als Mary Beth letztendlich doch keinen, sondern eine Putzfrau von Harvey finanziert bekommt, ist sie enttäuscht. Doch dieser wollte ihr nur eine Freude machen und sie mit der häuslichen Arbeit entlasten. Nur wenige Tage später entlässt Mary Beth die Putzfrau.

Christine ist hingegen mit ganz anderen Problemen beschäftigt: Sie hat Mitleid mit Jerri, dem Mädchen, dessen Fahrrad gestohlen wurde. Sie will es unbedingt wieder finden. Als die Pressestelle des Reviers von Christines Engagement in Sachen Fahrrad hört, wird sofort ein Zeitungsartikel gedruckt. Sie soll erneut der zentrale Punkt der Berichterstattung sein und sogar vor der Kamera posieren, als ein Fahrradgeschäft mit „heißer Ware“ durchsucht wird. Doch Christine weigert sich. Sie will sich nicht zur Leitfigur einer „typischen Frauenstory“ machen lassen, die ihrer Meinung nach, nur die Tränendrüsen der LeserInnen ansprechen soll. Christine äußert sich folgendermaßen dazu: „Es soll mal wieder gezeigt werden, dass bei den Frauen die Emotionen überwiegen und bei den Männern der Verstand.“ Somit lehnt sie es, diesmal sogar verbal, ab, in das stereotypisierte Schema der bemitleidenden Frau gedrängt zu werden, das ihrem Charakter wie kein anderes widerspricht.

Weiters ist festzuhalten, dass erneut, wie schon in anderen Folgen zuvor, Cagney und Lacey die Wortführerinnen bei Verhaftungen sind. Zwar bekommen sie Unterstützung von Kollegen, diesmal sogar von Lt. Samuels, der sprechende Part wird in solchen Situationen jedoch immer den beiden Frauen überlassen. „Halt, Polizei. Hände hoch!“ ist nur selten aus dem Mund eines männlichen Polizisten zu hören.

5.2.12 Der Meisterdieb

5.2.12.1 Inhalt

Christine Cagney und Mary Beth Lacey machen bei der Schlichtung eines Ehestreits die Bekanntschaft Kyle Berrymans. Als sich herausstellt, dass dieser eigentlich Albert Grand, ein lang gesuchter Meisterdieb ist, setzt Christine alles daran, ihn zu schnappen. Sie ist gleichermaßen verzaubert von seiner Professionalität und geschmeichelt von seinen Avancen. Doch schlussendlich muss sich Christine geschlagen geben. Nur wenige Minuten kommt sie zu spät, um Grand bei einem neuerlichen Coup zu erwischen.

5.2.12.2 Analyse der Folge

Christine Cagney macht in der Folge „Der Meisterdieb“ einmal mehr deutlich, was sie vom traditionellen Bund der Ehe und deren Begleiterscheinungen hält. Als sie ein Paar verhaftet, dass sich im Revier lauthals um das Sorgerecht des Kindes streitet, macht sie ihrem Ärger Luft: „Ich hasse Familienzwist. Immer, wenn's um die Liebe geht, werden alle Leute blödsinnig.“

Es ist hier an der Zeit, zu bemerken, dass Mary Beth, die traditionelle Werte stets verteidigt, selbst außerhalb patriarchal geprägter Normen lebt. Sie ist zwar verheiratet, doch jenseits einer Darstellung als hausfrauliche Ehefrau und Mutter. Sie kümmert sich durchaus um Mann und Kinder, doch ihr Beruf ist ebenso wichtig, wie das Wohlergehen ihrer Familie.

5.2.13 Die Neue

5.2.13.1 Inhalt

Eine Frau wird tot in einem abgebrannten Haus gefunden. Schon bald stellt sich heraus, sie hatte ein ein Monat altes Baby, das jedoch verschwunden ist. Zuletzt wurde sie von einem Fahrtendienst ins Krankenhaus gebracht, wo das Baby untersucht wurde. Danach kam sie nicht mehr nach Hause. Schlussendlich kann der Fahrer des Fahrtendienstes als Täter fest genommen werden, der die Frau ermordete und ihr Baby verkaufte.

Nebenhandlung: Christine Cagney und Mary Beth Lacey bekommen eine neue Partnerin, Diane Turner, zugeteilt. Doch die beiden Polizistinnen sind davon nicht sehr begeistert und versuchen dies, nach anfänglichen Annäherungsversuchen, auch nicht zu verbergen. Diane wird, als sie im Alleingang versucht, den Mörder der Frau zu stellen, von diesem überwältigt und zusammengeschlagen. Sie wird schließlich von Christine und Mary Beth gefunden.

5.2.13.2 Analyse der Folge

Die Folge „Die Neue“ gibt Auskunft darüber, wie es Christine Cagney und Mary Beth Lacey zu Beginn ihrer Dienstzeit im 14. Revier gegangen ist. Nicht alle haben sie damals mit offenen Armen empfangen und so mussten sie sich und ihre beruflichen Qualifikationen erst unter Beweis stellen, bis „Mann“ sie akzeptierte. Der herzliche Empfang, der nun der Neuen, Det. Diane Turner, bereitet wird, stößt sowohl bei Christine, als auch bei Mary Beth auf Abneigung. Auch die Tatsache, dass Diane bereits nach vier Jahren zum Detektiv befördert wurde, Christine und Mary Beth erst nach acht, verärgert sie. Mary Beth etwa erinnert sich an das „dumme Gequatsche“, das sich beide zu Beginn ihrer Dienstzeit gefallen lassen mussten.

Auch Dianes Arbeitsweise stößt bei den beiden Kriminalbeamten auf Ablehnung. Ihre forsch Art, vorschnell zu urteilen, schüchtert sogar eine wichtige Zeugin ein, die daraufhin ihre Aussage verweigert. Christine und Mary Beth halten sie nicht für die Kriminalabteilung geeignet.

Doch diese Einschätzung der neuen Kollegin ruft vor allem in Mary Beth große Gewissenskonflikte auf. Sie fragt sich, ob sie auch so über sie urteilen würde, wenn sie ein Mann wäre. Auch von den männlichen Kollegen müssen sich Christine und Mary Beth nachsagen lassen, sie wären eifersüchtig auf die junge und hübsche Neue und würden deshalb ablehnend auf sie reagieren. Den starken Polizistinnen wird somit ein typisch weibliches Klischeeverhalten unterstellt, mit dem sie selbst jedoch nicht umzugehen wissen, denn sie verstehen sich als selbstbewusste und emanzipierte Frauen.

Auch Lt. Samuels zeigt sich vom Verhalten Christines und Mary Beths enttäuscht: Ein solches hätte er „von den Männern erwartet“, jedoch nicht von den beiden Frauen. Worauf Christine fest hält, dass das für sie falsch verstandene Frauensolidarität wäre.

Diane Turner wird nicht nur durch ihr junges, hübsches und äußerst quirliges Verhalten in einen stereotyp weiblichen Verhaltenskontext gestellt, sondern auch durch Zurschaustellung ihrer Gefühle. Einerseits flirtet sie mit Det. Isbecki, der im Revier als Schürzenjäger und Casanova bekannt ist. Andererseits bricht sie bei einer Zeugenaussage, auf Grund der traurigen Geschichte der Zeugin, in Tränen aus. Diese klischeehafte Darstellung Dianes nimmt ihr auch in der Auseinandersetzung mit dem Täter jede Möglichkeit, sich zu wehren. Schwach und hilflos wird sie von der Polizistin zum Opfer. Sie wird niedergeschlagen, bleibt bewusstlos auf dem Boden liegen und wird letztendlich von Christine und Mary Beth gefunden, die gleich Retterinnen in der Not erscheinen.

5.2.14 Ein Glasklarer Fall

5.2.14.1 Inhalt

Bei einer armenischen Familienfeier sticht ein Türke einen der Gäste mit einem Schnappmesser nieder. Als Christine Cagney und Mary Beth Lacey mit den Ermittlungen beginnen, müssen sie feststellen, dass der Fall nicht so eindeutig ist, wie sie dachten. Denn der Niedergestochene starb nicht an den Folgen der Stichverletzung, sondern durch einen Kunstfehler seines behandelnden Arztes. Mary Beth, die den Staatsanwalt bei der Gerichtsverhandlung unterstützt, hat alle

Hände voll zu tun, diesen von der Unschuld des vermeintlichen Mörders zu überzeugen.

Nebenhandlung: Die beiden Polizistinnen treffen auf eine alte Bekannte, Elisabeth, die vor einigen Jahren Opfer einer Vergewaltigung wurde. Nun wird ihr Prozess wieder aufgerollt. Christine und Mary Beth stehen ihr bei der Verhandlung bei.

5.2.14.2 Analyse der Folge

Gleich zu Beginn der Folge „Ein glasklarer Fall“ wird Christine Cagney in einem sehr männlichen Kontext gezeigt. Sie steht umringt von ihren männlichen Kollegen vor ihrem Schreibtisch, und diskutiert mit ihnen, welches Auto sie sich kaufen soll. Ihre Kleidung – sportliche Hose, Turnschuhe und legerer Pullover – unterstreichen diesen Eindruck. Während die Männer jedoch mit Fachbegriffen um sich werfen, stellt Christine lediglich fest, sie will ein Auto mit „Sexappeal“. Im Laufe der Folge ist sie immer wieder damit beschäftigt, sich Autos anzusehen. Es muss ihrer Meinung zu ihr „passen“ und gleichzeitig „süß“ sein. Der vermäßig dargestellten Christine wird somit ein stereotyp weiblicher Sprachschatz in den Mund gelegt.

Zwei große gesellschaftliche Probleme werden in „Ein glasklarer Fall“ thematisiert. Einerseits Korruption vor Gericht, andererseits das Thema Vergewaltigung. Christine und Mary Beth sind in beide involviert.

Zu Punkt Nummer eins – „Korruption vor Gericht“: Christine und Mary Beth ermitteln in einem Mordfall. Ein Türke soll einen Armenier niedergestochen haben, der daraufhin angeblich starb. Doch schon bald stellt sich heraus, das vermeintliche Opfer starb erst auf Grund falscher Behandlung des Arztes. Dennoch stellt der Staatsanwalt den angeblichen Täter vor Gericht. Mary Beth soll diesen mit einer Zeugenaussage unterstützen und ihm auch während der Verhandlung zur Hand gehen.

Im Zeugenstand - Mary Beth fühlt sich unwohl, weil sie nicht genug Vorbereitungszeit hatte - wirkt die ansonst so selbstbewusste Polizistin wie ein hilfloses und schwaches Opfer. Sie wird vom gegnerischen Anwalt unter Druck

gesetzt und vor den Augen des Richters gedemütigt. Als Mary Beth jedoch im Laufe der Verhandlung feststellen muss, dass der Staatsanwalt den angeblichen Mörder zu unrecht angeklagt hat, setzt sie alles daran, ihn von seinem Unrecht zu überzeugen. So wandelt sich Mary Beth innerhalb kurzer Zeit vom schwachen Opfer zur starken Verfechterin der Gerechtigkeit. Sie kann den Staatsanwalt überzeugen, was sie gleichermaßen wieder in ihre Position als Polizistin zurück führt.

Zu Punkt Nummer zwei – Vergewaltigung: Bis in die späten 70er Jahre war das Thema Gewalt gegen Frauen, und im Speziellen Vergewaltigung, kaum bis gar nicht in Filmen oder Fernsehsendungen präsent. Erst recht nicht in einer Krimiserie des Hauptabendprogramms.

Christine und Mary Beth werden damit nun konfrontiert, als eine alte Bekannte, Elisabeth, sie im Polizeirevier aufsucht. Sie kennen Elisabeth noch aus ihren Tagen als Streifenpolizistinnen. Damals wurde die Frau vierfach vergewaltigt und musste einen schmerzhaften Prozess über sich ergehen lassen. Als sie nun die beiden Frauen aufsucht, bittet sie um Hilfe, denn der Fall soll, auf Grund eines Formalfehlers, neu verhandelt werden.

