

Repräsentation von sozialer Ungleichheit in der US-Sitcom

„2 Broke Girls“

Eine filmsoziologische Analyse

Endbericht

Wien, WiSe 2014/15 und SoSe 2015

Arbeitsgruppe „2 Broke Girls“ – Arbeitsgruppenmitglieder:

Sabrina Killer, 0908907

Dominique Kisielewski, 0850754

Pavla Slahunkova, 1003007

Valerie Vitzthum, 1203123

Angelika Weber, 1207066

Forschungspraktikum: Medien, Kommunikation und Visuelle Soziologie

LV-Leitung: Ao Univ. Prof. Dr. Eva Flicker, Johannes Zimm, Bakk MA

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	iii
1 Thema und Problemstellung	1
1.1 Soziologische Relevanz (Dominique Kisielewski)	1
1.2 Kontext und Inhalt der US-Sictom „2 Broke Girls“ (Angelika Weber und Pavla Slahunkova) .	1
2 Fragestellung und Vorannahmen	2
3 Stand der Forschung (Sabrina Killer)	3
4 Zielsetzung.....	4
5 Theoretische Konzepte und Begriffsdefinitionen.....	4
5.1 Filmtheoretische Positionierung	4
5.1.1 Medientheoretische Positionierung (Sabrina Killer mit Unterstützung von Dominique Kisielewski und Valerie Vitzthum)	4
5.1.2 Postfeministische Positionierung (Sabrina Killer).....	6
5.2 Soziale Ungleichheit nach Pierre Bourdieu (Sabrina Killer).....	8
5.3 Frauen- und Geschlechterforschung (Dominique Kisielewski)	11
5.3.1 „Doing Gender“ - Geschlecht als sozialer Prozess (Dominique Kisielewski)	11
5.3.2 Sexismus – Benachteiligungen aufgrund des Geschlechts (Dominique Kisielewski)	15
5.4 Das Genre Sitcom (Pavla Slahunkova).....	17
5.4.1 Parodie (Pavla Slahunkova)	20
5.5 Konstrukt Stereotype (Angelika Weber)	20
5.5.1 Visuelle Stereotype (Angelika Weber).....	21
5.5.2 Geschlechterstereotype (Angelika Weber)	22
6 Methodisches Vorgehen (Valerie Vitzthum)	24
6.1 Die Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos (Valerie Vitzthum)	24
6.2 Die Figurenanalyse nach Jens Eder (Valerie Vitzthum)	25
6.2.1 Figuren als fiktive Wesen (Valerie Vitzthum)	26
6.2.2 Figuren als Artefakte (Valerie Vitzthum).....	27
6.2.3 Figuren als Symbole und Symptome (Valerie Vitzthum).....	28
6.3 Analyseleitfaden (Valerie Vitzthum).....	30
7 Ergebnisse (Dominique Kisielewski)	34
7.1 Orts- und Figurenbeschreibung (Dominique Kisielewski)	34
7.2 Die Figurenkonstellation sowie die Beziehung zwischen den Figuren (Valerie Vitzthum) ...	36
8 Conclusio (Dominique Kisielewski)	41
9 Weiterführende Schlussfolgerungen (Valerie Vitzthum)	45
10 Ausblick (Dominique Kisielewski)	47
11 Reflexion (Dominique Kisielewski)	48
12 Literaturverzeichnis	50
13 Anhang – Beschreibung und Interpretation der ersten Folge von „2 Broke Girls“	54

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.: Die Figur Max im Diner	1
Abbildung 2.: Die Figur Caroline im Diner	35
Abbildung 3.: Die Figuren Caroline und Max auf dem Pferd Chestnut	38
Abbildung 4.: Konstellation der Eigen- und Fremdgruppe der ersten Folge von „2 Broke Girls“	40

1 Thema und Problemstellung

Aufgrund der Reichweite der US-amerikanischen Sitcom „2 Broke Girls“ und dem soziologischen Hintergrundwissen über die „profilmische Welt“ von Fernsehserien ist es für uns als Forschungsgruppe besonders interessant, diese US-amerikanische Sitcom nach den für uns relevanten Aspekten näher zu beleuchten.

1.1 Soziologische Relevanz (Dominique Kisielewski)

Fernsehserien und Filme gehören mittlerweile zum Alltag vieler Personen und stellen daher ein bedeutendes Kommunikationsmedium unserer Gesellschaft dar. Durch die Interaktion mit Mitmenschen oder beim Über- bzw. Durchdenken des Gesehenen wird der Inhalt bzw. das Gesehene in diverse Kontexte gesetzt und bekommt dadurch einen subjektiven Sinn zugeschrieben.¹ Zu bedenken ist allerdings, dass es sich bei einer Fernsehserie um eine profilmische Realität handelt. Dies bedeutet, dass der Inhalt nur für die Serie bzw. den Bildschirm geschrieben und grundsätzlich erfunden wurde. Die von SchauspielerInnen dargestellten Figuren entsprechen keinen realen Menschen, sondern sind erfunden. Sie handeln nur nach den Vorgaben des Drehbuches bzw. denen des Regisseurs/der Regisseurin und agieren somit auch anders als reale Menschen im realen Leben.² Durch die Zuschreibung der Sinnhaftigkeit durch die einzelnen ZuseherInnen haben die „gesendeten“ Inhalte jedoch (individuelle) Auswirkungen, welche nicht unterschätzt und daher analysiert werden sollten.³

1.2 Kontext und Inhalt der US-Sitcom „2 Broke Girls“ (Angelika Weber und Pavla Slahunkova)

„2Broke Girls“ ist eine Sitcom, die von dem amerikanischen Fernsehsender CBS ausgestrahlt wird. Momentan gibt es 4 Staffeln mit einer Episodenlänge von jeweils ca. 22 Minuten. Die Erstausstrahlung von „2 Broke Girls“ erfolgte im Herbst 2011. Dabei wurde mit 19,2 Millionen ZuschauerInnen die bisher höchste Einschaltquote bei einer Comedy-Serien-Premiere erreicht. Im Jahr 2012 gewann die Sitcom den „People’s choice Award“ für die „Beliebteste neue TV-Comedy“. ⁴ Insgesamt wird „2 Broke Girls“ in 40 Ländern ausgestrahlt. In einigen Ländern wird dabei nicht nur der Inhalt, sondern auch der Titel der Serie übersetzt. In Finnland heißt sie beispielsweise „Thyjätaskut“, was übersetzt „leere Taschen“ bedeutet. In Brasilien wird die Serie „Duas Garotas em Apuros“, also „Zwei Mädchen mit Problemen“ genannt.⁵ Die Sitcom spielt in dem Stadtteil Williamsburg in Brooklyn in New York. Die Hauptfiguren sind die beiden Kellnerinnen Max (gespielt von Kat Dennings) und Caroline (gespielt von Beth Behrs).

¹ Vgl. Mikos, 2008, S. 11ff

² Vgl. Mikos, 2008, S. 122f

³ Vgl. Mikos, 2008, S. 13

⁴ Vgl. Tvmovie, 2013

⁵ Vgl. Tvmovie, 2013

Max kommt aus ärmeren Verhältnissen, Caroline dagegen ist die Tochter eines ehemals wohlhabenden Geschäftsmannes.

Das Schicksal bringt diese beiden Figuren zusammen und sie werden Mitbewohnerinnen und Freundinnen, die zusammen von einem eigenen Cupcake-Shop träumen, für welchen sie aber ein Startkapital brauchen. Max geht zwei unterschiedlichen Anstellungen nach, weil sie mit einer Anstellung nicht genügend Geld für ihren Lebensunterhalt verdient. Die anspruchsvolle Caroline kommt im Gegensatz dazu aus einer wohlhabenden Familie. Nach einem Finanzskandal wird der Vater von Caroline verhaftet und sie beginnt in demselben Diner zu arbeiten wie Max. Des Weiteren arbeiten in dem Diner der Koch Oleg, der Kassier Earl, sowie der Chef Han. Am Anfang sieht Max Caroline nur als eine weitere unfähige Kellnerin, um welche sie sich kümmern und oft deren Job übernehmen muss. Nachdem Max jedoch herausfindet, dass Caroline in der U-Bahn übernachten muss, weil sie sonst keine andere Möglichkeit hat, bietet Max ihr an, in ihrer Wohnung zu schlafen. Max bäckt Cupcakes und Caroline sieht in diesem Talent eine lukrative Geschäftsidee. Deshalb beschließen die beiden, zusammen einen Cupcake-Shop zu eröffnen, wofür sie aber ein Startkapital von 250.000 US-Dollar benötigen. Sie planen deshalb, ihr Trinkgeld zu sparen und all ihr Geld in diese Idee zu investieren.

Es ist uns ein Anliegen, einerseits die Aspekte der sozialen Ungleichheit – der Begriff und die für uns relevanten Konzepte werden im weiteren Berichtsverlauf noch genauer definiert – sowie andererseits den Geschlechter-/ Genderaspekt – die beiden Hauptdarstellerinnen sind weiblich – zu untersuchen und das Zusammenspiel dieser beiden Konzepte zu analysieren.

2 Fragestellung und Vorannahmen

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit sollen gemeinsam folgende Forschungsfragen untersucht werden:

Wie wird soziale Ungleichheit durch die Hauptfiguren Caroline und Max in der US-amerikanischen Sitcom „2 Broke Girls“ repräsentiert?

Inwieweit spielt Gender bzw. das Geschlecht bei der Repräsentation eine Rolle?

Unsere Vorannahmen sollen hierbei explizit offen gelegt werden und lauten folgendermaßen:

Wir sind der Auffassung, dass sich soziale Ungleichheit im Habitus bei beiden Hauptdarstellerinnen widerspiegelt und jener sich im Laufe des Serienfortschrittes verändert, aber dass dies bei den beiden Hauptdarstellerinnen in unterschiedlichem Ausmaß geschieht. Die Arbeitskleidung unterstreicht die weiblichen Körperzonen und hat einen Einfluss auf die sexistische Darstellung der Figuren. Obendrein

gehen wir davon aus, dass sich der Habitus in der Kleidung sowie den Accessoires, insbesondere dem Schmuck, äußert. Kochen, Servieren und Backen sind typische Eigenschaften und Tätigkeiten, welche weiblich konnotiert sind. Die Machtstrukturen innerhalb des Diners sind atypisch verteilt.

3 Stand der Forschung (Sabrina Killer)

Zu „2 Broke Girls“ und der Repräsentation von sozialer Ungleichheit und Geschlechterrollen wurden keine vergleichbaren oder ähnliche sozialwissenschaftlichen Forschungsarbeiten gefunden. Im Zuge unserer Literaturrecherche sind wir auf einige Arbeiten bzw. Studien getroffen, die den Genderaspekt oder Aspekte der sozialen Ungleichheit in TV-Sitcoms aufgreifen, aber nicht in ihrem Zusammenhang analysieren. Im Folgenden werden exemplarische Beispiele genannt:

Im Jahre 1997 veröffentlichten Beth Olsen und William Douglas ihre Arbeit *„The Family on Television: Evaluation of Gender Roles in Situation Comedy“* und beschrieben damit, wie sich die Repräsentation von Geschlechterrollen innerhalb der Familie rückblickend in den letzten 40 Jahren geändert hat.⁶ Adrian Goldman und Damion Waymer erforschten in der Arbeit *„Identifying Ugliness, Defining Beauty: A Focus Group Analysis of and Reaction to Ugly Betty“* die ideologische Konstruktion weiblicher Schönheit und die damit verbundene Verkörperung in der TV-Sitcom *„Ugly Betty“*.⁷ Kathleen Woodward veröffentlichte 2006 ihr Forschungsergebnis zu der Arbeit *„Performing Age, Performing Gender“* und legt damit die Repräsentation eines älteren weiblichen Körpers in der visuellen Medienkultur dar.⁸ Sharon Lockyer beschreibt in *„Dynamics of social class contempt in contemporary British television comedy“* die Darstellung der weißen Arbeiterklasse in der britischen Sitcom *„Little Britian“*.⁹ Der Artikel *„More for the fit: gender and class in the representation of designated adoption in a selection of U.S. television series“* von Avril Chloe befasst sich mit Geschlechterrollen und sozialer Ungleichheit mit Bezug auf In-vitro-Fertilisation und deren Darstellung in US-amerikanischen TV-Serien.¹⁰

Basierend auf dieser Literatur schließen wir mit unserer Forschungsfrage an und sind somit Forschungsprojekten begegnet, bei denen wir uns teilweise an den Forschungskonzepten orientieren können.

⁶ Vgl. Olsen & Douglas, 1997, S. 409

⁷ Vgl. Goldman & Waymer, 2014, S. 1

⁸ Vgl. Woodward, 2006, S. 162

⁹ Vgl. Sharon, 2010, S. 121

¹⁰ Vgl. Avril, 2010, S. 173

4 Zielsetzung

Wie bereits erwähnt, gibt es bis dato noch keine eigenen sozialwissenschaftlichen Arbeiten zur US-Sitcom „2 Broke Girls“ bzw. sind in den uns zugänglichen Kanälen nicht auffindbar. Jedoch gibt es Vergleichsstudien, die einerseits Aspekte der sozialen Ungleichheit aber auch den Gender-/ Geschlechtsaspekt analysierten bzw. erforschten. Hinzukommend haben wir keine Studien gefunden, welche unser spezifisches Forschungsinteresse abgebildet, d.h. die Aspekte des Gender/ Geschlechts und der sozialen Ungleichheit zusammen dargelegt haben. Demzufolge liegt der wissenschaftliche Gehalt bzw. der Mehrwert unserer Forschungsarbeit in der Verknüpfung dieser beiden Aspekte, wobei jene nach den nachfolgenden Definitionen und theoretischen Konzepten filmsoziologisch analysiert werden.

5 Theoretische Konzepte und Begriffsdefinitionen

Im folgenden Abschnitt der Forschungsarbeit werden nun all jene relevanten Konzepte sowie Begriffsdefinitionen bezüglich der theoretischen Einbettung dargelegt und näher erläutert.

5.1 Filmtheoretische Positionierung

Betreffend der filmtheoretischen Positionierung orientiert sich die Arbeit an zwei Strömungen, den Cultural Studies sowie dem Postfeminismus. Aufgrund dessen sollen diese beiden Positionsansätze vorgestellt werden.

5.1.1 Medientheoretische Positionierung (Sabrina Killer mit Unterstützung von Dominique Kisielowski und Valerie Vitzthum)

Als grundsätzlichen medientheoretischen Rahmen ziehen wir für die vorliegende Forschungsarbeit die Cultural Studies heran. Cultural Studies ist eine Strömung, welche Ansichten und Auffassungen diverser VertreterInnen vieler verschiedener Fachbereiche vereint. Sie ist selbst noch keine eigenständige Disziplin, beschäftigt sich aber mit kulturellen Auslegungsfragen anderer Disziplinen. Hierfür hat sich während der letzten Jahrzehnte ein breites Kulturverständnis herausgebildet.¹¹ Im Genaueren ist Kultur als sozialer Prozess zu verstehen, welcher im Wechselspiel in einem bestimmten Kontext innerhalb einer jeweiligen Gesellschaft erzeugt wird.¹² „Die Erforschung von Kultur bedeutet aus dieser Perspektive, herauszufinden, wie die jeweiligen gesellschaftlichen Praktiken unter spezifischen historischen Bedingungen gelebt und erfahren werden.“¹³ Demzufolge sind die innerhalb einer Kultur entwickelten und entworfenen Produkte und Artefakte von deren Charakteristika, wie beispielsweise Interessen und Ansichten, geprägt. Ein Artefakt wird in den Cultural Studies somit als

¹¹ Vgl. Pirker, 2010, S. 145

¹² Vgl. Hipfl, 2010, S. 85f

¹³ Hipfl, 2010, S. 85

Symbol- und Zeichenfolge verstanden, deren Bedeutung erst im Rahmen eines Sinnzuschreibungsprozesses entschlüsselt werden kann. Artefakte können spezifische Formen annehmen, wie zum Beispiel die eines Radiotextes, eines Filmes oder einer Fernsehserie. Und jene werden im Rahmen des Leseprozesses der RezipientInnen nach bestimmten Kriterien decodiert.¹⁴

Ein elementares Modell, um einen Film bzw. Fernsehserien als kulturelles Produkt lesen zu können, stellt das „encoding/ decoding“-Modell von Stuart Hall dar. Dieses liefert einen methodologischen Beitrag zur Medienforschung und befasst sich mit diversen theoretischen Betrachtungen und Problemen. Hall kritisiert darin die traditionellen Vorstellungen und Methoden der Massenkommunikationsforschung („Sender-Empfänger-Modell“) und beschreibt alternative Forschungsmethoden. Nach Hall ist die Massenkommunikation kein transparenter Prozess, in dem die darin vorkommenden Bedeutungen eindeutig fixiert sind, denn aufgrund der Eigenlogik von Sprache ist der Prozess des „Encoding“ und des „Decoding“ eine Artikulation und deswegen nur über diese greifbar. An dieser Stelle distanziert sich Hall von der Überlegung einer kausalen Wirkung von Ideologie und vertritt die Meinung, dass sich „encodierte“ Bedeutungen nicht unbedingt mit den „decodierten“ decken müssen.¹⁵ Hall geht bei seinen Überlegungen davon aus, dass mediale Inhalte bei der Herstellung codiert und dann von Mediennutzenden bei der Rezeption decodiert und eingeordnet bzw. neu kontextualisiert werden müssen – „Encoding“ und „Decoding“ sind somit die Grundbegriffe, die Medienproduktion und Medienrezeption ausmachen.¹⁶ Er beschreibt Kommunikation somit als einen weitaus komplexeren Prozess, weil man sie nur in ihrem Verhältnis zu Kultur und Gesellschaft verstehen kann und ist der Auffassung, dass man in der Gesellschaft kein Phänomen verstehen kann, wenn man nicht den darin eingeschriebenen Klassencharakter und die darin unterschiedlich angelegten Interessen berücksichtigt.¹⁷

Wirklichkeit existiert zwar auch immer unabhängig von den einzelnen Menschen, aber man kann sie nur in sprachlichen oder zeichenbezogenen Formen erfahren, außerdem kann sie auch nur in der Gestalt von Zeichen medial vermittelt werden. Ohne das Wissen der Wissenschaft von den Zeichen – der Semiotik – können wir keine brauchbare Medienanalyse betreiben. Nach Hall verweisen Zeichen immer auf etwas und ihre Bedeutung liegt deswegen nicht in ihnen selbst, sondern ergibt sich aus den diversen Kontexten, in denen das Zeichen eingebettet ist und in denen es von KommunikatorInnen und Rezipierenden verwendet und interpretiert wird. Damit sind Zeichen und ihre damit verbundenen

¹⁴ Vgl. Krotz, 2010, S. 167ff

¹⁵ Vgl. Krotz, 2009, S. 215

¹⁶ Vgl. Krotz, 2009, S. 215

¹⁷ Vgl. Krotz, 2009, S. 216

Bedeutungen erlernt, sie sind konventionell und ein Teil von der Kultur und Gesellschaft, in der wir aufwachsen und leben.¹⁸

Bei seiner Analyse geht Hall von einer Auswirkung von Ideologien auf die Ebene der „Decodierung“ aus, die unterschiedlich verlaufen kann: Verschiedene Lesarten haben ihren Ursprung somit nicht in einer kommunikativen, sondern in einer gesellschaftlichen Basis. Hall unterscheidet nachstehend drei idealtypische Positionen, von denen aus ein medialer Text decodiert werden kann. Die Vorzugslesart, auch dominant-hegemonialer Ansatz genannt, beschreibt, dass die konnotative Bedeutung eines medialen Textes von den Rezipierenden vollständig übernommen wird und die Nachricht in demselben Sinne, in dem sie kodiert wurde, auch wieder dekodiert wird. Die zweite Lesart ist die „ausgehandelte Lesart“. Diese ist in den vorgegebenen Rahmen der konnotativen Bedeutung eines medialen Textes eingebunden, enthält gleichzeitig aber auch gegensätzliche Elemente. Die Rezipierenden konstruieren in der Interaktion mit dem Text auf Basis bestimmter sozialer und lokaler Sinnsysteme aktiv eine Bedeutung. Es wird nicht in demselben Ausmaß bzw. der gleichen Weise decodiert, wie der Text kodiert wurde. Zu guter Letzt beschreibt Hall die „oppositionelle Lesart“. Dabei wird die Vorzugslesart zwar verstanden, aber zur Gänze abgelehnt. Die mediale Botschaft wird stattdessen innerhalb eines alternativen Rahmens interpretiert, d.h. es wird zur Gänze anders decodiert als sie kodiert wurde.¹⁹

Für die vorliegende Forschungsarbeit ist anzumerken, dass wir uns bei der Analysearbeit an allen drei Lesarten von Stuart Hall orientieren und keiner den bestimmten Vorzug geben.

5.1.2 Postfeministische Positionierung (Sabrina Killer)

Der Begriff „Postfeminismus“ ist ein zentraler Begriff im Lexikon der feministisch-kulturellen Analyse. Bis dato existiert dieser Begriff unterschiedlich und wird des Öfteren auch widersprüchlich angewendet, um ein Zeichen für eine theoretische Position, einen feministischen Typ der „zweiten Welle“ oder eine rückläufige politische Position zu setzen.²⁰ Gill führt an, dass der Postfeminismus als ein Feingefühl gedacht werden sollte und man erkennen sollte, wie die kulturelle Stimmung bezüglich des Geschlechts die westliche Welt im späten 20. Jahrhundert und Anfang des 21. Jahrhunderts durchdringt.

Dieses Feingefühl wird nach Gill durch diverse Aspekte charakterisiert. Den ersten Aspekt benennt Gill „*Femininity as a Bodily Property*“. Gill beschreibt hier eine zwanghafte Beschäftigung mit dem weiblichen Körper, den Besitz eines „erotischen Körpers“, als den Schlüssel zur weiblichen Identität und gleichzeitig wird der Körper von Frauen als Quelle der Macht angesehen. Den nächsten Aspekt „*The Sexualization of Culture*“ formt Gill mit den Begriffen „Sex“ und „Sexualität“ aus, die alle

¹⁸ Vgl. Krotz, 2009, S. 216

¹⁹ Vgl. Krotz, 2009, S. 216ff

²⁰ Vgl. Gill, 2012, S. 136f

Formen von Medien durchdringen und sie beschreibt an dieser Stelle, dass der weibliche Körper durch die Medien immer in einer sexuellen Weise verfügbar gemacht wird. Bei *“From Sex Object to Desiring Sexual Subject“* kommt es zu einer Verschiebung, von einem Frauenbild das gehorsamen und passiven Gegenstand darstellt, hin zu einem aktiven und emanzipierten individuellen Mitglied der Gesellschaft. Diese Verschiebung ist laut Gill für das Verstehen des postfeministischen Feingefühls entscheidend, weil es eine Modernisierung der Weiblichkeit darstellt. Dementsprechend kommt es außerdem zu einer Verschiebung der Macht – von einer externen männlichen Beurteilung zu einem selbstkritischen Blick. Des Weiteren führt Gill den Aspekt *„Individualism, Choice and Empowerment“* an. An dieser Stelle beschreibt sie das Hervorragen der Begriffe „choice“, „being yourself“ und „pleasing yourself“ in der postfeministischen Medienkultur. Diese Begriffe sind für das postfeministische Feingefühl zentral, da sie die zeitgenössische Medienkultur der westlichen Welt überströmen. Bei *„Self-Surveillance and Discipline“* führt Gill an, dass, abgesehen von der Betonung auf die persönliche Wahl, der Fokus in diesem Kontext auf der Selbstkontrolle, der Selbststeuerung und der Selbstbeherrschung liegt. Durch diese Schlüsselbegriffe kommt es zu einer Ausdehnung der Kontrolle auf völlig neue Bereiche des Lebens. Der nächste Aspekt ist *„The Makeover Paradigm“*. Dieses Paradigma wird auch als das „Paradigma der gründlichen Veränderung“ angesehen und als fester Bestandteil in der postfeministischen Medientheorie betrachtet. Hier soll glaubhaft gemacht werden, dass das Leben der Frauen vorher fehlerhaft und rissig war. In *„The Reassertion of Sexual Difference“* beschreibt Gill die Bekräftigung des sexuellen Unterschiedes und das damit verbundene Hauptmerkmal des postfeministischen Feingefühls: Das Wiederaufleben von Ideen des natürlichen Unterschiedes zwischen Frauen und Männern in allen Medien.²¹ Bei dem Aspekt *„Irony and Knowingness“* beschreibt Gill, dass sich Medien durch Ironie und „Knowingness“ auszeichnen, denn es kann keinen Diskurs über das postfeministische Feingefühl ohne diese beiden Aspekte geben. Der letzte Aspekt *„Feminism and Anti-feminism“* beschreibt die herrschenden Unterschiede in den Medien aus den Jahren von 1960-1980 und den gegenwärtigen Medien. Feminismus ist heute Teil unserer Medienkultur. Feministische Gespräche sind demnach nicht einfach nur äußerliche, unabhängige und kritische Stimmen, sondern sie werden auch aktiv als solche gekennzeichnet.²² Im Bezug zu unserem Forschungsprojekt ist dieser Aspekt von Wichtigkeit, da hier die Thematik der Sensibilisierung von Feminismus in den Medien angesprochen wird. In diesem Zusammenhang sei Gills Aussage wiederholt, die besagt, dass der weibliche Körper in den Medien durch eine sexuelle

²¹ Vgl. Gill, 2012, S. 137ff

²² Vgl. Gill, 2012, S. 146f

Weise zur Verfügung steht, es zu einer Verschiebung zum aktiven Mitglied der Gesellschaft und es außerdem zu einer Relevanz des Kontextes der weiblichen Selbstkontrolle kommt.

5.2 Soziale Ungleichheit nach Pierre Bourdieu (Sabrina Killer)

In der vorliegenden Forschungsarbeit definieren wir soziale Ungleichheit anhand der theoretischen Konzepte der Kapitalsorten und des Habitus von Pierre Bourdieu. Dieser ist der Überzeugung, dass das ökonomische Kapital ein wichtiges Merkmal zur Bestimmung von Klassen ist, aber für ihn ist das ökonomische Kapital (wie es von Karl Marx bezeichnet wird) nicht das einzige Kriterium, welches diesen Begriff umfassen sollte. Vielmehr ist für Pierre Bourdieu Kapital akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Materie (also ökonomischem Kapital) oder in verinnerlichter, „inkorporierter“ Form.²³ Es wird hier also ein Begriff entwickelt, der weit über den wirtschaftswissenschaftlichen Kapitalbegriff hinausgeht und auch soziale Austauschbeziehungen miteinbezieht.

Grundsätzlich kann das Kapital in drei verschiedenen Sorten auftreten: Das ökonomische Kapital wird durch Geld und Besitz repräsentiert, sowie in Eigentumsrechten institutionalisiert. *„Das Sozialkapital ist die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens und Anerkennens verbunden sind; oder, anders ausgedrückt, es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen“*.²⁴ Ein Teil dieser Beziehungen ergibt sich automatisch, wie beispielsweise Familie, Verwandtschaft, Arbeitskollegen, usw.. Ein anderer Teil muss durch ständige Institutionalierungsarbeit aufgebaut und vergrößert werden. Gleichzeitig ist diese Arbeit auch von Bedeutung, um Beziehungen aufrecht zu erhalten.²⁵ Darunter fällt ein ständiger gegenseitiger Austausch, sowie das Kennen und Anerkennen der anderen. Um diese Beziehungsarbeit überhaupt leisten zu können, bedarf es eines gewissen Grades an Homogenität innerhalb des Beziehungsfeldes. Häufig ist dieses an ein bestimmtes Maß kulturellen und ökonomischen Kapitals gebunden. In letzter Instanz entwickelt sich aus diesen Prozessen heraus eine Gruppenzugehörigkeit, welche zur Reproduktion der Gruppe beiträgt und gleichzeitig deren Grenzen bestätigt.²⁶

Mit dem sozialen Kapital bezeichnet Pierre Bourdieu die Gesamtheit der aktuellen und potenziellen Ressourcen, die mit der Teilhabe am Netz sozialer Beziehungen gegenseitigen Kennens und

²³ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 183

²⁴ Bourdieu, 1983, S. 191

²⁵ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

²⁶ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

Anerkennens verbunden sein können.²⁷ Das soziale Kapital bezieht sich nicht auf natürliche Personen an sich, sondern auf die Beziehungen zwischen ihnen. Soziales Kapital bietet für die Individuen einen Zugang zu den Ressourcen des sozialen und gesellschaftlichen Lebens wie Unterstützung, Hilfeleistung, Anerkennung, Wissen und Verbindungen bis hin zum Finden von Arbeits- und Ausbildungsplätzen. Es produziert und reproduziert sich auch über Tauschbeziehungen wie gegenseitige Geschenke, Gefälligkeiten, Besuche und Ähnliches. Durch die „Verknüpfung“ dieser drei Kapitalsorten wird die soziale Position eines Individuums in der Gesellschaft festgelegt.²⁸

Das kulturelle Kapital dagegen setzt sich aus dem Wissen und den erworbenen Qualifikationen zusammen. Weitere Elemente sind Handlungsformen und Einstellungen, die man im Laufe des Lebens in der Familie und im „Ausbildungssystem“ erlernt.²⁹ Pierre Bourdieu differenziert diese Kapitalform noch genauer und zwar, ob es sich um inkorporiertes, objektiviertes oder institutionalisiertes kulturelles Kapital handelt. Mit inkorporiertem kulturellem Kapital wird die Zeit erfasst, die ein Individuum benötigt, um sich Bildung anzueignen und einzuprägen. Objektiviert wird es dann, wenn es anhand von Gemälden, Schriften oder Denkmälern für alle öffentlich zur Schau getragen wird. Schulische und akademische Titel fallen unter das institutionalisierte kulturelle Kapital. Hier werden im Gegensatz zu objektiviertem Kapital dem Besitzer ganz besondere und einmalige Eigenschaften zugeschrieben.³⁰

Der Habitus wiederum ist die Grundhaltung eines Menschen zur Welt und zu sich selbst. Der Habitus besteht aus den Denk- und Verhaltensstrukturen, die die Möglichkeiten und Grenzen des Denkens und Handelns eines Menschen bestimmen.³¹ Der Habitus legt fest, was ein Mensch sich zutraut, welche Wahrnehmungskategorien er besitzt, was für ihn denkbar ist, welches Verhalten für ihn so selbstverständlich ist, dass er nicht darüber nachdenkt, welches schwer vorstellbar und durchführbar ist und welches vollkommen unmöglich für ihn erscheint. Die Unterschiede der verschiedenen Habitus' verschiedener Menschen zeigen sich in unterschiedlichen Arten zu essen, sich zu kleiden, sich zu bewegen (z.B. aufrechter Gang oder gebeugter Gang), aber auch in unterschiedlicher Lebensführung und Lebenszielen, Selbstverständnis, Weltsicht und Selbstbewusstsein bzw. Selbstsicherheit.³² Diese Grundstrukturen, die das Denken und Handeln eines Menschen strukturieren, sind jedoch nicht angeboren, sondern entstehen aus der Erfahrung, die der Mensch macht.³³ Da der Mensch fortlaufend neue Erfahrungen macht, modifiziert sich auch sein Habitus über die gesamte Zeitspanne seines

²⁷ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

²⁸ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 192

²⁹ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

³⁰ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

³¹ Vgl. Hradil, 2001, S. 90

³² Vgl. Hradil, 2001, S. 90

³³ Vgl. Bourdieu, 1987, S. 277

Lebens, wobei Bourdieu jedoch davon ausgeht, dass der Kern des Habitus, der sich durch prägende Erfahrungen in Kindheit und Jugend entwickelte, sich nicht wesentlich verändert. Jedoch kann der Mensch sich seines eigenen Habitus bis zu einem gewissen Grad bewusst werden und bewusst einige Verhaltensmuster zumindest teilweise verändern. Die Art der sozialen Erfahrungen, die ein Mensch macht, wird in hohem Maße durch die Kategorien (Klasse, Geschlecht, Ethnizität, etc.), in die ein Mensch von der Gesellschaft eingeordnet wird, mitbestimmt.³⁴ Wenn verschiedene Menschen von der Gesellschaft in die gleichen Kategorien eingeordnet werden, ist die Wahrscheinlichkeit relativ hoch, dass sie viele ähnliche Erfahrungen machen und deshalb auch einen ähnlichen Habitus entwickeln. Bourdieu spricht z.B. von einem „Klassenhabitus“, bei dem es zur Verknüpfung von Klassenlage und Lebensführung kommt.³⁵

Als Klassenhabitus wird die Inkorporation der Klassenlage und den damit verbundenen aufgezwungenen Anpassungsprozessen verstanden. Dieses Konzept erfordert eine soziale Klasse, die jenes Ensemble von Akteuren darstellt, die homogenen Lebensbedingungen unterworfen sind. Diese gewissen Gemeinsamkeiten, die man an den Grundstrukturen des Verhaltens, Handelns und Denkens der Individuen festmachen kann, sind für eine bestimmte soziale Klasse typisch. Diese habituellen Strukturen beschreiben den Begriff des Klassenhabitus. Bei dem Versuch, Individuen in einer Klasse zusammenzufassen, welche unter entscheidenden Gesichtspunkten konstruiert wird, fließen auch sekundäre Merkmale mit ein. Im Sinne von Bourdieu bedeutet das, dass nicht nur Merkmale wie Beruf, Einkommen oder Ausbildungsniveau in die Definition von Klasse einbezogen werden. Es existieren auch geschlechtsspezifische und geographische bzw. ethnische Aspekte, durch die diese Auslese- oder Ausschließungsprinzipien funktionieren können.³⁶ Im Habitus ist somit die gesamte Struktur der Existenzbedingungen angelegt, die somit durch die diversen Lebensbedingungen auch unterschiedliche Formen des Klassenhabitus hervorbringen. Der Geschmack, die Neigung und die Praktiken eines Individuums sind die Erzeugungsformeln, die dem Lebensstil zugrunde liegen und die eine Einteilung in soziale Klassen ermöglichen.³⁷

Die soziale Position, die ein Mensch im sozialen Raum innehat, wird von ihm inkorporiert. Durch diese Verinnerlichung der eigenen Position in der gesellschaftlichen Hierarchie, die den eigenen Körper prägt, lassen sich umgekehrt durch die Beobachtung des Menschen Rückschlüsse über seine soziale Position ziehen.³⁸ Seine Art sich zu bewegen, sein Kleidungsstil, sein selbstsicheres oder unsicheres Auftreten, sein Sprachstil usw. verraten ihn. Menschen schätzen die soziale Position der Menschen,

³⁴ Vgl. Hradil, 2001, S. 90

³⁵ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 197

³⁶ Vgl. Bourdieu, 1987, S. 174ff

³⁷ vgl. Bourdieu, 1987, S. 278f

³⁸ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 191

denen sie begegnen, ab und richten ihr Verhalten diesen Menschen gegenüber nach dem Ergebnis ihrer Schätzung aus.³⁹ Menschen, von denen sie schätzen, dass sie im sozialen Raum über ihnen stehen, behandeln sie besonders bevorzugt und lassen sich eher beherrschen, zum einen weil sie sich dadurch Vorteile für die eigene Position erhoffen und zum anderen, weil sie Angst vor der Macht derer haben, die in der sozialen Hierarchie über ihnen stehen.⁴⁰ In Zusammenhang mit unserem Forschungsprojekt ist dieser Aspekt von Bedeutung, da sich die Figuren in verschiedenen sozialen Rollen befinden und deswegen davon ausgegangen werden kann, dass diese auch diverse Verhaltensweisen inkorporiert haben.