Elisabeth ist das typisch weibliche Opfer männlicher Gewalt. Sie weint, schluchzt, ist verzweifelt und am Ende ihrer Kräfte. Sie will nicht noch einmal aussagen, glaubt, das nicht durchstehen zu können.

Doch Christine und Mary Beth machen ihr bewusst, wie wichtig es ist, sich zu wehren und „den Kerl fertig zu machen“. Im Gegensatz zum Opfer Elisabeth, wirken die beiden Polizistinnen stark und bestimmt. Trotz Mitgefühl gehen sie mit Elisabeth hart zu Gericht. Als diese sich vor ihrer Aussage vor Gericht drücken will, wird Christine wütend: „Der Sinn des Lebens ist es, dass es wirklich sehr gut ist, wenn man aufhört ein Opfer zu sein.“ Dieser Satz scheint gleichzeitig ein Appell an Elisabeths Minderwertigkeitsgefühl zu sein und gleichermaßen Christines Lebensmotto. Schlussendlich tritt auch Elisabeth aus ihrer Opferrolle heraus und stellt sich mutig und tapfer der Verhandlung.

Ebenso thematisiert wird die schlechte Behandlung von Vergewaltigungsopfern vor Gericht. Stundenlanges Warten vor dem Verhandlungssaal, während diesem

keiner Notiz vom Opfer nimmt. Mary Beth kommentiert dies folgender Maßen: „Das ist die Taktik vor Gericht. Die Opfer werden so lange mürbe gemacht, bis sie ihre Aussagen zurückziehen und der Richter die Anklage ablehnt.“ Somit wird Mary Beth zur Kritikerin real gelebter Wirklichkeit und prangert das patriarchal geprägte Rechtssystem mit all seinen Fehlern und Ungereimtheiten an.

5.2.15 Wer war „Queen Mary“?

5.2.15.1 Inhalt

Eine Stadtstreicherin wird tot aufgefunden. Niemand kennt ihren Namen oder ihre Herkunft. Christine Cagney ist von dem Fall stark berührt und setzt alles daran, die Identität der Unbekannten auszuforschen. Dabei stellt sich heraus, dass sie Zeugin eines Mordes war, dies auch auf dem 14. Revier gemeldet hatte, dann aber von den Mördern umgebracht wurde. Bei ihren Recherchen wird Christine beobachtet, man bricht in ihre Wohnung ein und verwüstet ihr ganzes Hab und Gut. Schlussendlich kann sie jedoch die Identität der Obdachlosen, Mary, ausfindig machen.

Nebenhandlung: Christine und Mary Beth sollen Frauen für den Polizeidienst rekrutieren. Sie machen Werbung in Schulen und sollen schließlich sogar in einem Polizei-Werbefilm mitwirken. Doch die beiden sind davon wenig angetan. Da jedoch ihr schauspielerisches Talent nicht so hoch wie ihr kriminalistisches ist, werden sie kurzer Hand aus dem Werbespot gefeuert.

5.2.15.2 Analyse

Mit „Wer war „Queen Mary“?“ wird erneut ein gesellschaftliches Problem angesprochen und im Zusammenhang mit Frauen thematisiert: Obdachlose Frauen, Stadtstreicherinnen.

So müssen Christine und Mary Beth im Falle einer toten Stadtstreicherin ermitteln, deren Identität sie ausfindig machen sollen. Vor allem Christine ist vom Tot der Frau sehr mitgenommen und setzt alles daran, ihr einen Namen geben zu können. Die Suche nach der Identität der Frau scheint gleichermaßen eine Suche nach dem eigenen „Ich“ Christines zu sein. Als dann auch noch in ihrer Wohnung

eingebrochen wird und ihr ganzer Besitz – sogar die irischen Kristallgläser der Großmutter – verwüstet wird, fühlt sich Christine unsicher und verletzlich. Der Wohnungseinbruch symbolisiert gewisser Maßen die rohe Gewalt, der Christine machtlos gegenüber steht. Erst als sie die Identität der Stadtstreicherin klären kann, scheint sie wieder zu sich selbst und ihrer robusten und unverwüstlichen Natur zurück zu finden.

Frauen bei der Polizei waren Anfang der 80er Jahre eher Rarität als Selbstverständlichkeit. Das macht die Nebenhandlung dieser Folge deutlich, in der Christine und Mary Beth Frauen für den Polizeidienst rekrutieren sollen. Sie halten Vorträge in Schulen und sollen schließlich sogar in einem Polizei-Werbefilm mitspielen. Dass jedoch die Mädchen selbst von einem Dasein als Polizistinnen nicht viel wissen wollen, müssen die beiden Polizistinnen schmerzlich feststellen. Vor allem für Christine ist dies unverständlich:

„Was ist nur mit diesen jungen Dingern heutzutage los? Unglaublich dieses Desinteresse. Die warten doch nur darauf einen netten Kerl kennen zu lernen und in ganz tollen Schlitten rum zu fahren, und wollen wissen, ob die Uniform wie ein Sack aussieht, oder ob sie vielleicht doch sexy ist. Meine Güte, verstehst du das?“

Somit prangert Christines Charakter die Bequemlichkeit der Frauen an, die nicht auf berufliche Erfolge und Erfüllung aus sind, sondern sich für ein Leben als Hausfrau und Mutter entscheiden. Eine Aussage, die repräsentativ für die Darstellung der beiden Polizistinnen ist.

Christines und Mary Bets Kleidungsstil unterscheidet sich in dieser Folge stark. Während Christine eher sportlich und leger in Jeans, Pullover und Sportschuhe gewandet ist, tritt Mary Beth elegant und vornehm, in Rock, Bluse und Stöckelschuhen auf.

5.2.16 Provokation

5.2.16.1 Inhalt

Eine junge Frau wendet sich an Christine und Mary Beth. Sie gibt an, vergewaltigt worden zu sein, von einem Mann, den sie in einer Bar kennen gelernt

und anschließend mit nach Hause genommen hat. Im Laufe der Ermittlungen finden die Polizistinnen heraus, das die Vergewaltigte ein sehr freizügiges Sexualleben hat, was die männlichen Kollegen vermuten lässt, sie habe die Vergewaltigung „herausgef ordert“. Auch Christine stimmt anfangs in die Lästereien mit ein. Als jedoch die junge Frau erneut vergewaltigt und schwer zusammengeschlagen wird, ermitteln die Beamtinnen auf Hochtouren. Der Täter kann schließlich als Opernsänger entlarvt und verhaftet werden.

5.2.16.2 Analyse der Folge

Erneut tritt das Thema Vergewaltigung in den Mittelpunkt der filmischen Handlung. In „Provokation“ jedoch aus einem anderen Blickwinkel, als in der Folge „Ein glasklarer Fall“. Diesmal wird das Sexualleben alleinstehender Frauen thematisiert, das, zumindest nach Christines und Mary Beths männlichen Kollegen, bei zuviel Freizügigkeit eine Vergewaltigung „herausfordern“ kann.

Sexualität von Frauen und Männern bestimmt bereits die ersten Szenen dieser Folge. Christine kommt im Kreise ihrer männlichen Kollegen lachend und scherzend zur Tür herein. Sie werden von einer Stripperin begleitet, die soeben in einem Lokal für sie getanzt hat. Während Christine in den männlichen Kanon an Begeisterungsrufen mit einstimmt, ist Mary Beth genervt und angewidert. Somit wird einmal mehr der Unterschied zwischen Singlefrau Christine und Ehefrau Mary Beth deutlich.

Christine will dazu gehören, von den Männern als gleichwertig und ebenbürtig anerkannt werden – nicht nur beruflich, sondern auch privat. Sie will nicht die Frau im Revier sein, sondern Mitglied der kumpelhaften Männergemeinschaft. Um dies zu erreichen, eignet sie sich einen typisch männlichen Verhaltenskodex an. In einem Gespräch mit Mary Beth wird dies deutlich:

Mary Beth: „Mir ist so was unangenehm. Ich finde es nicht sonderlich komisch, wenn sich ein dünnes junges Ding vor einem Haufen fremder Kerle auszieht. Das ist traurig und erniedrigend, und ich möchte nicht das Geringste damit zu tun haben.“

Christine: „Sie hat es aber gar nicht als Erniedrigung empfunden. Sieh mal, noch vor einem Jahr hätten die uns überhaupt nicht eingeladen, schon gar nicht zu einem Striptease, aber heute haben

sie's getan. Du hast noch nicht begriffen, dass sie uns endlich als Ihresgleichen akzeptiert haben.“

Mary Beth: „Das hab ich mir nie zum Ziel gemacht, Christine.“

Ähnlich geht es weiter, als eine junge Frau aufs Revier kommt und ihre Vergewaltigung anzeigt. Da sie den Mann zuvor in einer Bar kennen gelernt und ihn anschließend mit nach Hause genommen hat, sind die männlichen Polizeibeamten davon überzeugt, es seien keine Ermittlungen notwendig. Sie nennen es „typisch Frau“ und einen „Klassiker“, dass eine Frau einen Mann „scharf macht“ und ihn danach „abblitzen lässt“. Sie benennen sie als eine, „die nichts anbrennen lässt“. Auch Christine, die sich als „Ihresgleichen“ behaupten will, stimmt in den Lästerkanon mit ein.

Mary Beth hingegen ist entsetzt und scheut sich nicht, dies auch allen mitzuteilen. Sie findet es äußerst bedenklich, dass die Männer anscheinend keinen „Unterschied zwischen Romantik und Vergewaltigung“ erkennen. Diese Unstimmigkeit führt auch zu einem großen Konflikt zwischen ihr und Christine.

Als die junge Frau erneut vergewaltigt wird, ist auch Christine entsetzt. Sie fühlt sich schuldig, nicht mit aller Kraft ermittelt, sondern statt dessen mit den Männern Witze gerissen zu haben. Als sie dann auch noch bei der Verhaftung des Vergewaltigers niedergeschlagen wird, kommt dies einem Befreiungsschlag gleich. Sie tritt scheinbar aus ihrer „männlichen Darstellung“ heraus und besinnt sich wieder auf ihr eigentliches „Ich“ – die starke und unabhängige Frau. Schlussendlich ist sie es auch, die die männlichen Kollegen zurecht weiß und ihnen ihr Fehlverhalten vor Augen führt.

5.2.17 Eine Krise

5.2.17.1 Inhalt

Mary Beth Lacey zählt die Stunden bis endlich ihr Urlaub beginnt. Doch in letzter Minute wird sie von Lt. Samuels für einen Fall eingeteilt. Sie kann die Urlaubsverschiebung nicht akzeptieren, braucht dringend eine Auszeit und läuft davon. Während dessen ermittelt Christine Cagney als Nonne verkleidet in einem Krankenhaus, in dem Betäubungsmittel gestohlen worden sind. Gemeinsam mit

Victor Isbecki verhaftet sie schlussendlich einen Arzt, der sich mit den Diebstählen zusätzlichen Verdienst verschafft hat. Mary Beth hingegen findet sich selbst in der Einsamkeit und kehrt gestärkt zu Mann und Beruf zurück.

5.2.17.2 Analyse der Folge

Mary Beths Charakter ist dem ständigen inneren Konflikt Job-Familie unterworfen. Obwohl sie von Ehemann Harvey unterstützt wird, fühlt sie sich zerrissen, manchmal auch überfordert: „Ich weiß eben immer noch nicht, wie man es schafft, an vier Orten gleichzeitig zu sein.“

In „Eine Krise“ bricht Mary Beth aus ihrem Alltag aus. Diese innere Zerrissenheit sowie der Versuch, sie zu lösen, bestimmt die Geschichte dieser Folge. Christines Undercover-Ermittlungen scheinen dabei eher in den Hintergrund zu treten.

Mary Beth läuft davon, flüchtet auf einen einsamen Strand und versucht, „keinen Nervenzusammenbruch“ zu erleiden. Unterdessen sind Harvey und Christine krank vor Sorge. Sie machen sich große Vorwürfe, glauben, zu viele Erwartungen und Forderungen an Mary Beth gestellt zu haben.

In der Einsamkeit kommt Mary Beth dazu, nachzudenken. Sie realisiert, dass sie ihr Leben und ihren Beruf liebt. Sie beschließt, diesen Weg weiter zu gehen, fügt sich wieder in ihre Rolle als Ehefrau, Mutter und Polizistin ein. Und kehrt schlussendlich zu ihren Lieben zurück.

5.2.18 Zwei, die es erwischt

5.2.18.1 Inhalt

Zwei Polizisten des 14. Revier geraten in Schwierigkeiten, als sie verdeckt in der Verbrecherszene ermitteln. Zum einen Victor Isbecki, der einen Autodiebstahlring auffliegen lassen will, jedoch enttarnt und entführt wird. Zum anderen Marcus Petrie, der in Harlem ermittelt. Er beobachtet, wie ein Junge einer Frau die Handtasche stiehlt, verfolgt ihn und erschießt ihn, als dieser mit einer Waffe auf ihn zielt. Das Polizeidepartment fürchtet Probleme wie Rassismusvorwürfe und bildet Petries Gesicht, er ist schwarz, in der Zeitung ab. Christine Cagney und

Mary Beth Lacey versuchen unterdessen Isbecki zu finden. In letzter Minute gelingt es ihnen, den Polizisten vor dem Tod in einer Autopresse zu retten.

5.2.18.2 Analyse der Folge

Det. Marcus Petrie erschießt einen 18-jährigen, farbigen Jungen auf den Straßen Harlems. Er muss sich daraufhin einer Untersuchungskommission stellen. Mary Beth ist die einzige, die ihn im Revier auf seinen Gefühlszustand anspricht. Sie fragt ihn, wie es ihm gehe und versucht ihm zu helfen. Mary Beths Verhalten kann in dieser Sequenz als Referenz auf ihre mütterliche Seite gewertet werden, denn Gefühle Petrie gegenüber sind nur ihr, nicht jedoch den anderen filmischen Figuren gestattet.

In diesem Kontext verläuft auch die weitere Darstellung Mary Beths, die von Lt. Samuels beauftragt wird, Petrie bei weiteren Nachforschungen in Harlem zu begleiten. Sie soll, gleich einer Mutter, die ihre Kinder im Auge behält, auf Petrie aufpassen.

Christine gibt sich die Schuld an Isbeckis Entführung. Sie und Mary Beth sollten ihm zu Hilfe kommen, wenn er bei seinem Undercover-Einsatz in Schwierigkeiten gerät, werden jedoch wegen einer Straßenumleitung aufgehalten. Christine versucht fortan alles Menschenmögliche, um ihn zu finden. Isbecki wird somit zum hilflosen Opfer der Verbrecher, Christine zur Retterin in letzter Not. Eine Konstellation, die in Filmen der späten 70er Jahre meist nur in umgekehrter Version zu finden ist.

Christines Rolle wandelt sich jedoch, als sie Isbecki auf einem Schrottplatz aufspürt. Er liegt gefesselt in einem Auto, dass in die laufende Schrottpresse geschoben wird. Als Christine ihn findet, versucht sie die Presse abzuschalten. Panisch drückt sie auf alle Knöpfe, doch es funktioniert nicht. Sie beginnt hysterisch um Hilfe zu schreien. Gleichsam rutscht sie in die stereotype Darstellung der verzweifelten Frau, die kreischt und weint. Als Isbecki gerettet ist, entschuldigt sich Christine für ihren Fehler und bietet ihm ihre Hilfe an. Als dieser jedoch mit einer anzüglichen Bemerkung reagiert, stößt sie ihn von sich und

rammt ihm ihren Ellenbogen in den Bauch. Isbecki bricht zusammen, sowie Christines Darstellung als hilflose Frau.

5.2.19 Diplomatischer Kompromiss

5.2.19.1 Inhalt

Ein Fall von Fahrerflucht beschäftigt diesmal Christine Cagney und Mary Beth Lacey. Sie spüren den Täter, Hassan, auf, können ihn jedoch nicht festnehmen, da dieser unter dem Schutz der arabischen Botschaft steht. Hassan verschanzt sich im Botschaftsgebäude, während die Detektives des 14. Revier vor der Tür auf der Lauer liegen. Hassans Heimatland Samir und die USA verhandeln um Öl, darum soll der Fahrerflüchtige lediglich mit 100 Dollar und einem Strafzettel belangt werden. Doch Christine und Mary Beth haben eine gute Idee. Noch bevor Hassan vom Washingtoner Angebot erfährt, suchen sie ihn auf und handelt einen „diplomatischen Kompromiss“ aus. Nun bezahlt dieser 5.000 Dollar an das Unfallopfer. Am Revier werden die beiden Polizistinnen für ihren cleveren Schachzug gelobt.

5.2.19.2 Analyse der Folge

Gleich drei Konflikte höchster gesellschaftlicher Brisanz werden in der Folge „Diplomatischer Kompromiss“ thematisiert. Einerseits, der arabisch-israelische Krieg, der durch das israelische Unfallopfer und den arabischen Fahrerflüchtigen dargestellt wird. Zweitens, das Problem Versicherungsschutz in den USA – das Unfallopfer kann auf Grund fehlender Versicherung, die er sich nicht leisten kann, seine Krankenhausrechnung nicht bezahlen. Und drittens, Verhandlungen der USA mit arabischen Ländern um das heißbegehrte Gut Öl. Neben diesen Kernthemen rückt sogar die Darstellung Christines und Mary Bets in den Hintergrund.

Erwähnung findet jedoch Christines Verhältnis zu Männern. Da sie sich selbst für ein Leben als Singlefrau entschieden hat, muss ein Partner, für den sie dieses aufgeben würde beinahe perfekt sein. Dies äußert sich in zahlreichen Meldungen

zum Thema Zähne, die, nach Christines Meinung, perfekt sein müssen. Mary Beth kommentiert dies scherhaft: „Also, Christine, deshalb hast du es so schwer mit den Männern. Du erwartest, dass sie alle perfekt sind.“

Zwei Wochen lang lebt Harveys Mutter bei der Familie Lacey, weil ihre Wohnung renoviert wird. Sie hilft Mary Beth mit den Kindern, macht Frühstück und räumt die Wohnung auf. Was Mary Beth anfangs ärgert - sie fühlt sich als schlechte Mutter gebrandmarkt, die sich nicht um ihre Kinder kümmert – schlägt schlussendlich in ein freundschaftliches Verhältnis zur Schwiegermutter um. Sie unterstützt die Witwe dabei, selbstständig zu sein und mit sich allein zurecht zu kommen.

Bei der Überwachung des fahrerflüchtigen Hassans, der sich in der arabischen Botschaft verschanzt hat, wechseln sich die Detektives des 14. Reviers ab. Doch Situationen, in denen der Flüchtige gesehen oder beinahe geschnappt wird, ereignen sich immer dann, wenn Christine und Mary Beth in der Nähe sind. So sind es immer die beiden Polizistinnen, die hinter dem Täter herlaufen und versuchen, ihn zu fassen.

Auch die brillante Idee mit dem „Kompromiss“ stammt von den beiden Frauen allein. Sie täuschen Hassan und bekommen so 5.000 Dollar für das Unfallopfer. Ein cleverer Schachzug, dem von den männlichen Kollegen im Revier hohe Achtung geschenkt wird.

5.2.20 Das kann jedem passieren

5.2.20.1 Inhalt

Als die BeamtInnen des 14. Reviers die Beförderung von Marcus Petrie in einer Bar feiern, werden sie überfallen. Die Gangster entwaffnen die PolizistInnen, rauben ihre Dienstmarken und Pistolen. Eigentlich dürften sie den Fall nicht selbst bearbeiten, da der Raub in einem anderen Revier passierte. Doch Christine Cagney und Mary Beth Lacey ermitteln trotzdem und finden schon bald die richtige Spur. Gemeinsam mit Lt. Samuels, Petrie und La Guardia verhaften die beiden Polizistinnen schließlich die Räuber.

Nebenhandlung: Christine und Mary Beth ermitteln im Falle eines kleinen Jungen, der verschwunden ist. Fehlende Hinweise oder Lösegeldforderungen machen es den Polizistinnen schwer. Doch auch dieser Fall kann letztlich geklärt werden. Die Großeltern hatten den Jungen entführt.

5.2.20.2 Analyse der Folge

Petries Beförderung wird in einer Bar gefeiert. Dabei werden die PolizistInnen ausgeraubt, ihre Waffen und Dienstmarken gestohlen. Was beim männlichen Teil der Belegschaft gekränktes Ehrgefühl und Wut auslöst, empfinden Christine und Mary Beth als Angriff auf ihre persönliche Privatsphäre. Sie fühlen sich gedemütigt, missbraucht und hilflos. Doch sie wollen keine Opfer sein und so fangen sie mit den Ermittlungen an. Mehr als alle anderen versuchen sie, die Täter ausfindig zu machen.

In der Bar wird Christine von einem der Gangster mit einer Waffe bedroht, was sie in diesem Moment von der Polizistin zum Opfer werden lässt. Als Christine schlussendlich eben diesen Gangster verhaftet und ihm nun ihre Waffe an den Kopf hält, fühlt sie sich wieder stark und überlegen. Wie in den Folgen zuvor schlüpft sie mit der Verhaftung des Täters aus ihrer weiblichen Opferrolle und kehrt zurück in ihr starkes und selbstbewusstes Polizistinnen-„Ich“.

Deutlich wird in dieser Folge abermals Mary Beths Zerrissenheit zwischen Beruf und Familie. Denn als sie mit ihren KollegInnen in der Bar sitzt, ruft sie Harvey an. Dieser macht ihr am Telefon Vorwürfe, was er jedoch in dem Moment bereut, als Mary Beth ihm von dem Überfall erzählt. Er hat Angst um seine Frau, sorgt sich um sie. Abermals ist Mary Beth nun der starke Part, der Harvey beruhigt und tröstet.

Erneut wird Mary Beth im häuslichen Umfeld im Bademantel und mit entblößten Beinen gezeigt.

Ihr familiäres Leben hilft Mary Beth diesmal bei der Lösung eines Falles. Sie ist mit Christine im Haus der Großeltern des entführten Jungen. Als sie Erdnussbutter, Gelee und Milch auf dem Tisch stehen sieht, ist für sie klar, der

Junge muss im Haus sein. So ist es diesmal ihr mütterlicher Blick und ihre rasche Auffassung kleinstter Details, die sie zum Ziel führt.

5.2.21 Täter aus den eigenen Reihen

5.2.21.1 Inhalt

Gleich zwei Fälle beschäftigen Christine Cagney und Mary Beth Lacey. Zum einen ein schmieriger Immobilienhai, der alte Damen um ihr Ersparnis betrügt und zum anderen eine Frau, die von ihrem Mann misshandelt wird. Christine und Mary Beth müssen jedoch entsetzt feststellen, dass es sich bei diesem Mann um einen Polizeikollegen handelt, der noch dazu gerade mit ihnen an dem Immobilienfall arbeitet. In letzter Minute kommen die beiden in das Haus des Polizisten, als er wieder seine Frau verprügelt. Sie wird in ein Frauenhaus gebracht, er kann dazu überredet werden, sich selbst anzuseigen. Auch der Immobilienbetrüger kann verhaftet und den alten Damen das Geld zurück gegeben werden.