Das Konzept der sozialen Ungleichheit stellt in der vorliegenden Arbeit den zentralen Fokus der Analyse dar. Die weiteren Ansätze, welche im Folgenden vorgestellt werden, werden nur insoweit miteinbezogen als dass diese der Beantwortung der Forschungsfrage bzw. -unterfrage dienlich sind. Die Konzepte sind auch für die Sensibilisierung rund um die Thematik von Nöten.

5.3 Frauen- und Geschlechterforschung (Dominique Kisielewski)

Aufgrund des Geschlechts der beiden Hauptprotagonistinnen ist es von besonderer Relevanz, das Konzept des „Doing Gender“ näher zu erläutern sowie die potentielle Möglichkeit der Diskriminierung auf Grund des Geschlechts in Form von Sexismus aufzuzeigen.

5.3.1 „Doing Gender“ - Geschlecht als sozialer Prozess (Dominique Kisielewski)

„Das ‚Gewordensein‘ von Frauen (und Männern), d.h. des Geschlechts, ist eines der zentralen Themen der feministischen Theorie“⁴¹ und eines der Schlüsselkonzepte zur Beantwortung der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit. Im Rahmen unserer Forschungstätigkeit möchten wir uns an der mehrdimensionalen Gliederung von Sabine Hark orientieren, welche drei inhaltlich determinierte Komplexe als zentrale Anknüpfungspunkte der feministischen Theorie erkennt. Der erste Komplex, die „soziale Konstruktion“, behandelt, wie Geschlecht in alltäglichen Situationen hergestellt bzw. gemacht wird. Im zweiten Komplex: „soziale Ungleichheiten: Geschlecht in Verhältnissen“ wird Geschlecht als System- bzw. Strukturkategorie angesehen. Den dritten und letzten Komplex stellt „Geschlecht und Repräsentation“ dar und behandelt die symbolisch-diskursiv erzeugten Geschlechterordnungen.⁴² Für unsere Filmanalyse sehen wir besonders den ersten sowie dritten Komplex als zentrale Analyseebenen an, um in Kombination mit Pierre Bourdieus Habituskonzept und den nach ihm definierten Kapitalsorten, soziale Ungleichheit und dabei die Rolle des Geschlechtes (in Anlehnung an den zweiten

³⁹ Vgl. Hradil, 2001, S. 90

⁴⁰ Vgl. Bourdieu, 1983, S. 190

⁴¹ Villa, 2001, S. 17

⁴² Vgl. Hark, 2001, S. 14

Komplex) zu erläutern und darzustellen. Diesbezüglich werden im Folgenden zentrale Herangehensweisen und Ansätze zur Analyse dargestellt und näher erläutert.

Während der letzten Jahrzehnte wurde vermehrt die von den Naturwissenschaften anatomisch erklärte Dichotomie bzw. Binarität der Geschlechter – die starre Einteilung des Menschen in Frau und Mann – aus der sozialwissenschaftlichen insbesondere der feministischen Perspektive debattiert und kritisiert.⁴³ In den 1980er Jahren beschäftigten sich unter anderem Candance West und Don Zimmerman mit dem bis dato eher unreflektierten Geschlechterbegriff. Sie formulierten unter der Bezugnahme der Arbeiten von E. Goffmann und H. Garfinkel das Konzept des „Doing Gender“, welches sich als ein federführendes und richtungsweisendes Konzept für die soziale Konstruktion des Geschlechtes etablierte. Wests und Zimmermans Betrachtungsweise erlaubt neben dem „Sex“, sprich dem anatomischen, hormonell bestimmten sowie physiologischen Geschlecht, die Ausdifferenzierung einer weiteren Auffassung von Geschlecht, dem „Gender“, d. h. dem psychologischen, kulturellen und sozial konstruierten Geschlecht. Sie erläutern in ihrer Arbeit wie sich Gender durch alltägliche Routinen permanent (re-)produziert bzw. gemacht wird. Das Konzept des Doing Gender war somit maßgeblich verantwortlich, dass innerhalb feministischer Theorien und Standpunkte das Geschlecht nicht mehr ausschließlich als biologisch natürliche bzw. anatomische determinierte „Sex“ angesehen,⁴⁴ sondern ab diesem Zeitpunkt als ein Produkt sozialer Praktiken verstanden wurde.⁴⁵ Diesbezüglich wird „Sex“ als der Geschlechtskörper und „Gender“ als die Geschlechtsidentität angesehen.⁴⁶

Zudem erweitern West und Zimmerman ihr Konzept um eine dritte Kategorie der „Sex Category“, in die die Individuen aufgrund ihrer offensichtlichen Erscheinungen sowie Verhaltensweisen von der Gesellschaft kategorisiert werden.⁴⁷ Die unterschiedlichen Geschlechterrollen werden einzelnen Personen innerhalb gesellschaftlicher Strukturen aufgrund von Äußerlichkeiten bzw. den sichtbaren Tätigkeiten zugewiesen und dies führt dazu, dass *„Geschlecht (...) im Handeln fortwährend hergestellt und entlang bestehender Vorgaben gefestigt“*⁴⁸ wird. Helga Kotthoff sieht die Bekräftigung dieses Arguments unter anderem in alltäglichen Ausdrucksweisen, Gestaltungsarten und Darbietungen wie beispielsweise durch die Unterscheidung von Damen- und Herrentoiletten oder genderisierter Werbung.⁴⁹ Sie ist der Meinung: *„Gender arrangements umgeben uns einfach.“*⁵⁰

⁴³ Vgl. Lindemann, 1992, S. 330

⁴⁴ Vgl. West & Zimmerman, 1987, S. 125ff

⁴⁵ Vgl. Villa, 2010, S. 148

⁴⁶ Vgl. Wetschanow & Wiesinger, 2004, S. 24

⁴⁷ Vgl. West & Zimmerman, 1987, S. 125ff

⁴⁸ Schmitz, 2011, S. 15

⁴⁹ Vgl. Kotthoff, 2003, S. 126f

⁵⁰ Kotthoff, 2003, S. 127

Nach der Auffassung von Bourdieu sind nun gerade jene standardisierten Geschlechterklassifikationen in den Habitus der Individuen besonders dominant eingelagert; hierbei stützt er seine Theorie auf die Dimension der geschlechtlichen Arbeitsteilung, also der Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau. Bourdieu ist der Auffassung, dass dieser Arbeitsteilung durch die Körper der Personen Ausdruck verliehen wird und diese auch wiederum die Art der Körper-/ Geschlechtswahrnehmung im sozialen Kontext bedingt und in weiterer Folge sich ebenso in den sprachlichen und verhaltenstechnischen Äußerungen innerhalb der Gesellschaft niederschlägt.⁵¹ *„Mit diesem körperlichen Bezugspunkt ist die Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern nicht nur so tief und fest im Habitus verankert wie nur möglich, sie macht auch wie keine andere gesellschaftliche Struktur vergessen, dass sie gesellschaftliche und das heißt von den Menschen selbst produzierte und beständig reproduzierte Struktur ist.“*⁵²

Neben dem Konzept des „Doing Gender“ gibt es ebenso das Konzept des „Undoing Gender“, da Theoretiker u.a. Hirschauer der Auffassung sind, dass das Geschlecht nicht in allen Lebensbereichen und Kontexten die dominanteste Rolle spielt. „Undoing Gender“ bezeichnet somit das absichtliche Wegdenken bzw. Nicht-Miteinbeziehen von Geschlechterdifferenzen. Dieses Konzept leistet daher in bestimmter Art und Weise einen Beitrag zur Neutralisierungsarbeit.⁵³

Durch diese Ansichtswiese bewegt sich Gender nach der Auffassung von Helga Kotthoff auf rund fünf Ebenen der Relevanzsetzung, welche sich zwischen *„im Hintergrund mitlaufend“ bis zu „in den Vordergrund der Interaktion gebracht“*⁵⁴ bewegen. Die Bezeichnung *„im Hintergrund mitlaufend“* definiert sie unter der Bezugnahme von Bourdieus Habituskonzept und meint damit geschlechtsspezifische Tätigkeiten, welche unbewusst im Laufe des Lebens übernommen und im weitere Verlauf unternommen und umgesetzt werden. Eine jener Genderdifferenzen, welche sie als *„im Hintergrund mitlaufend“* bezeichnet und zugleich eine der Ebenen der Relevanzsetzung darstellt, ist die Stimme und Prosodie. Einerseits sind die Unterschiede durch die physiologische Natur bedingt, da Frauen beispielsweise dünnere Stimmbänder besitzen als Männer, andererseits können die Unterschiede in der Stimme und Prosodie auch sozialen Bedeutungen Ausdruck verleihen. Zudem werden Sprechrhythmus, Frequenz und Intonation, sprich die Tonhöhenbewegung, ihrer Auffassung nach kulturell mitbestimmt.⁵⁵ Studien beweisen, dass vor allem Kinder sich in jungen Jahren *„mit gleichgeschlechtlichen Wesen ihrer Umgebung (...) identifizieren und deren Prosodie frühzeitig (...) übernehmen“*⁵⁶. Dadurch kann gezeigt werden, dass dies Aneignung unbewusst und somit auch das

⁵¹ Vgl. Kraus, 2011, S. 38ff

⁵² Kraus, 2011, S. 41

⁵³ Vgl. Kotthoff, 2003, S. 132f

⁵⁴ Kotthoff, 2003, S. 134

⁵⁵ Vgl. Kotthoff, 2003, S. 134ff

⁵⁶ Kotthoff, 2003, S. 137

„Doing Gender“ unbewusst vonstatten geht. Als zweite Ebene nennt Kotthoff die differenten Gesprächsstile, da sie im Rahmen eines Gespräches oder auch einer Diskussion in weiterer Folge Einfluss auf die entstehende Mikrostruktur nehmen. Ebenso wie die Prosodie sind auch Sprechstile habitualisiert und wenn sie im Rahmen eines „Doing“, sprich einer Interaktion aufeinandertreffen, können sie ein potentieller Grund für ein geschlechterbezogenes Machtverhältnis sein. Eine weitere Ebene stellt die Etikette und die Stilisierung des Körpers dar. Im Gegensatz zu den beiden genannten Ebenen, welche eine eher subtilere Hintergrundrolle übernehmen, spielt die dritte zweifellos eine offensichtlichere Rolle bei der Umsetzung des „Doing Gender“. Sowohl Kleidung, Kosmetik, Frisur als auch bestimmte Benimm-Etiketten werden bewusst gewählt; das „Doing Gender“ wird hierbei absichtlich praktiziert und umgesetzt. Die äußere Gestaltung ist ein Teil der kulturellen Inszenierung. Die vierte Ebene nennt sich lokale Geschlechtsneutralität und bezeichnet öffentliche Räume, in denen im Sinne des „Undoing Gender“ keine Rücksicht auf Geschlechtsunterschiede genommen wird. Diese Ebene ist nach Kotthoff allerdings situationsabhängig. Zur Untermauerung ihres Arguments nennt sie hier das Beispiel einer Fernsehdiskussion. Auch wenn versucht wird, das Geschlechterverhältnis innerhalb einer Diskussionsrunde ausgewogen zu gestalten, liegt das entscheidende Moment dennoch bei den eingeladenen Personen bzw. ExpertInnen. Es liegt in deren Hand, ob diese an der Diskussion teilnehmen oder nicht. Obendrein ist es auch die Aufgabe der Moderatorin/ des Moderators beim Stattfinden der Diskussion jeder Person ausreichend Sprechzeit einzuräumen. Da gewisse Rahmenbedingungen Einfluss auf die jeweiligen Gegebenheiten nehmen, ist diese Ebene, wie bereits erwähnt, als situationsbedingte Ebene zu betrachten. Zu guter Letzt stellt die fünfte Ebene die Medienrezipienz dar. Kotthoff möchte sich damit auf die Wahrnehmungsstrukturierung der Massenmedien beziehen, welche ihrer Ansicht nach die Unterscheidung zwischen weiblich und männlich als Leitgrundsatz innehaben. Sie zeigt auf, dass besonders die Werbebranche Idealbilder der Geschlechter inszeniert und somit Einfluss auf die Ausdrucksformen von Geschlechtern als auch Geschlechterverhältnisse nimmt.⁵⁷ In diesem Sinne bzw. im Sinne des „Doing Gender“ ist Mann- bzw. Frau-Sein demnach kein einmalig in sich abgeschlossener Prozess, sondern sind „*in sich instabile Angelegenheiten*“⁵⁸, welche permanent neu und performativ ausgehandelt und hergestellt werden.⁵⁹

Einen weiteren Ansatz zur Konstruktion des sozialen Geschlechts liefert Stefan Hirschauer, der „den Körper nicht als Basis, sondern als Effekt sozialer Prozesse sieht“.⁶⁰ Somit trägt der Körper durch vermittelte Zeichen, Indizien und Darstellungselemente zur Konstruktion des sozialen Geschlechtes bei. Hirschauer argumentiert, dass die Zeichen, anhand derer die „natürliche Unterscheidung“ des

⁵⁷ Vgl. Kotthoff, 2003, S. 137ff

⁵⁸ Butler, 1995, S. 171 zit. nach Villa, 2010, S. 148

⁵⁹ Vgl. Villa, 2010, S. 148

⁶⁰ Hirschauer, 1989, S. 101

Geschlechtes in Frau und Mann erfolgt, kulturell konstituiert und interaktiv konstruiert sind. Dies geschieht vor allem durch die Assoziation der Darstellungs- und Zuschreibungsformen von bestimmten Attributen zu einer bestimmten Geschlechtszugehörigkeit. Da Geschlechtsattribute nicht nur Menschen, sondern auch Objekten zugeschrieben werden, spricht Hirschauer in diesem Zusammenhang von „Sexuierung“.⁶¹ *„Der Sinnzusammenhang von so heterogenen kulturellen Objekten wird zirkulär hergestellt: den Eigenschaften und Verhaltensweisen, die einem Geschlecht zugeschrieben werden, wird implizit auch selbst ein Geschlecht zugeschrieben. Und die Sexuierung vieler kultureller Objekte trägt umgekehrt die Bedeutsamkeit des Personen-Geschlechts.“*⁶²

Vor allem die „offensichtliche“ Geschlechtswahrnehmung wird durch alltägliche Zuschreibungs- und Erkennungszwänge bestimmt. Wobei hier nicht nur auf das offensichtlich Sichtbare, den Körper, Bezug genommen wird, sondern auch den mehr oder weniger expliziten Darstellungsaktivitäten enorme Bedeutung zukommt. Wie Kotthoff nennt Hirschauer auch hier Faktoren wie Stimme, Kleidung, Verhaltensarten, insbesondere das Blickverhalten und örtliche Gegebenheiten – sexuierte Räume – welche im Rahmen des „Doing“ entscheidend zur Geschlechtswahrnehmung beitragen. Für ihn sind diese Faktoren Indizien, welche allerdings keine beliebigen Resultate sind, sondern immer nur mit dem kulturell und sozial geprägten Hintergrundwissen über bestimmte Geschlechtszugehörigkeiten also solche Indizien wahrgenommen werden.⁶³ *„Der Körper‘ existiert für uns nur in sozialer Vermittlung: als Resultat von Formierung und Bearbeitung, als Signifikat von Darstellungen, Beschreibungen und Zuschreibungen und als Medium kultureller Inskriptionen.“*⁶⁴

Mithilfe der eben erläuterten theoretischen Konzepte wollen wir uns dem zu analysierenden Filmmaterial nähern und die Besonderheiten der Verhaltensweisen, betreffend des „Doing Gender“ und den Inszenierungspraktiken insbesondere der beiden Hauptdarstellerinnen nähern. Kurzum: Wir wollen *„beschreiben, wie sich Menschen [im vorliegenden Fall Figuren] performativ als männlich oder weiblich zu erkennen geben und mittels welcher Verfahren das so gestaltete kulturelle Geschlecht“*⁶⁵ in der US-Sitcom „2 Broke Girls“ dargestellt und inszeniert wird.