5.2.21.2 Analyse der Folge

Gewalt gegen Frauen, insbesondere häusliche Gewalt ist Thema der Folge „Täter aus den eigenen Reihen“. Christine und Mary Beth versuchen, die Frau eines Kollegen vor dessen Gewaltausbrüchen zu retten. Vor allem Christine stellt absolut unmissverständlich klar, was sie von Männern hält, die ihre Frauen schlagen: „Es gibt nichts, dass einen Mann dazu berechtigt, seine Frau zu schlagen.“ Sie ist entsetzt über die Ansichten mancher anderer, die der Meinung sind, eine Frau fordere es heraus, wenn der Mann sie schlage. Und wenn sie diesen dann nicht verlasse, so wolle sie es vielleicht so.

Christine gesteht Mary Beth im Verlauf der Folge sogar, selbst einmal von einem Freund „furchtbar verprügelt“ worden zu sein. Sie liebte den Mann, doch schlagen ließ sie sich nicht, erklärt sie, und deshalb verließ sie ihn. Gegen Gewalt kann und wird sie sich immer zur Wehr setzen.

Das Thema Männer fließt jedoch auch in einen anderen Strang der Handlung mit ein. So gibt Mary Beth Christine Tipps für die Wahl des richtigen Mannes. Diese jedoch muss sich mit den Avancen eines schmierigen Kollegen herumschlagen, dessen Komplimente und Annäherungsversuche Christine strikt zurück weist. Indessen erhält sie Geschenke und Briefe eines heimlichen Verehrers. Es schmeichelt ihr und sie zeigt die zugesandten Gaben stolz im Revier herum. So wird eines deutlich: Bei aller Selbstbestimmtheit, Klarheit und Nüchternheit ist Christine dennoch durch und durch Frau, die sich auch manchmal nach romantischen Abenteuern und Zärtlichkeiten sehnt. Auch, wenn sie dies nie zugeben würden, schon gar nicht vor den männlichen Kollegen im Revier.

5.2.22 Der Informant

5.2.22.1 Inhalt

Christine Cagney und Mary Beth Lacey sollen einen Rauschgiftring ausheben. Dieser betreibt an Schulen Handel mit synthetischen Drogen. Da die Standorte der Drogenlabors ständig wechseln, ist es schwierig, diese ausfindig zu machen. So schleusen Christine und Mary Beth einen Informanten, Matt, ein, der undercover an einer Schule ermitteln soll. Er entlarvt einen Schüler als Dealer, der jedoch bisher völlig unauffällig war. Als dieser aus einem Fenster der Schule stürzt, erzählt er den beiden Polizistinnen, er hätte die Drogen von Matt bekommen. Ein anderer Hinweis führt Christine und Mary Beth in ein Wohnhaus, wo sich Mieter über starken Minzgeruch beschweren. Schlussendlich enttarnen sie eine Kräuterheilkundlerin als Drogenherstellerin und verhaften sie.

5.2.22.2 Analyse der Folge

Die Folge „Der Informant“ unterstreicht erneut die differenzierte Darstellung der beiden Frauen. Christine, als die kühle und forschende, die gerne etwas riskiert. Und Mary Beth, die liebende Mutter und Ehefrau, die ihre eigenen moralischen Vorstellungen und Werte auch in ihre Polizeiarbeit einfließen lässt. Sie hält sich strikt an Regeln und Gesetze, während Christine auch gerne einmal etwas riskiert, das sich an den Grenzen der Legalität bewegt.

Als Christine und Mary Beth einen Informanten, den 19-jährigen Matt, in eine Schule einschleusen, um einen Drogenring auszuheben, gehen beide Frauen auf unterschiedliche Art und Weise mit ihm um. Mary Beth versucht anfangs das Gute in dem ehemaligen Verbrecher zu sehen, während Christine bestimmt und vorsichtig reagiert. Doch beide Frauen werden von ihm hinters Licht geführt, denn er kauft Drogen und verkauft diese dann selbst in der Schule weiter, in der er die Drogendealer ausfindig machen soll.

Matt, der letztlich selbst als Drogendealer von Christine und Mary Beth festgenommen wird, kann sich jedoch vor dem Gefängnis bewahren, weil er einem anderen Polizisten wertvolle Informationen anbietet. Ein schlechter Deal, zumindest für die beiden Frauen, die Matt lieber hinter Gittern gesehen hätten, als auf freiem Fuß. Beide können dies mit ihren Vorstellungen von Recht und Gerechtigkeit nicht vereinbaren.

Zum wiederholten Mal wird ebenso deutlich, dass Frauen bei der Polizei Anfang der 80er Jahre keine Selbstverständlichkeit waren. So treffen Christine und Mary Beth auf einen wesentlich älteren Kollegen und werden von ihm mit „Ah, das sind wohl die Mädchen von Samuels“ begrüßt. Christine, die es nicht leiden kann, wenn man sie auf ihr Geschlecht reduziert und sie als Polizistin nicht ernst nimmt, kontert forsch. Worauf der Polizist murmelt: „Die Weiber verstehen heut zu Tage auch keinen Spaß mehr.“ So wandeln sich die beiden Frauen von Mädchen zu Weibern und werden letztendlich doch als Polizistinnen von ihm wahrgenommen und akzeptiert.

5.3 Ergebnisse der filmischen Analysen und Interpretation

Die Darstellung der beiden Hauptfiguren in der US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney und Lacey“ bezieht sich sowohl auf ihr beruflich, männerdominiertes Umfeld, als auch auf ihre privaten Lebensbereiche. Ein alternatives, realistischeres Frauenbild wird jedoch nicht durch Übernahme stereotyp männlicher Verhaltensweisen erzeugt, die weibliche Stereotypen ersetzen. Vielmehr entsteht dieses durch das Aufzeigen differenter Arbeits- und Lebensweisen von Männern und Frauen.

Die beiden weiblichen Hauptfiguren – Polizistinnen im 14. New Yorker Revier – haben dieselben Aufgaben zu absolvieren, wie ihre männlichen Kollegen. Auch die Erwartungen, die an sie gestellt werden, unterscheiden sich nicht von denen, die an die männlichen Polizisten gerichtet sind. Herausgearbeitet werden jedoch sehr wohl differente Herangehensweisen an Aufgaben, Probleme und Herausforderungen, die von den weiblichen Figuren sowohl mit Professionalität, als auch mit innerem Spürsinn und Intuition gelöst werden.

Wichtig ist hierbei jedoch zu beachten, dass die Figuren der Christine Cagney und Mary Beth Lacey nicht in Gegenüberstellung zu den männlichen Kollegen definiert werden. Es ist die komplexe und dreidimensionale Darstellung der beiden weiblichen Figuren, die Unterschiede aufzeigen und diese auf positive Art und Weise zum Ausdruck bringen.

Ein realistischeres Frauenbild wird in „Cagney und Lacey“ also nicht dadurch konstruiert, dass weibliche Figuren männlich agieren, sondern durch die vielschichtige Darstellung der Lebenssituationen arbeitender Frauen, die zusätzlich auch noch eine Familie managen und private Beziehungen pflegen. Denn auch in der real gelebten Wirklichkeit erleben, handeln und fühlen Männer und Frauen unterschiedlich.

Diese komplexe Darstellung der weiblichen Hauptfiguren ist demnach auch nicht an ein primär männliches Publikum gerichtet, sondern vielmehr an die Frauen der späten 70er Jahre. Diese Frauen arbeiten, nicht weil sie wollen, sondern weil sie müssen, und haben abgesehen davon meist auch noch eine Familie zu versorgen. So ist es vor allem die Darstellung der Mary Beth Lacey, die stets zwischen Beruf und Familie hin und her gerissen ist, die vielen Zuseherinnen die Möglichkeit zur persönlichen Identifikation bietet: „Ich weiß eben immer noch nicht, wie man es schafft, an vier Orten gleichzeitig zu sein.“ Die Figur Christine Cagneys hingegen, die sich selbstbewusst für ein Leben als Singlefrau entschieden hat, bietet in ihrer Darstellung eine Alternative zur berufstätigen Mutter an. Ein Lebenskonzept, das real gelebte Weiblichkeit in den späten 70er und frühen 80er Jahren immer mehr beeinflusst und prägt. Ihre Unabhängigkeit bringt Christine Cagney nicht nur

durch ihr Handeln zum Ausdruck, sondern auch verbal: „Ich bin nun mal gern allein. Ich liebe die Ruhe, das reinigt die Seele.“

Somit bietet die Polizistinnen-Serie nicht nur ein realistischeres, sondern auch ein alternativ konstruiertes Frauenbild an. Dies verdeutlicht sich auch durch den quasi Rollentausch von Mann und Frau. Während beispielsweise Mary Beth Lacey ihrer Arbeit als Polizistin nachgeht, kümmert sich Ehemann Harvey in der Wohnung um Haushalt und Kinder. Auch Christine Cagney arbeitet in „Der Weihnachtsabend“ während Freund Dory McKenna zu Hause mit dem Essen auf sie wartet.

„Cagney und Lacey“ ist die erste Kriminal-Fernsehserie, in der zwei weibliche Hauptfiguren in den Mittelpunkt der Handlung gestellt werden. Denn Frauen hatten zuvor lediglich zwei Funktionen: Entweder waren sie der Schmuck des Mannes, oder sie dienten dessen nachdrücklicher Darstellung, die sich über das Vorhandensein der Frau definierte. Dafür war es jedoch notwendig, hübsche, junge und wohlgeformte Frauenbilder zu präsentieren.

Ein erster Versuch, diese Darstellung von Weiblichkeit aufzusprengen ist „Drei Engel für Charlie“ – drei weibliche Protagonistinnen, die stark sein dürfen und auch gegen Männer kämpfen. Jedoch handelt es sich hierbei um drei wunderschöne, immer perfekt gestylte Frauen, die noch dazu ihre Befehle von einem Mann erhalten.

In „Cagney und Lacey“ hingegen werden ganz normale Durchschnittsfrauen dargestellt. Sie sind nicht übermäßig schön und haben auch keine perfekten Figuren - vor allem nicht die berufstätige Mutter Mary Beth Lacey -, haben dezentes Make-up und sind praktisch, ihrer beruflichen Tätigkeit entsprechend, gekleidet. Christine Cagney und Mary Beth Lacey tragen sehr wohl auch Röcke und schicke Kleider, doch sind diese nie zu kurz und nie zu weit ausgeschnitten. Bedenkt man, dass Frauen früher in ihrer filmischen Darstellung als Objekt reduziert allein dem männlichen Blick dienten, so ist vor allem der Aspekt der Kleidung ein sehr wichtiger, da über diesen die Wertigkeit der Darstellung definiert wird. Denn würden Christine und Mary Beth in kurzen Röcken und weit ausgeschnittenen Blusen im Polizeirevier herumtänzeln, so wäre der Versuch

einer realistischen Darstellung der Frauenfiguren missglückt. In real gelebter Wirklichkeit stellt sich eine Anwältin beispielsweise auch nicht im Mini in den Gerichtssaal, oder jagt eine Polizistin in zehn Zentimeter hohen High-Heels Verbrecher.

Wie auch im realen Leben, variiert die Kleidung der weiblichen Hauptfiguren entsprechend dem Umfeld, in dem sie sich bewegen. So ist es ihnen sehr wohl gestattet, sich sexy, erotisch oder auch stereotyp weibliche zu zeigen, jedoch nur ihm privaten und häuslichen, nicht aber im beruflichen Umfeld. Dies ist vor allem an der Figur Mary Beth Laceys sehr gut zu beobachten: Befindet sie sich auf dem Polizeirevier, dann trägt sie Hosen, lange oder knielange Röcke, dazu kombiniert sie Blusen, Pullover, Westen oder Schals. Wird sie jedoch in ihrer eigenen Wohnung gezeigt, dann liegt sie strickend, nur im Bademantel auf der Couch vor dem Fernseher oder schmiegt sich im Bett, gekleidet in Negligé oder Nachthemden, an ihren Mann. Nur in ihren eigenen vier Wänden zeigt sie Bein, Dekollete und Figur. Auch Christine Cagney wird in ihrer privaten Umgebung meist im Bademantel abgebildet.

Ebenso wie mit der Kleidung, verhält es sich auch mit Gefühlen und deren Ausdrucksformen. Diese werden der Umgebung angepasst, in der die weiblichen Hauptfiguren agieren. Gespräche über Empfindungen, Gemütszustand und Seelenheil werden, gleich real gelebter Wirklichkeit, nur in trauter Zweisamkeit oder im häuslichen Umfeld geführt, nie jedoch in mitten der männlichen Kollegen auf dem Polizeirevier. Ähnlich verhält es sich auch mit Gefühlsausbrüchen, die einem stereotyp weiblichen Verhaltensschema zugeordnet werden können, wie etwa weinen oder schluchzen. Weiters ist zu beobachten, dass sich weder die Figur Christine Cagneys noch die, der Mary Beth Lacey, ihre Arbeit im männlich dominierten Umfeld von persönlichen Problemen oder Konflikten beeinflussen lässt. Ängste und Befürchtungen der Protagonistinnen in Bezug auf zu erledigende Aufgaben oder zu lösende Fälle werden zwar sehr wohl artikuliert, jedoch nicht vor den Ohren der männlichen Kollegen. Dadurch wird eine Darstellung der weiblichen Hauptfiguren als überirdische Superheldinnen, die die Charaktere unrealistisch und überzogen wirken lassen würde, verhindert.

Wie bereits vorangehend erwähnt, wird die Darstellung eines realistischeren Frauenbildes bei „Cagney und Lacey“ nicht durch das Ersetzen weiblicher Stereotypen durch stereotyp männliche Verhaltensweisen und Attributen erreicht. Die beiden weiblichen Hauptfiguren werden in ihrer beruflichen Tätigkeit als Polizistinnen gezeigt, erledigen dieselben Aufgaben wie ihre männlichen Kollegen und haben ebenso dieselben Rechte und Pflichten. Dennoch werden Differenzen, die Männer und Frauen auch im realen Leben unterscheiden, herausgearbeitet und filmisch umgesetzt. Christine Cagney und Mary Beth Lacey sind somit, überspitzt gesagt, keine Männer in weiblichen Hälften, sondern schlicht und einfach Frauen, die einen Beruf ausüben, in dem männliche Kollegen dominieren. So handeln die beiden weiblichen Hauptfiguren auch den physischen Möglichkeiten von Frauen entsprechend. Sie brechen beispielsweise keine Türen mit der bloßen Gewalt ihres Körpers auf, sondern verwenden dazu eine Axt. Zutritt mit einem kräftigen Schulterstoß verschaffen sich die männlichen Kollegen, die durch ihre körperlichen Voraussetzungen dazu in der Lage sind. Auch bei Verfolgungsjagden können die beiden Frauen die Flüchtigen nicht immer einholen, da sie hier ebenso an die Grenzen ihrer physischen Möglichkeiten stoßen. Dies zeigt Christine Cagney und Mary Beth Lacey jedoch nicht als schwache, weibliche Wesen, sondern verhilft dem Frauenbild zu einer realistischen und nachvollziehbaren Darstellung.

Diese, vorangehend angesprochenen Unterschiede, werden noch deutlicher, wenn die Protagonistinnen versuchen, sich in der filmischen Welt dem Verhalten der Männer anzupassen, um als „Ihresgleichen“ akzeptiert zu werden. Denn das Übernehmen stereotyp männlicher Verhaltensweisen scheitert letztendlich immer an den Moralvorstellungen der weiblichen Hauptfiguren. Exemplarisch sei hier die Folge „Provokation“ erwähnt: Christine Cagney wird zu einer revierinternen Feier eingeladen, bei der eine Stripperin tanzt. Sie reißt ebenso schmutzige Witze wie ihre männlichen Kollegen. In gleicher Manier geht es weiter, als eine junge Frau ihre Vergewaltigung anzeigen will. Sie hat den Mann in einer Bar kennen gelernt und ihn anschließend mit nach Hause genommen. Die männlichen Polizeibeamten sind davon überzeugt, sie habe durch ihr freizügiges Verhalten den Mann herausgefordert. Christine stimmt abermals in den Lästerkanon mit ein.

Als sie jedoch erneut mit dem Opfer konfrontiert wird, das wieder vergewaltigt wurde, bereut sie ihr Verhalten, gesteht sich ihr Fehlverhalten ein und weiß sogar die männlichen Kollegen zurecht. Sie tritt aus ihrer stereotyp männlichen Darstellung heraus und nimmt ihre Position als „Frau“ wieder ein. Agiert dementsprechend auch nicht mehr männlich, sondern dem realen Wesen einer Frau entsprechend. Somit ist erneut demonstriert: Ein realistischeres Frauenbild wird nicht durch Übernahme männlicher Verhaltensweisen erzeugt, sondern vielmehr durch Betonung der Differenzen zwischen Männern und Frauen.

Ein realistischeres und für Zuseherinnen nachvollziehbareres Frauenbild wird jedoch auch nicht durch die komplette Aufgabe stereotyp weiblicher Verhaltensmuster erzeugt. Vielmehr werden diese von den beiden Hauptfiguren bewusst eingesetzt, um bestimmte Ziele erreichen zu können. Christine Cagney etwa lachst Victor Isbecki in „In panischer Angst“ einen Fall durch den Einsatz geballter weiblicher Verführungskraft ab, ohne sich dabei jedoch bloß zu stellen. Auch die Figur Mary Beth Laceys bedient sich in derselben Folge weiblicher Stereotypen. Denn als sie von einem bewaffneten Mann bedroht wird, spielt sie das hysterische und in Panik verfallene hilflose Opfer und kann so den Täter, der von ihrem „Gezeter“ abgelenkt wird, überwältigen.

Abschließend kann also folgendes festgehalten werden: Ein realistisches Frauenbild wird in „Cagney und Lacey“ weder durch Übernahme männlich stereotypisierter Verhaltensweisen durch die Protagonistinnen, noch durch deren komplette Aufgabe stereotyp weiblicher Charakterzüge erzeugt. Vielmehr ist es die realitätsnahe und komplexe Darstellung der beiden weiblichen Hauptfiguren, die patriarchal geprägte Geschlechterkonstruktionen aufspaltet und somit ein alternatives Frauenbild schafft.

Schlusswort

Erste Arbeiten im Rahmen kommunikationswissenschaftlicher Frauenforschung beschäftigten sich, im deutschsprachigen Raum, Anfang der 70er Jahre mit dem Bild der Frau, das in den Medien gezeichnet wird. Dabei wurde jedoch festgestellt, dass Frauen nur sehr selten, ob als Subjekte oder Objekte, in medialen Inhalten vorkommen. Abgesehen davon, ist das, in den Massenmedien gezeichnete Frauenbild verzerrt, realitätsfern und stereotypisiert.

Erst Anfang 1982 wurde mit der US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney und Lacey“ ein realistisches und für Zuseherinnen identifizierbareres Frauenbild geschaffen. Es wurden zwei weibliche Heldinnen – Christine Cagney und Mary Beth Lacey – in den Mittelpunkt einer Hauptabend-Krimiserie gestellt, die sowohl in ihrem männerdominierten Berufsumfeld, dem Polizeirevier, als auch in ihren privaten Lebensräumen gezeigt werden. Die komplexe Darstellung ihrer Lebensumstände, Arbeitsweisen, Ängste und Sorgen führte zu einem dreidimensionalen Frauenbild, das der real gelebten Weiblichkeit Anfang der 80er Jahre entsprach und somit auf große Resonanz im, in erster Linie weiblichen Publikum stieß. Die dargestellten Frauen waren somit nicht länger Schmuck des männlichen Protagonisten bzw. dienten nicht länger allein der Definition der männlichen Rolle, sondern wurden selbst zu handlungsbestimmenden Hauptfiguren. Diese waren nicht mehr an ein primär männliches Publikum gerichtet. Das gezeichnete Frauenbild in „Cagney und Lacey“ war auch nicht mehr auf einen Status als Objekt reduziert, das allein nach dem männlichen Blick ausgerichtet war, um diesem zur „Beschau“ zur Verfügung zu stehen.

Wie nun dieses realistische Frauenbild in „Cagney und Lacey“ dargestellt und inszeniert wurde, wurde im Rahmen dieser Arbeit an Hand der 22 Folgen der ersten Staffel mittels qualitativer Filmanalyse erforscht.

Es war die zweite Frauenbewegung, in der Frauen in den 70er Jahren für Gleichberechtigung kämpften, die die Entstehung der Fernsehserie „Cagney und Lacey“ maßgeblich beeinflusste, nicht zu Letzt auf Grund der Tatsache, dass ihre Erfinderinnen – Barbara Corday und Barbara Avedon – selbst in den Kampf der Frauen um ihre Rechte involviert waren.

Eben jene zweite Frauenbewegung trug auch zur Entwicklung einer eigenständigen kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung bei. Für Elisabeth Klaus (2005) machte sich dies vor allem dadurch bemerkbar, dass in einem größeren Ausmaß wie zuvor institutionelle Förderungen für entsprechende Forschungsarbeiten vergeben wurden. Diese Untersuchungen fanden damals jedoch kaum Beachtung innerhalb der Kommunikationsforschung, da sie überwiegend durch öffentliche und politische, weniger jedoch durch kommunikationswissenschaftliche Interessen motiviert waren. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass bis Anfang der 90er Jahre nur ein paar Veröffentlichungen den zentralen Bezugspunkt einer kommunikationswissenschaftlichen Diskussion zur Rolle der Frauen in den Massenmedien bildeten. Ein Entwicklungsprozess hin zu einer eigenständigen kommunikationswissenschaftlichen Disziplin vollzog sich erst Jahre später und entwickelte sich, ausgehend von der Frauenforschung über den Gleichheitsansatz und den Differenzansatz hin in zur Geschlechterforschung. (vgl. Klaus: 41f)

Kommunikationswissenschaftliche Frauenforschung beschäftigte sich Anfang der 70er Jahre mit der Diskriminierung von Frauen im massenmedialen System. Das dargestellte Frauenbild wurde mit dem, des männlichen verglichen. Das Ergebnis war heftigste Kritik an der stereotypen Darstellung von Frauen, sowie am Fehlen realistischer und positiver weiblicher Rollenvorbilder. Das Vergleichen des dargestellten Frauenbildes mit dem, des in den Medien gezeichneten Männerbildes, führte jedoch zu einer Gleichsetzung letzteren mit der Norm. Somit war jegliches Abweichen des Frauenbildes vom Männerbild auch immer ein Abweichen des Frauenbildes von der Norm.

In der Phase des Gleichheitsansatzes ging es darum, aufzuzeigen, dass Frauen auf Grund ihrer sozialen Situation eingeschränkt werden. Den Mittelpunkt der Forschung stellten die gesellschaftlichen und individuellen Mechanismen und Soialisationsvorgänge dar, durch die Frauen in der Entwicklung ihrer Fähigkeiten gehindert werden. Frauen wurden in der Frauenforschung der 70er Jahre demnach als unterdrückte Minderheit, als Opfer des patriarchal geprägten Systems betrachtet. Den Massenmedien wurde dabei insofern Bedeutung

beigemessen, als dass man sie als Sozialisationsagenten und Verstärker betrachtete. Das dort einseitig und stereotyp dargestellte Frauenbild führte letztlich zu einer differenzierten Betrachtung des Verhältnisses von Frauen und Massenmedien, die zeigte, dass das Geschlecht ein wesentlicher Faktor kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen sein muss. Zu diesem Zeitpunkt wurde das Geschlecht als unabhängige Variable definiert, die zur Erklärung sozialer Verhältnisse diente.