5.3.2 Sexismus – Benachteiligungen aufgrund des Geschlechts (Dominique Kisielewski)

*„Sexismus ist Diskriminierung aufgrund des Geschlechts“*⁶⁶, wobei diese Art der Diskriminierung explizit und im Alltag offensichtlich wahrnehmbar ist. Auf der anderen Seite basiert Diskriminierung wiederum auch auf subtilen Vorurteilen und Erwartungen bezüglich Geschlechterrollen und Geschlechterzuschreibungen, welche (unbewusst) im Habitus festgeschrieben und dadurch gelebt

⁶¹ Vgl. Hirschauer, 1989, S. 101ff

⁶² Hirschauer, 1989, S. 103

⁶³ Vgl. Hirschauer, 1989, S. 106ff

⁶⁴ Hirschauer, 1989, S. 112

⁶⁵ Kotthoff, 2003, S. 125

⁶⁶ Salmhofer, 2004, S. 7

sowie praktiziert werden.⁶⁷ Die nun im Anschluss vorgestellten theoretischen Ansätze sollen uns im weiteren Vorgehen für die Analyse der Ausdrucksformen von Sexismus in der US-Sitcom „2 Broke Girls“ dienlich sein, wobei der Fokus hier auf die Sprache sowie die Inszenierung gelegt wird.

Ein Ausgangspunkt für die Betrachtung des Sexismus in der wissenschaftlichen Literatur stellt das Konzept des traditionellen bzw. offenen Sexismus dar. Dieser zeichnet sich durch drei wesentliche Merkmale aus: Erstens der Akzeptanz sowie Befürwortung von traditionell gelebten Geschlechterrollen, zweitens die Betonung der Geschlechterunterschiede sowie drittens der relationalen Abwertung von Frauen gegenüber Männern. Das Konzept des modernen Sexismus hingegen befasst sich mit der Verleugnung von diskriminierenden Sexismusformen betreffend der Stellung von Frauen in der Gesellschaft sowie der Behandlung im Alltag. Gemeinsame Anknüpfungspunkte dieser beiden Konzepte sind dennoch die Ansichten, dass frauenspezifische Themen negativ konnotiert sind, sowie Frauen im Gesamten des Öfteren als geringwertigere Geschöpfe betrachtet werden. Wobei dies nicht bedeutet, dass die Merkmalszuschreibung bzw. stereotypkonformen Zuschreibungen, welchen Frauen ausgesetzt sind, immer negativ behaftet sein müssen. Diese können auch durchwegs positiver Natur sein. Eckes erklärt dies anhand des Begriffes des „Diskriminierungs-Zuneigungs-Paradoxons“. Frauen sind weiterhin Diskriminierungen ausgesetzt, obwohl sie zum Teil positivere Bewertungen erfahren als Männern, da diese Bewertungen „überidealisiert“ sind und übertrieben ausgedrückt werden.⁶⁸ *„Mit anderen Worten, Sexismus hat eine duale Bewertungsstruktur, die sich aus ablehnenden, feindseligen (hostilen) Einstellungen und subjektiv positiven, wohlmeinenden (benevolenten) Einstellungen zusammensetzt.“*⁶⁹ Mit benevolenten Einstellungen sind unter anderem die überspitzte frauenfreundliche Selbstdarstellung von Männern gemeint oder aber die Anerkennung von Frauen, welche ihre „traditionelle“ Rolle gut erfüllt haben und Geringschätzung von jenen erfahren, die das nicht tun. Hierbei ist allerdings zu erwähnen, dass sich Sexismus nicht nur gegen Frauen, sondern auch sehr wohl gegen Männer richten kann und somit findet man auch gezielt Hostilität und Benevolenz gegenüber Männern im Alltag.⁷⁰

Nichtsdestotrotz fußt Sexismus auf der Annahme der Überlegenheit eines Geschlechtes (meistens des männlichen) gegenüber dem anderen Geschlecht und stützt sich auf die biologische Geschlechterteilung bzw. der Zweigeschlechtlichkeit und somit dem eigentlichen Geschlechtskörper.⁷¹ Dahinter steckt *„der Zwang der Festlegung jedes Menschen auf ein Geschlecht, das in eindeutiger, bestimmter Weise zu repräsentieren und in Szene zu setzen ist, so dass keine Zweifel aufkommen*

⁶⁷ Vgl. Salmhofer, 2004, S. 7

⁶⁸ Vgl. Eckes, 2010, S. 176f

⁶⁹ Eckes, 2010, S. 177

⁷⁰ Vgl. Eckes, 2010, S. 176f

⁷¹ Vgl. Körbitz, 2004, S. 12

*können.*⁷² Körbitz bezeichnet diesen Einordnungsdrang als kulturell geprägt und determiniert, da von sich aus nur wenige Kulturen ein „drittes Geschlecht“ zulassen. Dieses Dominanzverhältnis führt allerdings auch gleichzeitig zu Herrschaftsstrukturen obgleich kultureller, ökonomischer oder institutioneller Art.⁷³

Eine Art und Weise in der Sexismus Ausdruck findet, ist im Sprachgebrauch. Beispielsweise werden Frauen im Allgemeinen eher mit Sexismus konfrontiert als Männer. Dies geschieht durch die Verwendung von „generischen Maskulina“, sprich der männlichen Ausdrucksformen bestimmter Worte (nicht gendergerechter Sprache), wodurch Frauen bzw. gemischtgeschlechtliche Personengruppen vernachlässigt werden.⁷⁴ Zudem manifestieren sich sexistische Darstellungsweisen auch in öffentlichen Räumen und den Medien. Ob in Verkehrsmitteln, in Cafés, in Einkaufszentren, in Zeitschriften bzw. Zeitungen, in Filmen sowie in regulären Fernsehsendungen, etc. – überall werden wir mit übertrieben dargestellten und Stereotypen überladenen Frauen- und Männerbildern konfrontiert, die in weiterer Folge nach Daniela Jauk zu „sozialen Platzzuweisungen“ führen, da diese auch Identifizierungscharakter sowie Vorbildwirkung haben.⁷⁵ Ebenso findet man in Werbungen und Marketingkonzepten sexualisierte Körper, welche unabhängig bzw. ohne jegliche Verbindung mit der eigentlich zu sendenden Botschaft dargestellt werden.⁷⁶ *„Wir sind AkteurInnen in und KonstrukteurInnen einer visuellen Kultur und in jedem Augenblick konfrontiert mit Symbolen, die zur Kommunikation beitragen und Formen sozialer Ordnung schaffen.“*⁷⁷ Somit können wir uns grundsätzlich der „Vermarktung“ des Körpers, insbesondere der von Frauen, nicht entziehen.⁷⁸

5.4 Das Genre Sitcom (Pavla Slahunkova)

Nachdem es sich in unserem Forschungsprojekt um eine US-Sitcom handelt, ist es wichtig, den Begriff Sitcom näher zu definieren. „Sitcom“ ist eine Abkürzung des Begriffs „Situation Comedy“ und die Hauptfunktion einer Sitcom liegt darin, die ZuschauerInnen zu unterhalten. Die Komödie kann aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden: Die erste beschreibt ein Instrument, um Macht und Kraft bezüglich der Aufrechterhaltung von bestehenden sozialen Beziehungen zu demonstrieren. Die zweite Sicht befasst sich mit bestehenden sozialen Beziehungen.⁷⁹ Das Buch *„Comic Toolbox“*⁸⁰ von Johan Vorhaus hilft dabei zu verstehen, wie die Welt der Komödie aufgebaut ist und welche Schritte

⁷² Körbitz, 2004, S. 13

⁷³ Vgl. Körbitz, 2004, S. 12f

⁷⁴ Vgl. Wetschanow & Wiesinger, 2004, S. 27

⁷⁵ Vgl. Jauk, 2004, S. 35f

⁷⁶ Vgl. Jauk, 2004, S. 39ff

⁷⁷ Jauk, 2004, S. 35

⁷⁸ Vgl. Jauk, 2004, S. 39

⁷⁹ Vgl. Mills, 2005, S. 3f

⁸⁰ Vorhaus, 1994, S. 1ff

notwendig sind, um eine erfolgreiche Komödienszene oder Sendung herzustellen. In diesem Buch wurde auch die klassische dramatische Struktur mit den drei Typen der Konflikte vorgestellt, die dann oft zur Darstellung von einer Verwicklung in der Szene oder Sendung führt. Diese drei Typen von Konflikten übertragen sich in Folge auf die Figuren oder auf die Komödie selbst.

Der erste Konflikt beschreibt eine Situation, in der ein Mensch in einem Spannungsfeld mit seiner Umwelt steht. Es handelt sich um einen sogenannten globalen Konflikt, in dem sich entweder eine komische Figur in einer normalen Welt oder eine normale Figur in einer komischen Welt befindet. Der Konflikt besteht dann aus dem Missverständnis und der Interaktion zwischen diesen beiden Teilen.

Der zweite Konflikt wird als ein zwischenmenschlicher Konflikt beschrieben. Dabei befinden sich zwei Menschen in einem Spannungsfeld, weil sie in einer emotionalen Verbindung von beispielsweise Liebe, Feindschaft, Freundschaft oder Hass stehen. Es handelt sich entweder um einen normalen Menschen mit einer komischen Figur, um zwei komische Figuren oder um zwei normale Menschen.

Besonders interessant ist der dritte Konflikt, hierbei handelt es sich um einen Konflikt mit sich selbst. Diesen Konflikt kann man besonders in einer dramatischen oder komischen Aufzählung, also Narration, nutzen. Es handelt sich um einen Konflikt, der sich oft auf die innere Transformation von einer normalen Person in eine komische Person fokussiert. In den besten Komödien oder dramatischen Erzählungen sind alle drei Arten von Konflikten enthalten.⁸¹

Komödien und auch Sitcoms sind eine Möglichkeit, wie man Kultur oder Identität darstellen kann. Komödien orientieren sich in ihrer Darstellung oft an jenen Ländern, in denen sie produziert wurden. Dadurch entsteht die Möglichkeit, dass sich die Menschen in ähnlichem Ausmaß mit dem Gezeigten identifizieren können. Die Darstellung der Komödien oder der Sitcoms kann auch ein Weg sein, wie die einzelnen Länder auf bestimmte Geschehnisse reagieren oder sich der Außenwelt präsentieren. Durch die Art, wie Komödien oder Sitcoms in Folge präsentiert werden, werden das nationale Bewusstsein und die Identität eines Landes angesprochen. Eine Sitcom schöpft aus sozialen Normen, was sich vor allem beim Vergleich von Gesellschaften zeigt. Oftmals sind die Aspekte von Humor kulturell sehr spezifisch und deswegen für andere Gesellschaften nur schwer fassbar. Das, was in einem Land als lustig betrachtet wird, muss nicht unbedingt in einem anderen Land als lustig angesehen werden. Damit wird bei Exporten von Sitcoms in fremde Länder auch das Risiko von Missverständnissen erhöht.⁸² Mit Humor können verschiedene gesellschaftliche Gruppen zusammengeschlossen werden. Dieser Zusammenschluss verweist aber gleichzeitig auch auf eine Ausgrenzung von anderen Personen oder Personengruppen. In Sitcoms werden daher Begriffe wie „wir“ und „sie“ benutzt, um sich aktiv

⁸¹ Vgl. Vorhaus, 1994, S. 22ff

⁸² Vgl. Mills, 2008. S. 8ff

gegenüber anderen abzugrenzen. Dies ist für Sitcoms sehr wichtig, um ein spezifisches Publikum anzusprechen, geht jedoch auch immer mit Problemen von Stereotypisierung und Klassifizierung einher.

Das Genre ist der Überbegriff für eine Gruppe von Texten mit einer thematischen Ähnlichkeit und dient somit zur Unterscheidung zwischen verschiedenen Textgruppen.⁸³ Ein Genre ist aber nicht nur kulturell, historisch oder zeitlich bedingt, es ist auch ein kommerzielles Mittel, das stark die Gestaltung der Sitcoms beeinflusst. Die Sitcom stellt ein Genre dar, das zwischen Sketch-Komödie und Situation-Drama situiert werden kann. Ihre Anfänge gehen auf ein Radioprogramm in der Nachkriegszeit zurück. Die Sitcom hat das Format einer Serie. Das wichtigste Merkmal einer Serie ist, dass die einzelnen Episoden voneinander abgetrennt und die Geschichten in der Regel in jeder Episode abgeschlossen sind. Die Sitcom ist meist als eine Geschichte, bestehend aus zwei oder drei Akten, strukturiert. Jede Handlung muss Erwartungen wecken und Spannung erzeugen, damit das Publikum auch nach einer Werbeunterbrechung bereit ist, die Episode bis zum Ende anzusehen. In vielen Sitcoms wird die ganze Erzählung auf eine Geschichte A und Geschichte B aufgegliedert. Wobei dann die Handlung A als Hauptverwicklung dient, welche das Thema der Episode untersucht und die Handlung B mit einer kleineren und nicht überlasteten Geschichte dargestellt wird. Diese zwei Handlungen können auch thematisch überbrückt werden.⁸⁴

Diese Verwicklungen sind sich zwischen den einzelnen Episoden sehr ähnlich, damit man sie in einfacher Weise an verschiedene Gags, Witze und ihre Pointen, physische Witze und freundliche Momente oder ideologische Konflikte anpassen kann. Die einzelnen Episoden haben eine durchschnittliche Dauer von 25-30 Minuten und sind somit zeitlich begrenzt. Aus diesem Grund bestehen Sitcoms auch nur aus einer geringen Anzahl von handelnden Figuren. Obwohl Sitcoms somit verschiedenen Einschränkungen unterliegen, gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, wie ein Konflikt entstehen kann. Diese Konflikte bilden dann die Hauptverwicklung in einzelnen Episoden. Das ist auch der Grund, warum die Figuren oft sehr kontrastreich charakterisiert werden und aus verschiedenen sozio-kulturellen Hintergründen kommen, ein unterschiedliches Wertespektrum besitzen oder sich in ihrer Altersstruktur stark unterscheiden. Von einer großen Bedeutung ist auch die Anwesenheit des Publikums in der Aufnahmehalle. Sitcoms werden oft theatralisch mit einer offenen Seite zum Publikum gedreht. So können die SchauspielerInnen auf das Publikum direkt reagieren, in dem sie zum Beispiel kurze Pausen machen, damit die ZuschauerInnen auf einzelne Witze oder Gags reagieren können. Um den Effekt der Komödie erfolgreich umzusetzen, ist es notwendig, dass dieser in dem jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext verstanden wird. Einen obskuren Witz würde nur

⁸³ Vgl. Turner, 2001, S. 4

⁸⁴ Vgl. Vorhaus, 1994, S. 142ff

eben jene Gruppe von Menschen zum Lachen bringen. Ein typisches Merkmal der Sitcoms ist die Benutzung der Stereotypisierung im Prozess der Charakterisierung der Figuren. Die stereotype Darstellung der Figuren bildet einen festen Punkt, zu welchem jede Episode wiederkommt. Ein wichtiger Moment der Sitcoms ist das sogenannte konservierte Lachen. Dieses hat die Aufgabe, komische Momente zu betonen und erfüllt außerdem die Funktion der positive Sanktion für die Wirksamkeit des Sitcoms sowie die pragmatische Funktion, da er das Publikum lehrt, den komischen Stil der Serie zu erkennen.

5.4.1 Parodie (Pavla Slahunkova)

Die Parodie ist ein spezieller Zugang zur Kunst oder zu einer bestimmten Art von Werken der Literatur und Poetik. Eine Autorin oder ein Autor eines Buches, Films oder anderen Mediums kontrastiert ein spezifisches Thema in dem sie/er typische Merkmale und Elemente der Kunst ihrem/seinem Werk anpasst. Ist dem Rezipienten die Vorlage für das Werk bekannt, gewinnt die Parodie mehr Raum, da es möglich ist, sie besser zu bewerten, wenn jenes Werk, auf welches sich die Parodie bezieht, bekannt ist. Parodie kann also als Reflexion eines literarischen Werks, eines Films oder Bildes dienen, oder sich aber auch mit Themen beschäftigen, die den Fokus auf den Aufbau einer Gesellschaft und deren zeitgenössische Sitten und Normen legen. In diesem Fall zählt, dass die Parodie umso wirksamer ist, je genauer die Parodie die Schwächen des kritisierten Effektes ausdrückt.⁸⁵ Es können somit zwei Typen der Parodie unterschieden werden: Eine humoristische, welche eine positive Beziehung zum Original hat, und eine satirische (satirisch=ernste Dinge mit Humor verarbeiten), die sich gegen das Original stellt und es kritisiert. Eine Parodie ist aktuell und eher selten auf ein Thema aus der Vergangenheit bezogen.