Aufkommende Kritik von ForscherInnen prangerte jedoch die Definition der Frau als Opfer patriarchal geprägter gesellschaftlicher Strukturen an. Denn sie verstanden Frauen nicht als Opfer, die passiv und abhängig sind und unfähig zu handeln oder sich zu wehren. Vielmehr sprachen sie Frauen eine aktive Rolle zu, die sie in ihrem Dasein als Kommunikatorinnen und Rezipientinnen begründet sahen. So kam es zu der Notwendigkeit, Frauen nicht länger als Opfer des patriarchalen Mediensystems zu betrachten, denn sie seien fähig, handelnd in den Kommunikationsprozess einzugreifen.

Mitte der 80er Jahre vollzog sich ein Perspektivenwandel innerhalb der kommunikationswissenschaftlichen Frauenforschung weg vom Gleichheitsansatz und hin zum Differenzansatz. Nun stand das aktive Eingreifen der Frau in den massenmedialen Prozess im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Die Rolle, die beispielsweise Produzentinnen und Rezipientinnen auf die Entwicklung der Massenmedien ausübten, wurde untersucht. Das Geschlecht an sich wurde nun nicht mehr als reine Rollenvorgabe verstanden, sondern als grundlegendes Strukturierungsprinzip moderner Gesellschaften. Im Differenzansatz ging man also nicht mehr davon aus, dass Frauen und Männer gleich sind, sondern unterschied diese in Bezug auf ihr Verhalten, ihr Denken und ihre Wahrnehmung, was auf differente Erfahrungs- und Alltagswelten von Frauen und Männer zurückgeführt wurde. Unterschiede zwischen den Geschlechtern wurden nun nicht mehr als Diskriminierung verstanden, sondern einfach als Differenz zwischen Mann und Frau. Weibliche Andersartigkeit wurde aufgewertet und nicht als förderbedürftig empfunden.

Doch auch am Differenzansatz wurde bald Kritik laut. ForscherInnen wehrten sich gegen eine erneute Festschreibung der Bedeutung von „Weiblichkeit“. Denn der Versuch, Differenzen zwischen Mann und Frau positiv herauszuarbeiten, führe zu einer abermaligen Festlegung, was männlich und weiblich zu sein habe. Die Geschlechterfrage dürfte folglich nicht auf ein biologisches Geschlecht zurückgeführt werden, um soziale Prozesse und kulturelle Entwicklungen aufzuzeigen. Denn die starre Einordnung von Geschlecht in männlich und weiblich, lässt keine genauen Rückschlüsse auf gesellschaftliches Handeln zu. Es müssten auch Unterscheidungen innerhalb der Gruppe Mann und Frau getroffen werden, da jedes Individuum Erfahrungen unterschiedlich be- und verarbeitet, sowie eigene Bedürfnisse und Interessen hat.

Die Forschung, die sich zuvor mit der Situation von Frauen beschäftigt hatte, müsste zu einer Forschung nach dem Wirken des „symbolischen Systems der Zweigeschlechtlichkeit in Kultur und Gesellschaft“ (Klaus 2005: 49) werden. „Das Ziel wäre dann nicht, weibliche Ausdrucksformen zu finden, sondern nachzuverfolgen, unter welchen Bedingungen Frauen solche geschlechtsstereotypen Zuweisungen durchbrechen.“ (Klaus 2005: 49)

Ab 1990 wurden die bisherigen Grundlagen der Frauenforschung in Frage gestellt. Frauen und Männer sollten nicht mehr unhinterfragt als soziale Positionen verstanden werden. Unter dem Blickwinkel der Geschlechterforschung ist Geschlecht keine unabhängige Variable mehr, sondern vielmehr sozial und historisch konstruiert und mit den Grundlagen menschlichen Denkens und Handelns verbunden.

In der Geschlechterforschung wird nun versucht, das biologische Geschlecht nicht als grundlegendes Unterscheidungskriterium zu sehen. Männlichkeit und Weiblichkeit sollen nicht als gesellschaftliche Strukturen verstanden werden. Vielmehr soll die Differenz der Geschlechter, die in den Köpfen der Individuen verankert ist, aufgelöst werden.

Auch Judith Butler (1991) spricht sich in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter gegen eine Einteilung von Menschen und deren Eigenschaften in weiblich und männlich aus. Denn der Mensch ist, ihrer Ansicht nach, auch aus

biologischer Sicht nicht einfach nur Frau und Mann. Es seien definierte Geschlechtsmerkmale und deren Bedeutungszuweisungen, die das Geschlecht auf zwei Ausprägungen reduziere. Nach Butler können die Begriffe Mann und männlich genauso einen männlichen wie einen weiblichen Körper beschreiben und umgekehrt ebenso die Kategorien Frau und weiblich.

Dies brachte mit sich, dass nun Individuen, die aus biologischer Sicht Frau oder Mann waren, nicht länger als Untersuchungsgegenstand innerhalb der kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung herangezogen werden konnten. Das Augenmerk lag nicht mehr auf geschlechtsspezifischen Zuordnungen von Eigenschaften, sondern auf deren Bedeutungszuweisungen. Gefragt wurde nun, wie das Geschlecht auf Grund dieser Zuordnungen und das daraus folgende Handeln konstruiert wird. So liegt etwa für Elisabeth Klaus (2005) die Bedeutung der Geschlechterforschung darin, Aufgaben zu stellen, die Frauen und Männer als Bedeutungen untersucht, die jedoch nur im Vergleich zueinander denkbar sind.

Wichtig in der kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung ist der Begriff „Gender“. Im Gegensatz zum biologischen Geschlecht, bezeichnet Gender das soziale und psychologische Geschlecht eines Individuums. Es umfasst all jenes, das in einer Kultur als typisch für ein bestimmtes Geschlecht angesehen wird, verweist dabei aber nicht unmittelbar auf die körperlichen Geschlechtsmerkmale. Gender kann somit als ein, von sozialen und kulturellen Umständen abhängiges Geschlecht, verstanden werden.

Männlichkeit und Weiblichkeit versteht man in der Medienforschung als Geschlechterrollen. Gemeint ist damit, dass sich ein Individuum einem bestimmten Geschlecht zugehörig fühlt und sich dementsprechend in der Öffentlichkeit verhält. Diese Geschlechterrollen werden durch den Prozess der „Sozialisation“ angeeignet. In der Medienforschung soll nun die Repräsentation von Geschlecht in Verbindung mit der kulturellen Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit untersucht werden. Kritisch ist jedoch, dass das, was untersucht werden soll, implizit vorausgesetzt wird. Nach dem Ursprung der Einteilung von Geschlecht in männlich und weiblich bzw. woraus sie sich ableitet, wird nicht

gefragt. Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses steht vielmehr die Organisation und Ausgestaltung der Zweigeschlechtlichkeit in den Individuen. Somit liegt der Rückschluss nahe, dass uns nicht die biologische Einteilung in Mann und Frau diese Zweiteilung aufdrängt, sondern umgekehrt. Nämlich, dass die geschlechtliche Einteilung in männlich und weiblich von der Gesellschaft selbst produziert wird. Wenn man nun also davon ausgeht, dass Geschlecht ein soziales, kulturelles und psychologisches Konstrukt ist, so ist auch die Differenz zwischen männlich und weiblich konstruiert.

Diese Konstruktionsmechanismen von Geschlecht können nun anhand der Massenmedien, und insbesondere in filmischen Produkten, untersucht werden. Denn aus medienpädagogischer Sicht haben in den Massenmedien konstruierte Geschlechterbilder Einfluss auf die Vorstellung, was männlich und was weiblich ist, und dementsprechend prägen sie die Geschlechteridentität der Individuen. Hierbei dienen, nach Nadja Sennewald (2007), Stereotype der Vereinfachung und Orientierung. Denn sie sind wertend, variabel einsetzbar und verfestigen die Ordnung des Geschlechterdualismus. In den Medien wird jedoch nicht nur dargestellt, was und wie Frauen und Männer zu sein haben, sondern auch deren Beziehungen und Verhalten zueinander. Für Sennewald (2007) wirken Medien als Sozialisationsagenten, die Geschlechterbilder zur Identifikation zur Verfügung stellen und dadurch zu einer Entwicklung der Geschlechtsidentität beitragen. Während man in der Medienforschung einerseits davon ausgeht, dass Massenmedien bewusst manipulieren, um bestimmte Herrschaftsverhältnisse zu wahren, so ist man andererseits der Meinung, das in den Massenmedien kulturelle und gesellschaftliche Übereinkünfte widergespiegelt werden. Man kann also davon ausgehen, dass Film und Fernsehen traditionelle Normen, Ordnungen und Anschauungen wiedergeben, diese jedoch auch selbst ständig neu produzieren. Auch psychoanalytisch orientierte Filmkritik schenkte dem Film, auf Grund seiner Konstruktion bzw. Rekonstruktion von Geschlechterverhältnissen, Beachtung. Hier ging man von einer Identifikation der ZuseherInnen mit den Figuren auf der Leinwand aus, die für diese stellvertretend unbewusste Probleme symbolisch ver- und bearbeiteten. Problematisch war jedoch, dass das klassische Hollywoodkino bis weit in die frühen 80er Jahre fast ausschließlich das patriarchale, bürgerliche

Individuum verkörperte, mit dem sich das männliche Publikum problemlos identifizieren konnte, nicht jedoch das weibliche. Frauen waren zwar auf der Leinwand zu sehen, dienten jedoch nicht als Identifikationsfiguren, sondern allein dem Blick der Männer. Sie dienten als Beschauungsobjekt für den männlichen Rezipienten. Dem zu Folge war auch die Handlung des Films aus Sicht des männlichen Protagonisten wahrnehmbar. Dem aktiven Blick des Mannes wurde so die Beschau der, zum Objekt reduzierten, Frau entgegengestellt, wodurch Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern konstruiert wurden.

Doch es waren nicht nur die Filme selbst, die sich über den männlichen Blick definierten, sondern auch das Publikum, männlich sowie weiblich, das sich diesem bereitwillig aussetzte. So kam es zur Forderung feministischer Kritikerinnen, darunter etwa Laura Mulvey (1975), dass patriarchal geprägte Sehgewohnheiten verändert und dem klassischen Hollywood-Film Alternativen entgegen gesetzt werden sollten. Denn wenn man die Lust, die beim Sehen solcher Filme empfunden wird, akzeptiere, dann akzeptiere man ebenso eine nach Geschlecht, Rassen und Klassen eingeteilte Gesellschaft. Als geeignet dafür, weibliche Objektstellungen aufzubrechen, sah man etwa feministische Avantgarde-Filme und dekonstruktivistische Filmstrategien. Denn ihnen lag eine genau Vorstellung von der Beziehung zwischen filmischem Produkt und ZuseherInnen zu Grunde.

Erst Anfang der 80er Jahre, also zehn Jahre nach Beginn der zweiten Frauenbewegung, entstanden auch in Hollywood Filme und Fernsehserien, die, ausgehend von den herrschenden Verhältnissen, über traditionell verankerte Subjektpositionen hinauswiesen. Kämpfende, starke und zum Teil auch gewalttätige Frauen bevölkerten die Leinwände. Sie kehrten den „männlichen Blick“ um, waren nicht mehr passiv und allein zum Anschauen da, sondern bestimmten, als Protagonistinnen, aktiv die Handlung des Films. Eine Vorreiterrolle spielte hierbei die US-amerikanische Fernsehserie „Cagney und Lacey“. Sie bot, unter Berücksichtigung real gelebter Weiblichkeit neue Subjektpositionen an, die durch moderate, sprich für das Publikum

identifizierbare, Verschiebungen in der Darstellung von Weiblichkeit erzeugt wurden.

Dieses positive und realistische, sprich der gelebten Wirklichkeit entsprechende, Frauenbild der Polizistinnen-Serie „Cagney und Lacey“ ist es nun auch, das im Rahmen dieser Arbeit mittels filmischer Analyse der 22 Folgen der ersten deutschsprachigen Staffel, untersucht wurde. Denn es war erstmals die Fernsehserie „Cagney und Lacey“ (1982 – 1988), die zwei Frauen in den Mittelpunkt einer Hauptabend-Krimiserie stellte und deren Lebens- und Arbeitsumfeld thematisierte, sowie deren innige Frauenfreundschaft. Die beiden weiblichen Hauptfiguren – Christine Cagney und Mary Beth Lacey – waren „echte“ Frauen, mit Alltags-, Beziehungs- und familiären Problemen und waren in einem, damals traditionell männlichen Berufsfeld, der Polizei, tätig, in dem das Auftreten einer Frau keine Selbstverständlichkeit war.

Folgende Fragestellung lag nun der filmischen Analyse, die geleitet vom Erkenntnisinteresse auf Erkenntnisgewinnung abzielt, zu Grunde: „Wie werden die weiblichen Hauptfiguren, die in einem von Männern dominierten Umfeld leben und handeln, dargestellt und inszeniert, um ein realistischeres Frauenbild präsentieren zu können?“

Damit diese Frage beantwortet werden konnte, wurde das filmische Material an Hand folgender Kriterien untersucht: Interaktion (Wie verhalten sich die Protagonistinnen gegenüber ihrem männlich dominierten Umfeld?), Handeln (Wie agieren die Protagonistinnen innerhalb des männlich dominierten Berufsumfeldes?), Eigenschaften (Welche Eigenschaften charakterisieren die Protagonistinnen und wie sind diese zu bewerten?), Position (Welche gesellschaftliche Stellung nehmen die Protagonistinnen ein?), Lebensumfeld (Wie sieht das berufliche und persönliche Lebensumfeld der Protagonistinnen aus?), Kleidung (Wie sind die Protagonistinnen gekleidet?), Aussagen (Welche Aussagen tätigen die Protagonistinnen und wie sind diese zu bewerten?), Probleme (Mit welchen Problemen haben die Protagonistinnen sowohl im männlich dominierten Berufsumfeld, als auch im privaten Lebensbereich zu kämpfen?) und Attribute (Mit welchen vermeintlich „männlichen“ vermeintlich „weiblichen“ Attributen sind die Protagonistinnen ausgestattet?).

Die, dieser Arbeit zu Grunde liegende, analytische Methode ist die qualitative Filmanalyse und im Besonderen die hermeneutische Interpretation. Dabei werden Filme und Fernsehsendungen betrachtet und anschließend bestimmte auffällige Merkmale, die zuvor im Kategorienschema definiert wurden, herausgearbeitet. Auf Basis kurzer Inhaltsbeschreibungen werden Wertungen vorgenommen, die jedoch als situationsabhängig und subjektiv zu betrachten sind. Demnach erheben auch die, in dieser Arbeit getroffenen Rückschlüsse und Ergebnisse, keinen Anspruch auf allgemeine Anwendbarkeit oder generelle Gültigkeit.

Nun folgen noch einmal, zusammengefasst, die Ergebnisse der filmischen Analyse der weiblichen Hauptfiguren in der US-amerikanischen Fernsehserie „Cagney und Lacey“, sowie, zum besseren Verständnis, eine kurze Charakterbeschreibung der beiden Protagonistinnen:

Christine Cagney, Polizistin im fiktiven 14. New Yorker Revier, ist eine selbstbewusste und starke Frau, die sich bewusst für ein Leben als Single entschieden hat. Sie ist karriereorientiert, ehrgeizig und gewillt, alles zu tun, was nötig ist, um zu bekommen, was sie will. Kriminalbeamtin zu sein, ist ihr großer Traum und eine Lebenserfüllung. Vater Charles „Charlie“ Fitzgerald Cagney, ehemaliger Polizist, ist Christines großes Vorbild. Ebenso wie er, hat sie im Verlauf der Serie mit einem Alkoholproblem zu kämpfen, gesteht sich dieses jedoch ein und besucht danach regelmäßig die Anonymen Alkoholiker. Christine Cagney ist weder auf der Suche nach Mr. Right, noch nach einem Dasein als Ehefrau und Mutter. Sie befürchtet, dass eine Ehe sie einschränken und verändern würde, was sie jedoch nicht gewillt ist, zu riskieren. Sie hat zwar im Laufe der Serie verschiedenste Beziehungen, doch diese sind meist nicht von langer Dauer. Denn Gefühle lässt Christine nur selten zu, darüber zu sprechen oder sie gar zu zeigen, scheint für sie unmöglich zu sein. Sie öffnet sich lediglich gegenüber Freundin und Partnerin Mary Beth Lacey. Christine Cagney ist finanziell unabhängig, da sie eine große Menge Geld von ihrer Mutter geerbt hat.

Mary Beth Lacey hingegen, und das unterscheidet die beiden Frauen, arbeitet nicht, weil sie will, sondern weil sie muss. Sie wurde Polizistin, 19 Jahre vor dem

Beginn der eigentlichen Serie, da dies damals einer der wenigen gut bezahlten Jobs für Frauen war. Mary Beth Lacey ist verheiratet mit Ehemann Harvey und Mutter von Harvey Jr., Michael und Alice Christine, diese kommt jedoch erst im späteren Verlauf der Serie zur Welt. Sie fühlt sich stets zwischen Beruf und Familie hin und her gerissen, wird jedoch von Ehemann Harvey in Haushalt und Kindererziehung unterstützt und liebt ihr Leben und ihre Arbeit sehr. Sie ist gefühlsbetont, mitfühlend und vertritt traditionelle Wert- und Moralvorstellungen.

Es ist nun festzuhalten, dass ein realistisches Frauenbild in „Cagney und Lacey“ weder durch Übernahme stereotyp männlicher Verhaltensweise, noch durch eine komplette Aufgabe weiblicher Stereotypen erzeugt wird. Vielmehr entsteht dieses durch das Aufzeigen unterschiedlicher Arbeits- und Lebensweisen von Männern und Frauen, sowie durch eine dreidimensionale und komplexe Betrachtung der weiblichen Figuren. Diese haben in ihrem männlich dominierten Arbeitsumfeld dieselben Aufgaben zu absolvieren, wie ihre männlichen Kollegen. An alle KriminalbeamtenInnen, ob männlich oder weiblich, werden dieselben Anforderungen gestellt. Es werden jedoch die unterschiedlichen Herangehensweisen an Aufgaben, Probleme und Herausforderungen betont, sowie Unterschiede basierend auf den physischen Möglichkeiten von Männern und Frauen. Wichtig ist jedoch zu beachten, dass die Protagonistinnen nicht in Gegenüberstellung zu den männlichen Figuren definiert werden. So sind sie in ihrer Darstellung keine passiven Objekte, sondern aktiv Handelnde und bestimmen als Hauptfiguren den Verlauf der Handlung maßgeblich mit. Sie erhalten keine Befehle aus männlicher Hand, entscheiden vielmehr selbst, welchen Weg sie gehen möchten.

Die Darstellung der weiblichen Hauptfiguren wird also nicht dadurch realitätsnäher, dass sie männlich agieren, sondern durch ihre vielschichtige Charakterzeichnung als arbeitende Frauen, die zusätzlich auch noch eine Familie zu versorgen und private Beziehungen zu pflegen haben. So ist es vor allem die Figur der Mary Beth Lacey, die stets zwischen Beruf und Privatleben hin und her gerissen ist, die vielen Zuseherinnen die Möglichkeit zur persönlichen Identifikation bietet. Auch Christine Cagney, die selbstbewusste und

karriereorientierte Singlefrau spricht mit ihrer gewählten Lebensform vielen Frauen der 80er Jahre aus der Seele. Die Darstellung der Protagonistinnen wird dadurch jedoch nicht nur realistisch, sondern bietet gleichzeitig ein alternativ konstruiertes Frauenbild an, indem moderate Verschiebungen in der Präsentation von Weiblichkeit und Frauen vorgenommen wurden. Diese sind jedoch absichtlich nicht zu radikal, da eine Identifizierbarkeit mit den weiblichen Hauptfiguren durch die Zuseherinnen sonst verloren gehen würde.

Christine Cagney und Mary Beth Lacey sind ganz normale Durchschnittsfrauen, nicht übermäßig schön, weder perfekt gestylt noch auffallend geschminkt. Sie kleiden sich ihrer beruflichen Tätigkeit entsprechend in lange oder knielange Röcke, Jeans und Stoffhosen, kombinieren dazu Blusen, T-Shirts, Pullover und Westen. Die Röcke sind nie zu kurz, das gezeigte Dekollete nie zu freizügig. Denn schließlich laufen auch sie, genau wie ihre männlichen Kollegen, hinter Verbrechern her, bringen diese mit dem ganzen Einsatz ihres Körpers zu Fall, verhaften Täter, lassen Handschellen klicken und verlesen den Gangstern ihre Rechte. Die Kleidung variiert jedoch, in Bezug auf das Umfeld, in dem sich die Protagonistinnen gerade befinden. Zu Hause, in den eigenen vier Wänden, sind sie durchaus sexy und erotisch gekleidet, tragen Negligés und Morgenmäntel.

Gleich der Kleidung werden auch Gefühle und deren Regungen nach dem Umfeld dosiert sichtbar. Freien Lauf wird diesen nur in trauter Zweisamkeit der Protagonistinnen oder im privaten Umfeld gelassen. Im, von männlichen Kollegen dominierten, Polizeirevier haben stereotyp weibliche Verhaltensmuster, wie etwa Weinen, Schluchzen oder Über-Gefühle-Reden, keinen Platz. Dort erledigen die beiden weiblichen Hauptfiguren, gleich real gelebter Wirklichkeit, professionell ihre Arbeit. Diese Stereotypen finden jedoch dann Verwendung, wenn sie von den weiblichen Hauptfiguren bewusst eingesetzt werden, um ein bestimmtes Ziel erreichen zu können. So scheuen sie nicht, kokett den Rocksäum zu heben oder einen sexy Augenaufschlag wirken zu lassen, wenn sie etwas Bestimmtes von einem männlichen Kollegen erfahren wollen oder weinen hysterisch um Hilfe, wenn damit der Verbrecher abgelenkt und überwältigt werden kann. Das bewusste Einsetzen weiblicher Stereotype wird vielmehr zum dramaturgischen Element,

dass deren unzureichende Charakterisierung für Weiblichkeit noch mehr betont und hervorhebt.

Obwohl mit der Fernsehserie „Cagney und Lacey“ ein erster Schritt in der Präsentation eines realistischen Frauenbildes unternommen wurde, ist zu beachten, dass nur in einer Handvoll der darauffolgenden Kriminalfilme bzw. Kriminalserien Hauptrollen ausschließlich mit Frauen besetzt wurden. Das weibliche Kumpelpaar, das maßgeblich die Handlung trägt und diese beeinflusst, ist auch heute nur sehr selten zu finden. Eine Weiterentwicklung in der Darstellung von Frauen, speziell im Genre des Kriminalfilmes, wäre also nicht nur wünschenswert, sondern auch unbedingt notwendig. Denn nur so kann ein Zurückfallen in alte, patriarchal geprägte, mediale Ordnungen und Strukturen verhindert werden.