5.5 Konstrukt Stereotype (Angelika Weber)

Stereotype werden als *„Bezeichnung für die auf wenige Merkmale verkürzte, relativ starre und dauerhafte Vorstellung einer Gruppe von sich selbst (Autostereotyp) bzw. von anderen (Heterostereotyp) definiert. Die Funktion von Stereotypen besteht in der Abgrenzung einer Ingroup von einer Outgroup“*.⁸⁶ In der Soziologie entwickelte sich das Konzept der Eigen- und Fremdgruppen. Die Mitglieder der Ingroup wurden nach Gordon W. Allport mit *„they“* und *„we“* bezeichnet.⁸⁷ Outgroups hingegen sind Gruppen, mit denen sich die Personen nicht identifizieren können. Die Stereotypisierung folgt einem kognitiven Prozess des Einordnens. Neue Informationen werden dabei in vorhandene Kategorien eingeordnet, in denen sich bereits bestimmtes Wissen, Emotionen und Handlungsoptionen, die in bestimmten Situationen gegenüber Gruppen angeeignet worden sind,

⁸⁵ Vgl. Hangartner et. al., 2013, S. 76ff

⁸⁶ Scheufele, 2006, S. 271

⁸⁷ Vgl. Allport, 1954 zit. nach Petersen & Schwender, 2009, S. 45

befinden.⁸⁸ In diesem kognitiven Prozess können Emotionen, Wissen und Handlungsalternativen zu bestimmten Handlungssituationen gespeichert werden. In zutreffenden Situationen werden sie dann wieder abgerufen. Dies dient primär der Komplexitätsreduktion, die den Menschen davor bewahren soll, bei einer hohen Informationsdichte die Orientierung zu verlieren.⁸⁹ Bei dem Stereotypisierungsprozess werden die Menschen in soziale Gruppen eingeordnet. Hamilton und Sherman schreiben auch, dass Menschen sich durch Gruppenzugehörigkeiten definieren. Diese können das Geschlecht und das Alter betreffen. Menschen neigen dazu, ihr Selbstwertgefühl durch die Ingroups zu festigen, weshalb diese auch stets besser bewertet werden als Outgroups.⁹⁰ Einmal ausgebildete Stereotypisierungen sind jedoch nicht starr, sondern flexibel und es kann zu negativen oder positiven Veränderungen kommen.⁹¹ Ein Stereotyp löst sich jedoch nicht gänzlich auf, es werden eher Subtypen gebildet, im Volksmund spricht man von der berühmten Ausnahme, die die Regel bestätigt. Allport beschreibt in seiner Kontakthypothese die Veränderung von Stereotypen, die auftritt, wenn man in Kontakt mit Personen der stereotypisierten Gruppe tritt.⁹² Medien besitzen die Möglichkeit, die jeweiligen Outgroups zu vertreten und den RezipientInnen auch stereotypeninkonsistente Informationen zu vermitteln.⁹³

Der Mensch wird unbewusst geprägt und transferiert in sämtliche lebensweltliche Situationen bestimmte Bilder, die er/ sie von ihnen hat. Somit bilden Menschen Urteile über andere Menschen und Dinge, von denen sie im Grunde keine direkte Kenntnis erlangt haben. In der Soziologie werden verschiedene Formen der Stereotypisierung unterschieden, das Grundmuster bleibt jedoch ungebrochen. Die Menschen leben in einer komplexen und unstrukturierten Wirklichkeit, dabei wird das Element der Verallgemeinerung in das Zentrum gerückt. So läuft ein Prozess ab, in dem die Muster aus bekannten Stereotypen auf vollkommen unbekannte Personen und Situationen angewendet werden.⁹⁴

5.5.1 Visuelle Stereotype (Angelika Weber)

Stereotype sind nicht nur sprachlich weit verbreitet, sondern können auch in bildlicher Form eingesetzt werden. Dies soll der Kategorisierung und Vereinfachung gelten. Pörksen prägte das Konzept der bildlichen Stereotype und nannte dies „visuelle Stereotype“.⁹⁵ Er kombinierte die beiden Begriffe und kreierte das Wort „Visotyp“. Der Visotyp beschreibt damit den *„allgemein und beobachtenden, durch die Entwicklung der Informationstechnik begünstigten Typus sich rasch standardisierender*

⁸⁸ Vgl. Schneider, 2004, S. 69

⁸⁹ Vgl. Hamilton & Sherman, 1994, S. 24

⁹⁰ Vgl. Hamilton & Sherman, 1994, S. 7

⁹¹ Vgl. Hamilton & Sherman, 1994, S. 49

⁹² Vgl. Allport, 1954, S. 261

⁹³ Vgl. Schiappa, 2005, S. 92

⁹⁴ Vgl. Petersen & Schwender, 2009, S. 9

⁹⁵ Vgl. Pörksen, 1997, S. 25

Visualisierung“.⁹⁶Pörksen bezieht sich hierbei auf Marquardt, welcher dazu schrieb, dass die visuelle Standardisierung durch die zunehmende Anzahl von medialen Bildern und durch die Darstellung expliziter Phänomene entsteht. Dadurch kommt es zu kanonischen Darstellungen und verschiedenen, verzerrten Wahrnehmungsformen.⁹⁷

Werden diese Visualisierungsstrategien von ähnlichen oder gleichen medialen Kontexten und Bedeutungszuweisungen genutzt, dann werden damit bestimmte Lesearten vorgegeben. Diese können so mächtig und prägend sein, dass andere alternative Lesearten ausgeschlossen werden.⁹⁸ Visuelle Stereotype haben eine Anziehungskraft, die dadurch ausgelöst wird, dass sie starke assoziative Nebenbedeutungen haben, die im Lauf ihrer Entstehung mit vielen zusätzlichen und zugleich konstanten Bedeutungen, Gefühlen und Wertungen aus Begleittexten angereichert werden und so zunehmend ein symbolischer Charakter geformt wird. Die Herausforderung für die RezipientInnen besteht darin, die visuellen Stereotype und die irreführenden Repräsentationen zu erkennen.⁹⁹ Es reicht nicht aus, nur das Visuelle zu erkennen, es müssen auch die Entstehungszusammenhänge betrachtet werden und die Hintergründe, die das Bild zum Stereotyp mit einer standardisierten Leseart gemacht haben. Es muss ein Augenmerk auf den Konstruktionscharakter gelegt werden. Weiters muss berücksichtigt werden, dass eine Prägung durch scheinbar erkennbare Darstellungstypen erfolgt, die eine eigene Dynamik entwickelt haben, die auf Vertrautheit, Bekanntheit und Wiederholung basiert.¹⁰⁰ Oft wird bei visuellen Stereotypen außer Acht gelassen, dass sie einen bestimmten Blickwinkel repräsentieren und keine universelle Leseart sind. Diese Stereotypen haben den Charakter, einprägend zu sein und tragen somit zur emotionalen inneren Bildbildung bei, unabhängig davon, ob diese rational gesehen werden oder nicht.¹⁰¹ Stereotype Darstellungen sind permanenter Bestandteil unseres Alltags, wir nehmen an ihnen teil und nehmen sie entweder an oder lehnen sie bewusst ab.¹⁰²

5.5.2 Geschlechterstereotype (Angelika Weber)

Als Geschlechtertypisierung wird das Zusammenspiel von psychischen, sozialen und biologischen Prozessen gesehen. Individuen unterliegen dem Prozess der Geschlechtertypisierung ihr ganzes Leben lang. Nach Ashmore und Del Boca sind Geschlechterstereotype kognitive Strukturen, die sozial geteiltes Wissen über spezifische charakteristische Merkmale und Eigenschaften von Männern und Frauen enthalten.¹⁰³ Prinzipiell gehören Geschlechterstereotype zum individuellen Wissensbesitz und dem kulturell geteilten Verständnis von typischen Merkmalen von Geschlechtern. Für eine Analyse

⁹⁶ Pörksen, 1997, S. 27

⁹⁷ Vgl. Marquardt, 2005 zit. nach Pörksen, 1997, S. 27

⁹⁸ Vgl. Pörksen, 1997, S. 257 & Vgl. Marquadt, 2005, S. 20

⁹⁹ Vgl. Lester, 1996, S. 35ff

¹⁰⁰ Vgl. Leimgruber, 2006, S. 215

¹⁰¹ Vgl. Leimgruber, 2006, S. 212

¹⁰² Vgl. Linn, 1996, S. 15

¹⁰³ Vgl. Ashmore & Del Boca, 1979, S. 58ff

müssen deshalb sowohl konsensuelle, als auch individuelle Stereotype berücksichtigt werden.¹⁰⁴ Geschlechterstereotype sind in einem hohen Maß änderungsresistent, sie sind aufgebaut durch präskriptive und deskriptive Anteile. Geschlechterstereotypen spielen eine große Rolle in dem sogenannten „gender belief system“.¹⁰⁵ Dabei geht es unter anderem um ein umfassendes System der Alltagsannahme über ein wechselseitiges Beziehungsgeflecht zwischen den Geschlechtern. Von Bedeutung sind auch die Wahrnehmungen und Rollen, die von beiden Gruppen wahrgenommen werden. Durch diese Faktoren sind verschiedene Theorien zu Themen wie Sexismus, Geschlechtervorurteile oder Geschlechtsidentität entstanden.

Es gibt Merkmale, die zu den Inhalten der Forschung zu Geschlechterstereotype zählen, diese gliedern sich in Merkmale die eher Frauen und Merkmale die eher Männern zugeordnet werden. So ordnet man Frauen Expressivität und Wärme zu und einen Sinn für Gemeinschaftsorientierung. Männer werden mit Merkmalen der Selbstbehauptung in Verbindung gebracht.¹⁰⁶ Alice Eagly befasste sich mit einer Theorie der sozialen Rollen, in der sie die Annahmen vertrat, dass sowohl Männer als auch Frauen die Merkmale hervorbringen, die ihrer sozialen Rolle entsprechend sind. Aus den Rollen entsteht ein Bild der Frau, die in ihrer Rolle in der Familie und im Beruf als expressiv und warm aufgefasst wird. Während Männer eher kompetent gesehen werden, vor allem in der Rolle des Ernährers. Das bedeutet, dass das stereotype Verhalten mit der jeweiligen sozialen Rolle zusammenhängt.¹⁰⁷ Susan Fiskes entwarf das „stereotype content model“, demnach werden die Stereotype durch den relativen Status der Gruppe gedeckt, sprich einem hohen und niedrigen Status, des Weiteren auch durch kooperative und kompetitive Interdependenzen. Korrelieren die kooperativen Interdependenzen mit den kompetitiven Handlungsereignissen, dann liegt ein Gewinn beider Gruppen vor. Ist die Korrelation bei den kompetitiven Interdependenzen negativ, dann deutet es darauf hin, dass eine Gruppe verliert und die andere Gruppe gewinnt. Die soziostrukturelle Hypothese geht davon aus, dass eine Gruppe mit niedrigem Status als inkompetent gesehen wird und eine Gruppe mit einem hohen Status dagegen als kompetent. Die Interdependenzen geben die Struktur für Gruppen auf einer Wärmedimension an. So gelten kompetitive Gruppen als gefährlich und kalt, während kooperative Gruppen das Gegenteil wiedergeben. Aus dem „stereotype content model“ ergibt sich ein Bild aus einer traditionellen Frauenstereotype, die einen geringen sozialen Status in sich trägt und im Zusammenhang steht mit einem Mann, der eine kooperative Interdependenz hat. Das ist ein klassischer häuslich-familiärer

¹⁰⁴ Vgl. Schneider, 2004, S. 39

¹⁰⁵ Vgl. Deaux & La France, 1998 zit. nach Eckes, 1997, S. 179

¹⁰⁶ Vgl. Deaux & La France, 1998 zit. nach Eckes, 1997, S. 179

¹⁰⁷ Vgl. Eagly et al., 2000 zit. nach Eckes, 1997, S. 179f

Kontext, der im Kontrast zum beruflichen Kontext der sich aus einem traditionellen Männerstereotyp steht, dem Status der hohen gesellschaftlichen Anerkennung zusteht.¹⁰⁸

6 Methodisches Vorgehen (Valerie Vitzthum)

Unser Untersuchungsmaterial stellt die komplette erste Staffel der US-Sitcom „2 Broke Girls“ dar. Diese steht uns in DVD-Form für die Analyse zur Verfügung. Die Datenerhebung erfolgt in deutscher Sprache. Wir folgen in unserer methodischen Analyse den Konzepten der „Film- und Fernsehanalyse“ von Lothar Mikos und lehnen uns zusätzlich an das Werk „Die Figur im Film – Grundlagen der Figurenanalyse“ von Jens Eder an.

6.1 Die Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos (Valerie Vitzthum)

Lothar Mikos stellt in seinem Werk „Film- und Fernsehanalyse“ einen Leitfaden für die Analyse von Filmen und Fernsehserien vor. Hierfür unterteilt er diese in fünf relevante Ebenen: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung und Kontext.¹⁰⁹

Als Hilfsmittel zur Analyse bedienen wir uns eines in tabellarischer Form aufgebauten Sequenz- und Szenenprotokolls, anhand dessen das Material in ihre Komponenten zerlegt wird. Ziel ist es, die Strukturen des Textes der Sitcom offenzulegen und die audiovisuellen Merkmale in schriftlicher, textueller Form zugänglich zu machen.¹¹⁰ Das Sequenzprotokoll beinhaltet die aufgeschlüsselten Szenen mit einer klaren zeitlichen Abgrenzung, die in der Szene beteiligten Personen, Nummer der Sequenz und Szene sowie ein Schlagwort, welches die einzelnen Szenen innerhalb der Sequenzen kennzeichnen, eine Kurzbeschreibung der Handlung und einen Screenshot. Anschließend wählen wir gemeinsam jene Sequenzen bzw. Szenen aus, die für unser spezielles Erkenntnisinteresse von Relevanz sind. Zu Beginn des Forschungsprozesses haben wir es offen gehalten, welche Szenen und Folgen wir analysieren. Aus forschungspragmatischen Gründen wurde die erste Staffel von „2 Broke Girls“ sequenziert, jedoch nur die erste Folge in ihrer Gänze analysiert und interpretiert.

Wir beziehen uns in unserer Analyse auf die Erforschung der bereits genannten fünf Ebenen nach Mikos. Da diese Ebenen eher idealtypisch zu verstehen und damit nicht klar abgrenzbar sind, werden wir die Ebenen insoweit in unsere Forschung einbeziehen, als sie relevant für das Verständnis und den Erkenntnisgewinn unseres Forschungsinteresses sind.¹¹¹ Im nächsten Forschungsschritt erfolgt eine

¹⁰⁸ Vgl. Fiske et al., 2002 zit. nach Eckes, 1997, S. 180

¹⁰⁹ Vgl. Mikos, 2008, S. 43

¹¹⁰ Vgl. Mikos, 2008, S. 98

¹¹¹ Vgl. Mikos, 2008, S. 43

Transkription dieser Sequenzen, welche wir im Programm „Microsoft Word“ sowie „Microsoft Excel“ digital durchführen. Transkribiert werden einerseits die Dialoge der beiden Protagonistinnen und anderer Akteure in der Sitcom in textueller Form, als auch jene audiovisuellen Elemente der Sitcom, in der Form eines Stummtranskripts mit Screenshots.

Zusätzlich erstellten wir ein Szenenprotokoll der ersten Folge der Sitcom. Dies umfasste die fünf Ebenen nach Lothar Mikos: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Artefakte, Ästhetik und Gestaltung sowie Kontext, welche auf Basis des Literaturstudium der „Film- und Fernsehanalyse“ noch näher unterteilt wurden. Der Aspekt Narration und Dramaturgie umfasste beispielsweise die Bereiche Konnotation, Suspense, Komik und Intertextualität¹¹² und der Bereich Figuren und Artefakte wurde auf die Personen Max, Caroline, Earl, Han und andere aufgeteilt¹¹³.

6.2 Die Figurenanalyse nach Jens Eder (Valerie Vitzthum)

Figurenanalyse zielt auf eine relevante und dichte Beschreibung der Figuren, welche über die Beschreibung der sichtbaren Merkmale hinausgeht und „innere Aspekte“ und Kontexte berücksichtigt.¹¹⁴ Es stellt sich die *„Frage, wie man relevante Beobachtungen und Informationen auswählt (Heuristik), wie man diese Beobachtungen sprachlich angemessen ausdrückt (Kategorisierung, Versprachlichung, Komplexitätsreduktion und was als Begründung figurenanalytischer Aussagen gelten kann.“*¹¹⁵

In der film- und medienwissenschaftlichen Forschung wurde das Thema Figuren und Akteure im Vergleich zu anderen Aspekten bis jetzt noch relativ wenig behandelt. Es gibt kein durchgängiges theoretisch oder methodologisches Konzept, worauf sich Jens Eder in seinem Werk bezieht, sondern nur verschiedene Ansätze, die er zu einem in sich homogenen Theoriestrang zu vereinen versucht.¹¹⁶ Des Weiteren erschafft Jens Eder ein Konzept, das als „praxisnahes Analysemodell“ die systematische Untersuchung von Figuren in verschiedenen Medien möglich machen soll.¹¹⁷ Die Figurenanalyse anhand der „Uhr der Figur“ verstehen wir nicht als statischen, fortlaufenden Prozess, sondern wir verwenden sie eher als Heuristik. Das bedeutet, dass wir die Eigenschaften der Figuren von außen nach innen, in einem mehrstufigen, nicht linearen Prozess erfassen und dass die Schlüsse von äußerlich wahrnehmbaren auf innere Eigenschaften meist vorläufig, probabilistisch und situationsabhängig sind.¹¹⁸

¹¹² Vgl. Mikos, 2008, S. 129ff

¹¹³ Vgl. Mikos, 2008, 163ff

¹¹⁴ Eder, 2008, S. 25

¹¹⁵ Vgl. Eder, 2008, S. 23

¹¹⁶ Vgl. Eder, 2008, S. 39ff

¹¹⁷ Vgl. Eder, 2008, S. 131ff

¹¹⁸ Vgl. Eder, 2008, S. 178f

Die „Uhr der Figur“ umfasst vier verschiedene konzeptionelle Ebenen, die in diesem Methodenabschnitt genauer vorgestellt werden: Erstens die Figur als fiktives Wesen. Diese Ebene erfragt die Mittel, durch welche Figuren dargestellt werden. Es geht vor allem um das Verhältnis von Figur zu Informationen und Strukturen des Films oder der Serie. Die zweite Ebene umfasst die Figur als Artefakt. Hierbei geht es um die Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen, die eine Figur als fiktives Konstrukt in einer künstlich erzeugten „Welt“ einnimmt. Drittens die Figur als Symbol. In dieser Ebene sollen die Bedeutungen, die durch die Figur vermittelt werden, abgeleitet werden. Und viertens wird die Figur als Symptom konzeptioniert. In dieser Ebene werden Figuren als *„Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene betrachtet und etwa als Vorbild“*¹¹⁹ wahrgenommen.

Neben diesen vier Ebenen nennt Eder auch noch die Motive und Konflikte von Figuren und die Figurenkonstellationen sowie die imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme der Rezipienten als zwei relevante Aspekte.

6.2.1 Figuren als fiktive Wesen (Valerie Vitzthum)

RezipientInnen bilden im Prozess der Figurensynthese ein mentales Modell von Figuren, das einen Gesamteindruck der verschiedenen Eigenschaften der Figur zu einem bestimmten Zeitpunkt darstellt. Somit erstellen sie ein Modell eines fiktiven Wesens mit einem Äußeren, einem Inneren, einer Sozialität und einer eigenen Persönlichkeit, das in einer fiktiven Welt handelt. Diese mentalen Modelle sind immer selektiv und situations-, sowie kontextabhängig. Geht man von der Annahme eines vollständig gelungenen Rezeptionsprozesses aus, würde somit ein ideales Figurenmodell entstehen, über dessen Abstraktion man in der Analyse zur Figur an sich kommt. Somit ergibt sich, dass ZuseherInnen mit *„kognitiver und emotionaler Anteilnahme“*¹²⁰ auf die Figuren reagieren. Wichtig ist anzumerken, dass keineswegs alle RezipientInnen auf eine Figur in gleicher Weise reagieren. Die Rezeption hängt von kulturellen, sozialen, situativen Dispositionen, dem in der Mediensozialisierung erworbenen Wissen, der Lebenswelt sowie vielen anderen Faktoren ab.¹²¹

Die drei zentralen Kategorien, mit denen man die Eigenschaften von Figuren beschreiben kann, sind physische, psychische und soziale Eigenschaften, die in einer zeitlichen Perspektive *„der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft einer Figur zugeordnet werden.“*¹²² Da es sich in unserer Analyse um die Analyse einer Fernsehserie handelt, werden wir, um der Prozesshaftigkeit der Figuren gerecht zu werden, als vierten Aspekt das Verhalten und im Speziellen die Kommunikation der Figuren hinzunehmen. In diesen Aspekten sind die anderen drei Kategorien aufeinander bezogen.¹²³ Zentral ist

¹¹⁹ Eder, 2008, S. 712

¹²⁰ Eder, 2008, S. 155

¹²¹ Vgl. Eder, 2008, S. 162ff

¹²² Eder, 2008, S. 177

¹²³ Vgl. Eder, 2008, S. 173ff

die Gewichtung, Gewissheit und Deutlichkeit der dargestellten Eigenschaften und außerdem die Art der Charakterisierung, also „von wem, wann, wo, wie oft, wie lange und wie intensiv gezeigt, gesagt oder suggeriert wurde, dass die Figur eine bestimmte Eigenschaft hat.“¹²⁴

Durch die erste Ansehung des Materials haben wir den Eindruck gewonnen, dass gerade die Aspekte der sozialen Kategorisierung, Typisierung und Stereotypisierung relevant für unsere Forschung werden. Im Prozess der sozialen Kategorisierung werden Personen soziale Gruppen oder Rollen zugeschrieben, diese können sich überschneiden und mit unterschiedlicher Bedeutung versehen sein. Des Weiteren können sich prototypische Vorstellungen über verschiedene Gruppen oder Rollen zu verschiedenen Typen von Eigenschaftskombinationen zusammenschließen und sich zu Stereotypen verfestigen. Stereotypen bedeutet in diesem Sinne, dass es zu „*übergeneralisierenden, starren und schematischen Vorstellungen über Mitglieder einer bestimmten sozialen Gruppe*“¹²⁵ kommt.

Eder unterscheidet vier Dispositionen, die das Verhalten und die mentalen Vorgänge einer Figur bestimmen und so zur Ermittlung der Persönlichkeit hilfreich sein können. Es handelt sich um die Dispositionen der Wahrnehmung, Kognition, Motivation und der Gefühle. Zusätzlich sind noch die Dimensionen von Fähigkeiten und Schwächen sowie Handlungsmodi relevant. Dabei können einzelne Eigenschaften mehr oder weniger zentral in der Figur verankert sein und oft wird gemäß des „Halo-Effekts“ von einer Eigenschaft auf ein ganzes Eigenschaftsbündel geschlossen.¹²⁶

Figuren werden in unterschiedlichem Ausmaß typisiert oder individualisiert dargestellt und rezipiert. Bei der Typisierung werden Figuren einer Kategorie, einem Typus zugeordnet und somit eine schnelle Bildung des Figurenmodells ermöglicht. Wird eine Figur jedoch individualisiert dargestellt, ist es für den Zuschauer schwieriger, sie in vorhandene Kategorien einzuordnen. Eine Art Zwischenstufe stellen individualisierte Typen dar.¹²⁷

6.2.2 Figuren als Artefakte (Valerie Vitzthum)

Im nächsten Schritt geht es uns um die Klärung der filmischen Mittel und Verfahren, die die Figuren als Artefakte gestalten. Im Bereich der Darstellungsmittel nehmen wir jene Aspekte der inneren Montage, Kameraführung, Tongestaltung und Musik, die dazu beitragen „*die sinnliche Gegebenheitsweise von Figuren zu beschreiben, die sonst nur schwer fassbar wäre.*“¹²⁸ Des Weiteren analysieren wir jene Figuren-Informationen, die strukturell in der Sitcom vorkommen, im Speziellen ihre „*Reihenfolge, Menge Häufigkeit, Dauer, Dichte und Kontextualisierung sowie ihre Verhältnisse der Redundanz,*

¹²⁴ Eder, 2008, S. 183

¹²⁵ Eder, 2008, S. 200

¹²⁶ Vgl. Eder, 2008, S. 204ff

¹²⁷ Vgl. Eder, 2008, S. 228ff

¹²⁸ Vgl. Eder, 2008, S. 716f

Komplementarität oder Diskrepanz“.¹²⁹ Wir werden uns im Bereich der Datensammlung in Bezug auf Darstellungsmittel oder Ästhetik vor allem an die Unterscheidungen und Beschreibungen von Lothar Mikos anlehnen, da wir den Eindruck haben, dass in diesem Bereich Eder sehr viel voraussetzt und es an ForscherInnen gerichtet ist, die schon mehr Erfahrung mit Filmanalyse haben.

Zur Verdichtung der gewonnenen Informationen folgen wir dann wieder den Ausführungen von Eder betreffend Artefakt-Eigenschaften und Figurenkonzeptionen. Hierbei geht es um jene diegetischen Eigenschaften der Figuren, die sich auf einer Metaebene zu einer Figurengestaltung verbinden. Ausgehend von den bisher herausgearbeiteten Strukturen können danach den Figuren Artefakt-Eigenschaften zugeschrieben werden, die etwas über die Strukturierung des Figurenmodells aussagen. Solche Eigenschaften umfassen Realismus, Mehrdimensionalität, Komplexität oder Dynamik.¹³⁰ Die Struktur dieser Eigenschaften umfasst die Bereiche Umfang und Detailliertheit; Selektivität, Dimensionalität und Fokussierung; Kohärenz und Konsistenz; Typisierung und Individualisierung; Einfachheit und Komplexität; Modalität, Medialität und Perspektivität; Realismus und Artifizialität sowie Kontextualisierung und Entwicklung. Einen besonderen Fokus wollen wir auf die Veränderung der Figurenmodelle im gesamten Handlungsstrang legen, da es uns gerade bei einer Sitcom, die aus mehreren Episoden besteht, wichtig erscheint, eventuelle Veränderungen der Charakteristika der Protagonistinnen in zentralen Handlungssituationen, Krisen oder im als „typisch“ charakterisiertes Verhalten zu erfassen.¹³¹

6.2.3 Figuren als Symbole und Symptome (Valerie Vitzthum)

Bei der Analyse von Figuren als Symbole fragt man danach, welche indirekten Bedeutungen sie vermitteln. Die Figur wird gesehen als etwas, das für etwas anderes, Abstraktes steht. Das bedeutet, dass eine Figur eine indirekte Bedeutung vermittelt. Diese Bedeutung muss jedoch nichts Einheitliches darstellen, sondern kann von verschiedenen RezipientInnen unterschiedlich verstanden werden. Folgende Themenbereiche können nach Eder mit Figuren assoziiert werden: thematische Gedanken, Aussagen oder Fragen; menschliche Eigenschaften, Probleme, Tugenden, Laster; Ideen oder Prozesse; latente Bedeutungen im Sinne der Psychoanalyse; soziale Rollen und Archetypen; soziale Gruppen; mythische oder religiöse Figuren; reale Einzelpersonen. Sie können verschiedene Funktionen übernehmen, wie zum Beispiel die Herstellung eines Bezuges zur Realität oder zur Lebenswelt der RezipientInnen.¹³²

Figuren als Symptome betreffen die Ebenen der Faktoren, die bei der Entstehung der Figuren beteiligt waren und den Wirkungen auf das Publikum. Sie ermöglichen Rückschlüsse auf die Ursachen und

¹²⁹ Eder, 2008, S. 717

¹³⁰ Vgl. Eder, 2008, S. 716f

¹³¹ Vgl. Eder, 2008, S. 322ff

¹³² Vgl. Eder, 2008, S. 521ff

Umstände ihrer Erschaffung, also auf verschiedene Faktoren der Filmproduktion. Man kann Figurenmerkmale sowohl auf bewusste als auch auf unbewusste Gestaltungsabsichten der FilmemacherInnen zurückführen und des Weiteren sind sie von den „kollektive(n) mentale(n) Dispositionen ihrer Zeit und Kultur geprägt“.¹³³ Figuren führen bei den RezipientInnen zu bestimmten Wirkungen und beeinflussen sie somit. Dieser Umstand kann beispielsweise pro-soziales Verhalten fördern und moralische Vorstellungen beeinflussen, zur Identitätsbildung der ZuschauerInnen beitragen, konkrete Imitationen auslösen, reale Sozialkontakte stimulieren bzw. ersetzen oder eine Ersatzbefriedigung für vorhandene Wünsche darstellen.¹³⁴

Diese beiden Aspekte gehen nun noch mehr als die bisher vorgestellten Aspekte in eine interpretative und kontextbezogene Richtung der Figurenanalyse. Die grundlegende Verfahrensweise besteht darin, dass man Filminformationen (clues) mit allgemeinen „semantischen Feldern“ in Zusammenhang bringt (mapping). Sie werden also auf eine abstrakte Aussage bezogen, wodurch ein übergreifender Sinnzusammenhang entsteht. Das Ziel dieses Prozesses wäre es zu ermitteln, „welche Bedeutungen, Funktionen, Wirkungen oder Ursachen bestimmte Figuren, Stilmittel oder andere Elemente des Films haben“.¹³⁵

6.2.3.1 Imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme (Valerie Vitzthum)

Der Aspekt der Anteilnahme an Figuren legt sich quasi über die Heuristik der „Uhr der Figur“ und kann auf jeden der Aspekte von Figuren angewendet werden, besonders bedeutend ist aber der Bereich der Figur als fiktives Wesen. RezipientInnen nehmen Figurendarstellungen wahr, erzeugen daraus mentale Modelle, schließen auf weitere Bedeutungen und Kontexte und reflektieren über die Darstellungsmittel der Figuren. Anteilnahme an Figuren findet jedoch nicht bei jedem Zuschauer und jeder Zuschauerin zur selben Zeit gleich statt, sondern kann in verschiedenen Weisen geschehen. Figuren können als Vorbilder, Abschreckung, Objekte distanzierter Beobachtung oder anderes dienen.

¹³⁶

Von zentraler Bedeutung für die Anteilnahme ist die Perspektive oder der „point of view“. Der Grundsatz hierzu lautet: „Ein Perspektivträger repräsentiert einen bestimmten Gegenstand in bestimmter Weise (in einer bestimmten Perspektive) und steht damit in einem bestimmten Verhältnis zu anderen Perspektivträgern (und deren Perspektive)“.¹³⁷ Wir verwenden eine Dreiteilung der möglichen Perspektiven, es gibt also eine ZuschauerInnen-, ErzählerInnen-, und Figurenperspektive, die sich auf das gesamte Spektrum mentaler Prozesse beziehen können. Eder schlägt eine Unterteilung

¹³³ Eder, 2008, S. 546

¹³⁴ Vgl. Eder, 2008, S. 521ff

¹³⁵ Eder, 2008, S. 524

¹³⁶ Vgl. Eder, 2008, S. 561ff

¹³⁷ Eder, 2008, S. 592

in fünf Aspekte vor: Wahrnehmung, Wissen, Werte, Interessen oder Bedürfnisse und Emotionen. Kennt man nun die verschiedenen Perspektiven von den jeweiligen AkteurInnen in bestimmten Situationen, ist es möglich, diese zu vergleichen und zu Perspektiv-Verhältnissen und Perspektivenstrukturen zu gelangen. Dies wiederum ermöglicht Schlüsse auf die Figuren selbst und ihre Darstellung.¹³⁸

6.2.3.2 Figurenkonstellation (Valerie Vitzthum)

Die Struktur einer Figurenkonstellation setzt sich aus der Gesamtheit der Verhältnisse zusammen, in denen die Figuren in einem Film oder einer Serie zueinander stehen. Es ist ein letztlich statisches Konzept, das aus einer Verallgemeinerung über das gesamte gesichtete Material besteht, während eine Konfiguration einen Ausschnitt des Beziehungssystems zu einem bestimmten Zeitpunkt beschreibt. Aus der Abfolge der verschiedenen Konfigurationen ergibt sich ein Konfigurationsprofil für den gesamten Film oder die gesamte Serie, welches die prozesshaften Veränderungen festhält.¹³⁹

Wir werden konkret eine Figurenkonstellation erstellen und diese dann nach Personen und Bezugsgruppen in einer Grafik darstellen. Auf Grundlage dieser Informationen hoffen wir eine Reihe von Beziehungen zwischen den Personen abstrahieren zu können und zu einem besseren Verständnis der Sozialbeziehungen zu gelangen.

6.3 Analyseleitfaden (Valerie Vitzthum)

Diese Fragenliste wurde in Anlehnung an die Uhr der Figur von Jens Eder erstellt, wurde jedoch zusätzlich an den konkreten Analysehintergrund angepasst. Somit befassen sich die Fragen damit, wie die Hauptfiguren Max und Caroline in Zusammenhang mit anderen Figuren der US-amerikanischen Sitcom „2 Broke Girls“ soziale Ungleichheit repräsentieren. Andererseits wird auch die Frage gestellt, inwieweit ihre Körperlichkeit Einfluss darauf nimmt. Die folgenden Fragen und allen voran ihre Einteilung stellt keine strenge Vorgehensweise dar, sondern soll eher als flexible Heuristik verstanden werden.

soziale und psychische Eigenschaften und Merkmale

Wie ist das Eigenschaftensystem der Figur allgemein strukturiert? Was sind ihre wesentlichen Merkmale und wie hängen sie zusammen? Ist es komplex, vollständig oder konsistent? Weist sie Lücken, Brüche oder Widersprüche auf? Stimmt sie mit verbreiteten (Stereo-)Typen überein?