Anmerkungen

[1] Die zweite Frauenbewegung entstand Ende der 60er Jahre in Europa und den USA aus der Studentenbewegung und den Vietnamprotesten. Ende der 70er Jahre brachte sie die Einführung von Frauenzentren und Selbsthilfegruppen für Gesundheits-, Rechts- und allgemeine Lebensfragen für Frauen mit sich. Frauen forderten Lohn für Hausarbeit und demonstrierten gegen die Gewalt gegen Frauen. Während der 90er Jahre wurde auf die Unterdrückung von Frauen und den sexuellen Missbrauch von Mädchen hingewiesen, was schlussendlich zur Gründung von Frauenhäusern und Telefonnotrufzentralen führte. Ebenso wurden Ministerien für Frauen eingeführt. Um 2000 kam es zur Einführung von Frauenquoten in Parteien, Bund und Ländern. Die Öffentlichkeit wurde für die Benachteiligung alleinerziehender Mütter sensibilisiert.

[2] Das Ausüben von Geschlechterrollen, sprich sich einem Geschlecht entsprechend zu verhalten, ist immer in Zusammenhang mit der jeweiligen Kultur zu sehen. So ist etwa das Verhalten von Frauen in arabischen Ländern anders, als in westlichen.

[3] Frauen waren vom Radio zuerst nicht begeistert. Es war anfangs ein hässliches Möbelstück, das die Männer angeschafft hatten und das die Frauen nun auch noch in ihrem zugesagten Wirkungsumfeld „Haushalt“ zum Schweigen brachte. Erst durch praktischere Handhabung, ein schöneres Aussehen und überarbeitete Programmkonzepte konnte auch ein größeres weibliches Publikum gewonnen werden. (vgl. Klaus 2005: 69)

[4] Der Film Noir versteht sich als Filmgenre bzw. als Stilrichtung eines Films und stellt einen starken Gegensatz zum klassischen Hollywoodkino der 40er und 50er Jahre dar. Er ist gekennzeichnet von seiner pessimistischen Sichtweise, düsteren Bildgestaltung, verbitterten und entfremdeten Charakteren. Er thematisiert Kriminalität und Mord meist an urbanen Schauplätzen. Weiters ist der Film Noir durch kräftige hell/dunkel-Kontraste, sowie durch auffällige Schattenbilder gekennzeichnet.

[5] „femme fatale“ bezeichnet im Film eine attraktive und verführerische Frau, meist mit magisch-dämonischen Zügen ausgestattet. Die „femme fatale“ bindet Männer durch ihre Erotik an sich, mit dem einzigen Ziel, sie zu manipulieren. Sie bringt dem Mann einerseits ein Höchstmaß an Liebeserfüllung, andererseits stürzt sie die Männer auf „fatale“ Art und Weise ins Unglück.

[6] „Nurturing“ kommt aus dem Englischen und bedeutet nährend bzw. pflegend. Als „nurturing woman“ kann also jene Frau bezeichnet werden, die sich im häuslichen Umfeld um Kinder und Mann kümmert. Ihr einziges Ziel und ihr einziger Antrieb ist die Versorgung und Pflege der Familie.

[7] Der Begriff Avantgard kommt aus dem Französischen und bezeichnet im wortwörtlichen Sinn Vorhut. Avantgardistische Kunst zeichnet sich durch verschiedene Merkmale aus, wie etwa antibürgerlich, bewusst provokant, betont innovativ oder stark selbstreflektierend. Der Avantgard Film ist eng mit der bildenden Kunst verbunden. So gab es etwa in Frankreich, Italien und Deutschland Filmwerke, die aus dem Futurismus, Dadaismus, Kunstruktivismus und Surrealismus hervorgingen.

Literaturverzeichnis

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

Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.) (2008): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie, 2. erweiterte und aktualisierte Auflagen, Wiesbaden.

Bentele, Günter/Hess-Lüttich (Hg.) (1985): Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen, Tübingen.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main.

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht, Frankfurt am Main.

Cornelissen, Waltraud (1998): Fernsehgebrauch und Geschlecht, Wiesbaden/Opladen.

D'Acci, Julie (1994): Defining Women. Television and the case of Cagney and Lacey, Chapel Hill.

Dietze, Gabriele (1997): Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman, Hamburg.

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

Esders-Angersmund, Karin (1997): Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genre-Kino. Funktionen der Frau im früheren Westernfilm, Trier.

Faulstich, Werner (2004): Einführung in die Filmanalyse, 4. Aufl., Tübingen.

Georg, Robin Britta (2007): Goodwifes, Karrierefrauen und andere Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods, Würzburg.

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse, 4. erweiterte Aufl., Stuttgart.

Holtzmann, Linda (2000): Media Messages. What film, television and popular music teach us about race, class, gender and sexual orientation, New York/London.

Klaus, Elisabeth (2005): Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus, Wien.

Luca, Renate (1998): Medien und weibliche Identitätsbildung. Körper, Sexualität und Begehrten in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen, Frankfurt am Main.

Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hg.) (2006): Lachen. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 25, Würzburg.

Mulvey, Laura (1994): Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit und Maskerade, Frankfurt am Main, S. 48 – 65.

Obernosterer, Michaela (2000): Die phallische Frau bei James Bond. Ein Beispiel für den Wandel der weiblichen Rolle in der filmischen Darstellung, Diplomarbeit, Wien.

Peitz, Christiane (1995): Marilyns starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino, Hamburg.

Raschke, Petra (1997): Frauen im Fernsehen. Dekorative Opfer, in: Margit Lenssen/Elke Stolzenburg (Hg.): Schaulust, Erotik und Pornographie in den Medien, Opladen, S. 78ff.

Scheer, Uta (2001): Geschlechterproduktionen in populären Fernsehtexten, in: Elisabeth Klaus et al: Kommunikationswissenschaft und Gender Studies, Wiesbaden, S. 118ff.

Schneider, Irmela (Hg.) (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen.

Sennewald, Nadja (2007): Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien, Bielfeld.

Tasker, Yvonne (1993): Spectacular Bodies. Gender, Genre and Action Cinema, London.

Tasker, Yvonne (1998): Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema, London.

Zoonen, Liesbet van (1994): Feminist Media Studies. Media Culture & Society Series, London.

Internetquellen:

Hanauer, Joan (1988): Cagney becomes date-rape victim in Tuesday show, in: Chicago Sun-Times, 5. 1. 1988, in: <http://highbeam.com/doc/1P2-3863698.html>.

Hulse, Stephen R. (2000): Cagney and Lacey. Two female police officers are promoted to detectives, in: <http://www.televisionheaven.co.uk/cagney.htm>.

N.N. (1990): Full cast and crew for "Cagney & Lacey", in:
<http://imdb.com/title/tt0083395/fullcredits>.

N.N. (2009): Episode Guide and Characters, in:
<http://www.cagneyandlacey.com/about-cagney-lacey/about---episode-guide/episode-guide---characters>.

Seifert, Ruth (2003): Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film, in: Gitta Mühlen-Achs/Bernd Schorb (Hg.): Geschlecht und Medien, Reihe Medienpädagogik, Bd. 7, München, S.39ff, URL: http://www.mediacultur-online.de/fileadmin/bibliothek/seifert_film.pdf.

Anhang

Abstract

Basierend auf den Grundlagen feministischer Frauen- und Geschlechterforschung, die anfangs Frauen als hilf- und machtlose Opfer eines patriarchalischen Massenmediensystems betrachtete, später jedoch die Frau als aktiv Handelnde definierte, die in massenmediale Kommunikationsprozesse eingreifen und diese beeinflussen kann, beschäftigt sich diese Arbeit mit dem dargestellten Bild der Frau in amerikanischen Spielfilmen und Fernsehserien. Es waren jedoch nicht nur die patriarchal geprägten filmischen Strukturen, die, parallel zur zweiten Frauenbewegung, feministische Kritik hervorriefen, sondern auch alt hergebrachte Subjektpositionen, die Frauen im Film beinahe ausschließlich als liebende und umsorgende Ehefrauen und Mütter darstellten, die sich nur selten aus ihrem häuslichen Umfeld entfernen durften. Wagten sie es doch, den ihnen zugestandenen Raum zu verlassen, so blieb ihnen letztendlich nur die Rückkehr in den heilen Schoß der Familie oder der eigene Untergang. Gleichzeitig wurde die Forderung laut, von tradierten Sehgewohnheiten Abstand zu nehmen, um patriarchal geprägte Strukturen durchbrechen zu können. Denn liefere man sich bedingungslos den gezeigten Inhalten aus, so die Meinung feministischer Kritikerinnen, dann akzeptiere man auch deren männlich strukturierte Ordnungen, Normen und Werte. Ein erster Schritt in diese Richtung war die US-amerikanische Fernsehserie „Cagney und Lacey“, die von 1982 bis 1988 produziert wurde, und in der, unter Berücksichtigung der gelebten Wirklichkeit, erstmals ein realistisches, komplexes und somit identifizierbares Frauenbild angeboten wurde. Nicht nur, dass zwei Frauen als Hauptfiguren in den Mittelpunkt einer Hauptabend-Krimiserie gestellt wurden, wurden sie auch als arbeitende Frauen in einem männerdominierten Umfeld, die nebenbei eine Familie zu versorgen und private Beziehungen zu pflegen hatten, geschildert. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, aufzuzeigen, wie die beiden weiblichen Hauptfiguren inszeniert wurden, um ein realistisches Frauenbild präsentieren zu können. Dies wird an Hand der 22 Folgen der ersten deutschsprachigen Staffel mittels qualitativer Filmanalyse und im Besonderen mit der Methode der

hermeneutischen Interpretation untersucht. Um jedoch einen Vergleich des Frauenbildes von „Cagney und Lacey“ mit den zuvor in Filmen und Fernsehserien präsentierten Bildern der Frau anstellen zu können, liefert ein Abriss der Filmgeschichte mit den dort vorzufindenden Darstellungen von Frauen, das nötige Hintergrundwissen. Eingegangen wird im Rahmen dieser Arbeit ebenso auf die verschiedenen Aspekte, unter denen die Frauenbilder in amerikanischen Spielfilmen betrachtet werden müssen. Ein genauer Blick auf die neuen und starken Filmheldinnen der 80er Jahre rundet diese Erläuterungen ab.

Fazit: Das dargestellte Frauenbild in „Cagney und Lacey“ wird weder durch Übernahme stereotyp männlicher Verhaltensweisen durch die Hauptdarstellerinnen erzeugt, noch durch komplett weiblicher Stereotypen. Vielmehr ist es die komplexe und der gelebten Wirklichkeit der 80er Jahre entsprechende Darstellung der weiblichen Hauptfiguren, die Christine Cagney und Mary Beth Lacey realistisch und als „echte Frauen“ wirken lässt.

Lebenslauf

Name: Sandra Schütz
 Geburtsdatum: 28. November 1979
 Geburtsort: Wien
 Nationalität: Österreich
 Familienstand: ledig

Schulbildung/Studium

1986 – 1990: Volksschule Dunantgasse, 1210 Wien
 1990 – 1994: Bundesrealgymnasium Wien XXI, Franklinstr. 21
 1994 – 1998: Oberstufenrealgymnasium Wien I, Hegelg. 14
 seit 1998: Universität Wien
 Publizistik- und Kommunikationswissenschaft,
 Theaterwissenschaft

Berufserfahrung

1999 – 2001: Mediaprint Zeitungs- und Zeitschriftenverlags
 GmbH
 2001: Tutorin an der Universität Wien
 seit Oktober 2005: „Print“ - Zeitungsverlags GmbH

Weiterbildungen

2004: Praxisfeld Öffentlichkeitsarbeit (Seminar)
 2006: Journalistische Grundsätze (Seminar)
 2007: Sprachliche Kreativität (Seminar)
 2007: Workshop für professionelle Fotos
 2008: Erfolgreich mit Stimme, Sprache und Körpersprache
 (Seminar)