¹³⁸ Vgl. Eder, 2008, S. 561ff

¹³⁹ Vgl. Eder, 2008, S. 464ff

Welcher Eigenschaftsbereich ist bei der bestehenden Figur am wichtigsten?

Werden Eigenschaften hervorgehoben oder ausgeblendet, die mit starken kollektiven Emotionen, Werten, Normen und Tabus verknüpft sind? Was zeichnet die Figur hinsichtlich folgender Eigenschaften aus: körperliche Attraktivität, Verletzlichkeit, Körperfunktionen, Motivation, Emotion, Identität, soziale Rolle, Status und Wertesysteme und der Zuordnung zu Eigen- und Fremdgruppen

Wird die Figur individualisiert oder typisiert? Aufbauend auf welcher Kapitalsorte wird sie individualisiert dargestellt?

Wie wird die Figur anhand filmischer Mittel dargestellt – sind die Mittel stereotyp? Wie wird die Figur auf der Tonebene vermittelt und begleitet (Musik, Geräusche...)?

Vermittelt die Figur allgemeine Themen, Gedanken, Aussagen oder Fragen? Verkörpert oder durchlebt sie allgemein menschliche Erfahrungen und Probleme? Ist sie in ein Netzwerk verschiedener Themen eingebunden?

Welche Verhältnisse der Macht, Wertschätzung und Sympathie bestehen zwischen den Figuren?

Steht die Figur für allgemeine menschliche Eigenschaften, Probleme, Tugenden oder Laster für Ideen oder Prozesse? Für soziale Rollen oder Gruppen?

Sozialität und soziale Rollen, Werte und Normen

Was kennzeichnet ihr Sozialverhalten? Entspricht oder widerspricht es sozialen Werten und Normen?

Was ist ihre Haltung zur Gesellschaft?

Welchen sozialen Gruppen ist die Figur zuzuordnen, von welchen wird sie abgegrenzt? Welche davon ist die relevanteste? Bzw.: Was sind die wichtigsten Sozialbeziehungen der Figur und wie entwickeln sie sich? In welchen Verhältnissen der Liebe, Macht und Anerkennung steht sie zu anderen Figuren?

Inwiefern sind die Beziehungen der Figuren durch Sozialsysteme vorstrukturiert und wie verhalten sich die Figuren im Rahmen dieser sozialen Kontexte?

Welche Mitglieder dieser Gruppe werden innerhalb der Figurenkonstellation noch dargestellt? Wie unterschiedlich sind sie, v.a. hinsichtlich ihrer Bewertung und dramaturgischen Funktion?

Welche sozialen Eigenschaften werden ihnen zugeschrieben? Gibt es gemeinsame, besonders häufige oder hervorgehobene Eigenschaften? Welche mentalen oder sozialen Eigenschaften werden durch das Äußere vermittelt?

Werden alle Figuren aus dieser Gruppe positiv oder negativ bewertet?

Welchen Status haben die Figur und die Mitglieder ihrer Gruppe innerhalb der Figurenkonstellation?

Ist die Figur mit allgemein menschlichen oder nur mit gruppenspezifischen Problemen konfrontiert?

Wie entwickeln sich die Sozialbeziehungen der Figuren? Welche Figuren nehmen Einfluss auf die Entwicklung anderer?

In welchen manifesten und latenten Sozialbeziehungen stehen die Figuren zueinander? Welche Verhältnisse der Anziehung und Ablehnung, der Erotik und des Konflikts fallen innerhalb der Konstellation auf?

Kommunikation und Verhalten

Fallen bestimmte aussagekräftige Verhaltensweisen der Figur besonders auf und wiederholen sich? Was sagen ihre großen Handlungen über ihren Habitus aus?

Welche Haltungen nehmen die Figuren ein? Wie geht, steht und sitzt sie? Zeigt sie typische Bewegungsmuster und Ausdrücke? Welchen Habitus suggeriert das?

Wie spricht die Figur? Gibt es Unterschiede in der Sprechweise (Sprechweise, Stimmqualität, Vokalisation, Intonation, Rhythmik, Dynamik? laut leise, höflich, groß, ehrlich, Akzente, Dialekte, Sprachfehler, Redewendungen, Lieblingsthemen etc.)

In welcher räumlichen Umgebung bewegt sich die Figur? Was stellt diese Umgebung dar?

Welche Handlungsfunktionen haben die Figuren und wie sind dadurch aufeinander bezogen? Welche Ziele haben die Figuren? Welche decken sich, welche stehen sich konträr gegenüber? Welche Personen bringen die Handlung voran?

Körperlichkeit

Wie lässt sich die Körperlichkeit der Figur beschreiben? Wie wird der weibliche Körper sexualisiert/ zur Schau gestellt? Wie entwickelt sich das Körperbild der Figur?

Werden bestimmte Aspekte des Körpers hervorgehoben oder marginalisiert?

Wie ist die allgemeine äußere Erscheinung und welche körpernahen Artefakte tragen die Figuren?

Gibt es Gegenstände, die mit der Figur besonders eng verbunden sind, aus denen man auf Vorlieben oder Fähigkeiten schließen kann oder die als Symbole verwendet werden?

Inwieweit entspricht die Körperlichkeit der Figur kollektiven Normen und Werten? Inwieweit zielt ihre Darstellung auf zentrale und wertbesetzte Aspekte wie etwa Schönheit, Gesundheit, Leistungsfähigkeit und Alter?

Was sagen ihre Kleidung und Frisur über ihre Sozialität und Persönlichkeit? Beeinflusst die Kleidung ihre Bewegungen und ihr Körperbild?

Prozesscharakter, Zukunft und Vergangenheit der Figuren

Welche Rolle spielen die Vergangenheit und die Zukunft der Figur? Was erfährt man (nicht) über sie? Welche Verknüpfungen lassen sich zu ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital ziehen?

Macht die Figur starke Veränderungen durch? Welche?

Bei besonderen Einstellungen (Umbrüchen, Unklarheiten etc.):

Wie sind Gesicht, Mimik und Blickverhalten, Körperhaltung und Bewegungsverhalten, Gestik, Nähe- und Berührungsverhalten, Sprachverhalten und parasprachliches Verhalten?

Welche Rhythmen zeigen Mimik und Bewegungsverhalten der Figur? Welche Haltungen nimmt sie ein? Wie geht, steht und sitzt sie? Zeigt sie typische Bewegungsmuster und Ausdrücke? Welche Persönlichkeitsmerkmale suggeriert das?

Figurenkonstellation:

Wie viele Figuren umfasst die Konstellation insgesamt? Wie viele Haupt-, Neben- und Randfiguren?

Welche Handlungsfunktionen haben die Figuren, und wie sind sie dadurch aufeinander bezogen?

Welche Ziele haben die Figuren? Welche decken sich, welche konfliktieren?

Wie ist das Eigenschaftsspektrum der fiktiven Wesen beschaffen? Welche körperlichen, psychischen oder sozialen Eigenschaften sind innerhalb der Konstellation besonders auffällig oder häufig vertreten?

Durch welche Interaktionen sind die Figuren aufeinander bezogen?

7 Ergebnisse (Dominique Kisielewski)

Im Rahmen dieses Forschungsprozesses hat das Forscherinnenteam beschlossen die US-amerikanischen Sitcom „2 Broke Girls“ zu analysieren. Aus forschungspragmatischen Gründen und um die Figuren und in ihrer Tiefe analysieren zu können, wurde nur die erste Folge der ersten Staffel der Serie bearbeitet. Dabei wurden im mehreren zyklischen Prozessen das vorhin angefertigte Texttranskript, Stummtranskript sowie Sequenz- bzw. Szenenprotokoll verwendet und die Fragen anhand des eben beschriebenen Analyseleitfadens bearbeitet. Dabei lag der Fokus auf den beiden Hauptprotagonistinnen und deren Sozialgefüge. Aufgrund dessen konnten die Daten gewonnen werden, welche als Grundlage für die Beantwortung der Forschungsfrage dienen. Diese beziehen sich auf die Persönlichkeit, Einstellungen, Werte und Verhaltensweisen, welche die beiden Charaktere innerhalb der ersten Folge zu erkennen geben bzw. auch auf die Entwicklung der Figuren, die sie bereits innerhalb dieser rund zwanzig Minuten durchlaufen.

Die Analyse der rund zwanzig Minuten der Serie stellt somit „quasi“ einen Aufriss, also einen ersten Eindruck, der thematisierten Inhalte dar. In der ersten Folge wurden bereits prozesshafte Entwicklungen der Charakter angedeutet, womit der von uns beschriebene Habitusbegriff der Figuren nur eine Momentaufnahme am Ende dieser darstellt. Veränderungen werden erst im weiteren Verlauf der Sitcom klarer, wodurch unsere Ergebnisse nur als vorläufige Annahmen aufzufassen sind. Diese sind als eine Art Hypothesen zu lesen, welche erst durch weitere Forschung näher untersucht werden müssten.

7.1 Orts- und Figurenbeschreibung (Dominique Kisielewski)

Der Ort des Geschehens ist das Williamsburg Diner, welches sich in Brooklyn, einem New Yorker Stadtteil befindet. Brooklyn hat grundsätzlich den Ruf, ein etwas „schäbigerer“ Stadtteil von New York zu sein, dennoch steht dieser Ort auch für Diversität. Diversität betreffend Menschen unterschiedlicher Ethnizität, Herkunft, Lebensweisen und Geschichten bzw. individuellem Background. Demzufolge war die Intention der Produzenten eine Serie mit ProtagonistInnen verschiedener Randgruppen zu drehen. Die Darstellerinnen spielen Charaktere mit amerikanischer, ukrainischer, koreanischer und russischer Herkunft. Dadurch grenzt sich diese Sitcom sehr stark von anderen ab, da Randgruppen meist nicht im Fokus von US-amerikanischen Sitcoms sind.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Vgl. Der Blick hinter die Kulissen, Specials, „2 Broke Girls“ – die komplette erste Staffel

Max wird gespielt von Kat Dennings. Sie ist eine junge dunkelhaarige Kellnerin, die schon seit längerem in dem Diner arbeitet. Um die Miete für ihre Erdgeschosswohnung inklusive den kleinen Garten aufzubringen, geht sie einem Zweitjob nach; sie ist Babysitterin bei einer wohlhabenderen Familie in Manhattan. In der ersten Folge der Serie macht es den Anschein, dass Max aufgrund von zerrütteten Familienverhältnissen sich eher kühl und distanziert ihren Mitmenschen gegenüber verhält.

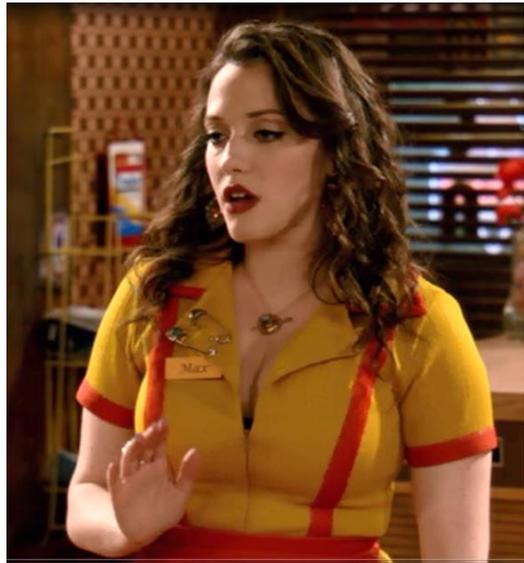


Abbildung 1.: Die Figur Max im Diner

Aus Angst davor verletzt zu werden, wirkt sie in den für sie ungewohnten Situationen unnahbar, manchmal sogar etwas verbittert. Sie hat klare Vorstellungen von Respekt und angemessenem Verhalten und zögert nicht, diese Ansichten unverblümt bzw. direkt zu äußern. Mit ihrer Sexualität geht sie ebenfalls sehr offen um, wodurch der Eindruck entsteht, dass ihr Schamgefühl nicht sehr stark ausgeprägt ist. Kombiniert mit ihren zahlreichen sarkastischen und zynischen Bemerkungen während der ganzen Folge, verleiht Kat Dennings der Figur Max abgebrühte, pessimistische, allerdings auch (über-)lebenskünstlerische Wesenszüge. Insbesondere ihre desillusionierte Art, ihre realitätsnahe Sichtweise des Lebens ist der gravierendste Unterschied zu Beth Bers, die die blonde Caroline verkörpert.

Caroline ist die Tochter des ehemaligen Milliardärs, Martin Channing, welcher aufgrund eines Finanzbetruges zu einer längeren Haftstrafe verurteilt wurde. Da ihr ganzes Vermögen inklusive Luxusgüter, wie Pelze oder Schmuck verpfändet wurden bzw. unter Verschluss stehen, muss sie nun selbst arbeiten gehen, um überleben zu können. Dabei macht sie ihren Vater nicht für ihre missliche Lage verantwortlich, sie steht weiter hinter ihm und geht offen mit diesem Thema um.



Abbildung 2.: Die Figur Caroline im Diner

Nichtsdestotrotz wählt Caroline das Williamsburg Diner als Arbeitsplatz, da dieses in einem gänzlich anderen Stadtteil als ihre alte Wohnung liegt und die Wahrscheinlichkeit, dass sie einem ihrer alten Freunde über den Weg läuft, relativ gering ist, weil sie sich für ihren finanziellen Abstieg schämt. Caroline achtet beinahe penibel auf ihre äußere Erscheinung und drückt sich stets diplomatisch aus. Kritik, welche gegen sie gerichtet ist, nimmt sie nicht persönlich.

Als Max zu ihr sagt: „Und du erwartest, dass ich dir das nach dieser Autismus-Nummer abnehme?“¹⁴¹, reagiert sie gelassen und ist nicht verletzt. Im Allgemeinen antwortet Caroline wortgewandt und in weiterer Folge versucht sie lösungsorientiert zu handeln.

7.2 Die Figurenkonstellation sowie die Beziehung zwischen den Figuren (Valerie Vitzthum)

Für den Erkenntnisgewinn betreffend Figurenkonstellation bzw. Sozialgefüge ziehen wir das Konzept der Eigen- und Fremdgruppe von Jens Eder heran. Die Eigen- und Fremdgruppenzugehörigkeit wird von uns als Forscherinnenteam aufgrund des Bezuges zum Diner abgegrenzt. Die Mitglieder innerhalb dieser Gruppen teilen sich ähnliche Eigenschaften und Interessen. Nach ihrem finanziellen Schicksalsschlag ist Caroline hilfsbedürftig und versucht sich in die neue Umgebung zu integrieren und Anschluss zu finden, da sie sich momentan in dem Personenkreis der Fremdgruppe befindet. Im Gegensatz dazu gehört Max der Eigengruppe an. In weiterer Konsequenz gehören die folgenden Personen neben Max ebenfalls der Eigengruppe an: Oleg der Koch, Earl der DJ sowie Kassierer, Han der Inhaber des Diner und Paulina eine weitere Bedienung im Diner sowie eine ehemalige Bedienungskraft, welche „Chrystal Meth Tante“ genannt wird. Caroline und weitere Gäste, welche Hipster sind, sowie Peach und Robbie gehören der Fremdgruppe an. Max verhält sich gegenüber den Mitgliedern der Eigengruppe sehr tolerant und ebenso hilfsbereit. Mit Angehörigen ihrer Eigengruppe spricht sie sehr höflich und freundlich. Beispielsweise entschuldigt sie sich bei den Freunden von ihrem Partner Robbie, als sie diese aus ihrer Wohnung bittet, da sie zu später Stunde noch Cupcakes backen muss. Wohingegen sie den Personen der Fremdgruppe, in diesem Fall auch Caroline, mit einer ruppigeren Verhaltensart begegnet und sich unhöflich bzw. abwertend benimmt. Gegenüber diesen wirkt Max vor allem belehrend und selbstgefällig. Sie sieht ihren Weg, die Tätigkeiten zu verrichten als den Richtigen an und Abweichungen davon handhabt sie als Fehler und will sie auch nicht akzeptieren.

Den Unterschied in Bezug auf die Verhaltensweisen der Eigen- und Fremdgruppe, erkennt man beispielweise an der Situation, in welcher Max im Diner von den zwei jungen Hipstern wie folgt angesprochen wird: „Tschuldigung? Bedienung! Schnecke“. Dabei macht ein Hipster „Schnipsbewegungen“¹⁴². Diese jungen männlichen Hipster gehören der Fremdgruppe an und Max empfindet ihre Ansprache als beleidigend. Sie demonstriert dies den Männern mit sehr direkten sowie geschlechtsbezogenen Aussagen, entsprechender Gestik und Körperhaltung. Ihr Körper ist dabei leicht nach vorne gebeugt. Obwohl sie eine sehr vulgäre Ausdrucksweise benutzt, zeigt sie durch ihre Mimik kein Unwohlsein oder auch kein Schamgefühl. Ihre zusammengeschlossenen Hände vor dem Körper sind als Schutzmechanismus zu deuten. Sie schafft dadurch eine visuelle Barriere, wodurch sie die für sie notwendige Distanz zu ihren Mitmenschen wahren kann. Diese defensive Geste zeigt, dass

¹⁴¹ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 06.31

¹⁴² 2 Broke Girls, Folge 1, Hipster 1 in 00.18

sie sich nicht auf ihre Mitmenschen einlassen bzw. auf diese eingehen will. Im Kontrast dazu steht jedoch die „Schnipsbewegung“, welche sie nachahmt. Mithilfe dieser dringt sie in den Intimbereich der Hipster ein und verringert die räumliche Distanz zwischen ihnen. Dadurch schafft sie zugleich auch einen hierarchischen Unterschied, wodurch sie ihre Überlegenheit im Rahmen des Gespräches und ihrer Position zum Ausdruck bringt. Max grenzt sich deutlich von den Hipstern ab. Dabei verweist sie auf Kleidung, auf Körperschmuck und auch auf ihre Familiengeschichte. Konkret spricht sie die Unterschiede zwischen ihr und den Hipstern bezüglich Mützen, Tattoos und ihren Vätern an. Dabei geht sie von eher unpersönlichen Themen bis zu intimen Informationen, dass ihr Vater nicht wisse, dass er ihr Vater sei. Am Ende des Gespräches spricht sie die Hipster mit „Ladies“ an. Diese abwertend gemeinte Zuschreibung des gegensätzlichen Geschlechts kann man verschiedenartig lesen. Es stellt sich die Frage, ob der Begriff der Weiblichkeit oder nur im speziellen die beiden Hipster abgewertet werden. Das explizite Ansprechen der Weiblichkeit ist gleichgesetzt mit der Betonung des Nicht-Männlichen, dadurch wird eine Abwertung vollzogen und der Begriff „Ladies“ als eine Art Spott verwendet. Der Geschlechtsbegriff wird nicht mehr in einem rein heteronormativen Verständnis verwendet, sondern die Grenze zwischen männlich und weiblich wird bewusst durchbrochen. Zudem lassen sich an dem Gesprächsstil allgemeine Probleme im Zusammenhang mit Kunden und deren Umgang mit Bedienungen in Cafés, Restaurants, Diners etc. erkennen. Er ist durch einen unhöflichen Umgang und den Glauben daran, dass die Bedienung ohne zu zögern auf das Rufen oder auf Handbewegungen der Kunden zu reagieren hat, charakterisiert.

Wird sie jedoch von Oleg, dem Koch, der zugleich eine Person ihrer Eigengruppe ist, vulgär bzw. beleidigend angesprochen, reagiert Max gänzlich anders. Obwohl die Bemerkung „hey, sexy Weibchen. Du siehst hübsch aus heute, du siehst so wunderschön aus heute, dass ich deinen miesen Charakter vergessen habe“¹⁴³ sexistisch ist, nimmt Max diese Bemerkungen erstens als nicht beleidigend wahr und zeigt zweitens währenddessen bzw. danach auch nicht viele Emotionen. Sie spricht ohne die Intonation zu ändern. Ihre Stimme bleibt während des Gespräches auf dem gleichen Niveau und bei der Aussprache von geschlechtsbezogenen Begriffen ist keine Änderung der Sprachmelodie zu erkennen. Dies wäre unserer Auffassung nach als ein Indiz für Gewohnheit zu deuten bzw. ist als vertraute Umgangsweise zu verstehen. Caroline, die ebenfalls bei dem beleidigenden Akt anwesend ist, vermittelt hingegen mit ihrer Körpersprache – ein verzerrtes Gesicht sowie ein offen stehender Mund – dass sie Olegs vulgäre Ausdrücke als nicht akzeptabel und ekelerregend einstuft. Diese Reaktionsweise kann ebenfalls auf die unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit zurück zu führen sein. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass Max allerdings sowohl gegenüber der Eigen- als auch gegenüber der Fremdgruppe tabuisierte Wörter vor allem betreffend Sexualität und

¹⁴³ 2 Broke Girls, Folge 1, Oleg in 05.14

Geschlechtlichkeit, wie „Möuse“ und Vagina, ausspricht. Dadurch durchbricht sie vor allem gesellschaftliche Tabus und damit auch Grenzen. Diese ganze Situation könnte auch als Hinweis bezüglich der weiten Verbreitung von sexueller Belästigung am Arbeitsplatz gelesen werden.

Die Distanz wird zwischen Caroline und Max im Laufe der ersten Folge jedoch schwächer. Den Wendepunkt stellt dabei die Trennung von Robbie und Max dar. Als Max' Freund Robbie mit Caroline flirtet, geht sie auf verbaler Ebene nicht darauf ein. Als Gründe nennt sie, dass er eine Beziehung mit Max habe und dass sie Besseres kenne, jedoch nicht, dass sie kein Interesse habe. Obwohl sie mittels ihrer Körpersprache andere Gefühle vermittelt, bleibt sie ihrem eigenen Wertesystem standhaft und treu. Sie fühlt etwas wie Freundschaft oder Dankbarkeit Max gegenüber und deshalb ist eine sexuelle Affäre mit ihrem Freund für sie tabu. Daraufhin meint Caroline zu Max, dass sie jemanden besseren als Robbie verdient habe. Aber Max blockt wieder ab, als es um etwas Persönliches geht und beschimpft Caroline als Lügnerin. Unserer Auffassung nach gibt es fünf verschiedene Lesarten, wie dieser Sachverhalt gelesen und interpretiert werden kann. Erstens glaubt Max, dass Caroline versucht hat, Robbie zu verführen und dass sie sich jetzt nur rausreden will. Andererseits glaubt Max, dass Robbie versucht hat, Caroline zu verführen und sie hat es zugelassen. Eine andere Lesart ist, dass Max wütend ist, weil Caroline versucht, ihr zu helfen, sie jedoch keine Hilfe braucht und sich damit in ihr persönliches und privates Leben einmischt, also „anhänglich wird“. Viertens ist Max der Auffassung, dass Caroline lügen würde, als sie meint, sie habe was Besseres verdient. Zuletzt nutzt Max diese Gelegenheit, um sich wieder von Caroline zu distanzieren, da ihr bewusst wird, dass sie Caroline doch ganz in Ordnung findet. Auch hier wird das Thema Sex bzw. erotische Gefühle als handlungsleitender Ansatz genommen.

Max behält zwar ihre anfängliche Distanzierung zu einem gewissen Grad bei, jedoch nicht mehr mit derselben Härte. Dies kann aus unserer Sichtweise zwei Gründe haben. Erstens wäre es möglich, dass Max selbst der Grund für die Verbesserung der Beziehungen zwischen den beiden ist, da sie beginnt, sich auf Caroline einzulassen. Andererseits wäre es auch möglich, dass sich die Barriere zwischen den beiden verringert, da Caroline beginnt, ein Mitglied von Max' Eigengruppe zu werden. Sie bietet dann auch Caroline an, weitere Sachen aus ihrer



Abbildung 3.: Die Figuren Caroline und Max auf dem Pferd Chestnut

alten Wohnung zu holen. Wobei diese meint, dass diese Sachen nun alle der Bank gehören und sie es bereut, nicht etwas anderes als ihr Chanel-Kostüm mitgenommen zu haben. Somit vollzieht sich auch bei ihr ein Wandel bezüglich der relevanten bzw. „wichtigen Dinge im Leben, wodurch sie mehr die Eigenschaften von Max Eigengruppe annimmt und dadurch auch dazu beiträgt, die Distanz zu verringern. Die räumliche Distanz verschwindet in der letzten Szene der ersten Folge im kompletten Ausmaß. Beide sitzen auf Chestnut, Carolines Pferd, trinken einen großen Kaffee „to go“ von Starbucks und Caroline beschließt, dass sie in Zukunft gemeinsam an der Geschäftsidee bezüglich des Cupcakeshops arbeiten.

Aufgrund dieser Erkenntnisse lässt sich folgende Figurenkonstellation zum Ende der ersten Folge darstellen. In Blau sind jene Figuren dargestellt, die zu Beginn zum Bekanntenkreis von Max gehören, in Rot jene, die zu Caroline gehören. Die beiden größeren Kreise markieren einerseits das Diner und andererseits das engere, persönliche Umfeld von Max. Anhand der Verbindungslinien werden die Beziehungen dargestellt, wobei einseitige Pfeile eine auch nur einseitige Beziehung darstellen, so kennt beispielsweise Peach Caroline, aber umgekehrt ist dies nicht so.

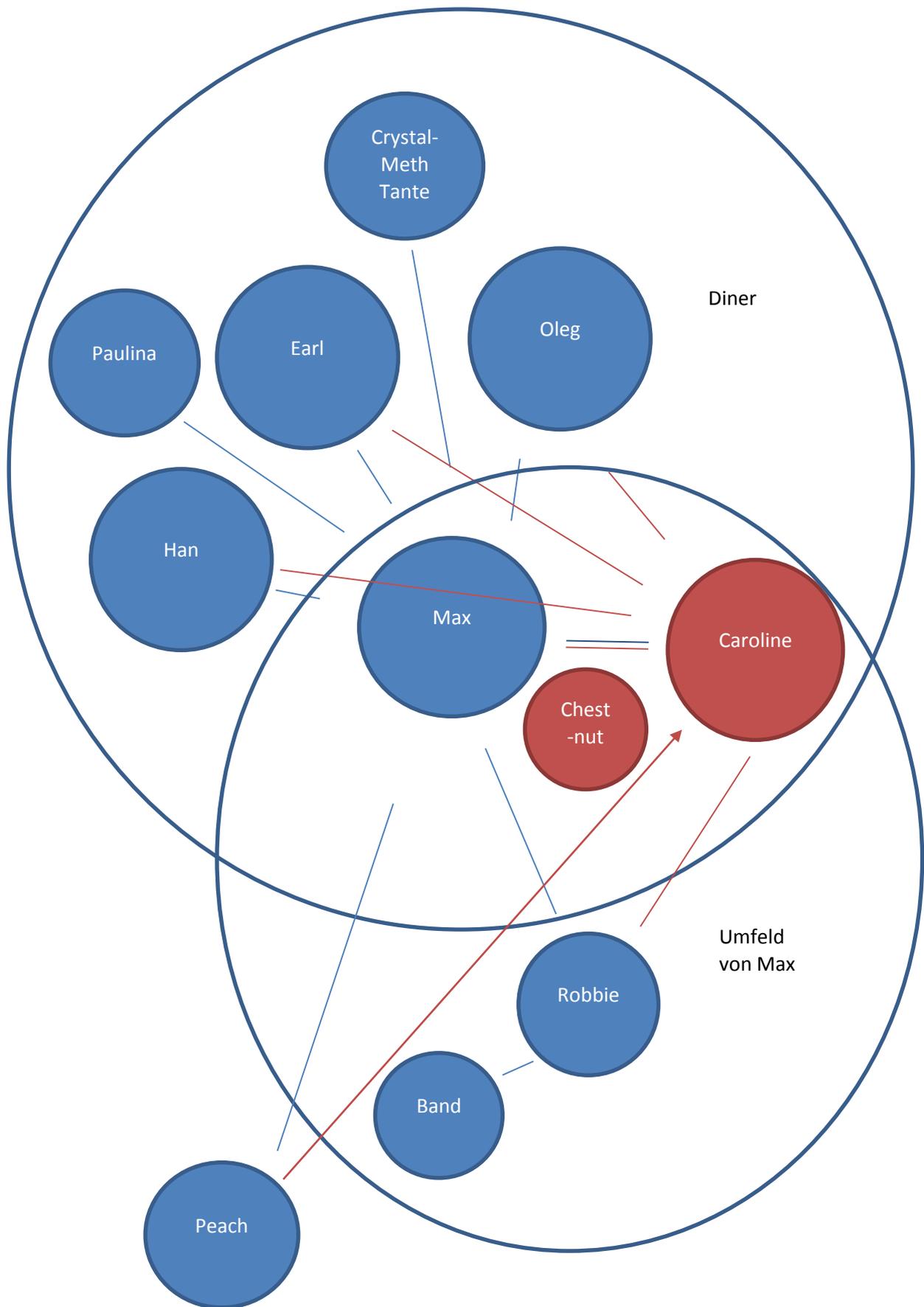


Abbildung 4: Konstellation der Eigen- und Fremdgruppe der ersten Folge von „2 Broke Girls“

8 Conclusio (Dominique Kisielewski)

Aufgrund des Interpretationsprozesses bezüglich der ersten Folge von „2 Broke Girls“ lassen sich, in Verbindung mit dem Bourdieuschen Kapitalkonzept sowie seinem Habitusbegriff, Rückschlüsse auf die anfangs gestellte Forschungsfrage ziehen. Zum besseren Verständnis sei die Forschungsfrage inklusive der -unterfrage nochmals angeführt:

Wie wird soziale Ungleichheit durch die Hauptfiguren Caroline und Max in der US-amerikanischen Sitcom „2 Broke Girls“ repräsentiert?

Inwieweit spielt Gender bzw. das Geschlecht bei der Repräsentation eine Rolle?

Bourdieu unterteilt, wie in Kapitel 5.2. bereits erwähnt, den Kapitalbegriff in drei verschiedene Sorten: das ökonomische, kulturelle sowie soziale Kapital. Der Begriff des Habitus wiederum kennzeichnet die Haltung eines Menschen zu sich selbst sowie der Umwelt. Bei der Geschlechtsrepräsentation dient das Konzept des Doing Gender sowie Kotthoffs fünf Ebenen der Relevanzsetzung als Analysegrundlage. Die offensichtlichste Ebene des „Doing Gender“ betrifft die Stilisierung des Körpers in Form von Kleidung, Kosmetik, Frisur sowie Accessoires.

Betrachtet man das ökonomische Kapital ist erkennbar, dass die Figuren Max und Caroline sich mit unterschiedlichen finanziellen Situationen zu Recht finden müssen. Einerseits verfügt die Figur Max über eine eigene vollausgestattete Erdgeschosswohnung inklusive eines kleinen Gartens. Andererseits sind die Einrichtungsgegenstände der Wohnung bunt zusammengewürfelt, was darauf schließen lässt, dass der Figur das notwendige Geld für die Einrichtung nur unregelmäßig zur Verfügung stand bzw. die Gegenstände eher mit zweckdienlichem Gedanken gekauft wurden, obwohl sie ein regelmäßiges Monatseinkommen durch den Job als Kellnerin hat. Sowohl durch die Bitte der Figur Max an den Dinerchef Han keine weitere neue Bedienung einzustellen als auch die Zweitanstellung als Babysitterin, sind die finanziellen Sorgen bzw. Existenzängste der Figur zu erkennen. Die Figur Caroline wiederum hat ihr komplettes Vermögen durch den Finanzbetrug ihres Vaters verloren. Obwohl bei der Einführung gezeigt wird, dass die Figur Wertsachen besitzt wie beispielweise die üppige Perlenkette, welche sie um den Hals trägt, wird im Verlauf der Folge deutlich, dass diese jedoch ihre einzigen finanziellen Güter sind und die Figur nicht in der Lage ist, für ein Übernachtung finanziell aufzukommen. Durch die Tatsache, dass die Figur Max ihr eine Unterkunft bieten kann, ist sie im Sinne des ökonomischen Kapitals dennoch besser gestellt als die Figur Caroline.

Bezüglich des kulturellen Kapitals erfährt man durch eine Konversation mit dem Dinerchef Han, dass die Figur Max bereits ihr Leben lang als Kellnerin gearbeitet hat. Aufgrund dessen kann man darauf schließen, dass sie vermutlich keinen höheren Schulabschluss besitzt. Andererseits lässt diese Aussage auch erkennen, dass sie umfangreiches Wissen und Qualifikationen bezüglich des Berufes der Kellnerin

erworben hat. Dieses Faktum macht deutlich, dass die Figur Max ihr fehlendes institutionalisiertes kulturelles Kapital im Sinne der Schulbildung durch die jahrelange Erfahrung im KellnerInnenberuf ausgleicht. Weiters hat die Figur der Max die Fertigkeit des Cupcake Backens erlangt. Im Gegensatz dazu, weist die Figur Caroline kein KellnerInnenwissen auf, bringt jedoch eine umfangreiche betriebswirtschaftliche Ausbildung durch den Abschluss an der Wharton Business School mit. Somit ist das kulturelle Kapital der beiden Figuren unterschiedlich zusammengesetzt. Diese Diversität qualifiziert die beiden Figuren jedoch für die Eröffnung des geplanten Cupcakeshops, da jede der beiden zentrale Kompetenzen für die Eröffnung des Shops mitbringt, die der anderen Figur fehlen.

Das soziale Kapital kennzeichnet sich nach Bourdieu durch die Teilnahme an einem Netz von sozialen Beziehungen und den Ressourcen, die durch die Zugehörigkeit zu solch einem Netz ermöglicht werden. Relevant wird hier, die von uns Forscherinnen vorgenommene Einteilung in die Fremd- und Eigengruppe anhand der Nähe zum Diner. Die Figur Max gehört der Eigengruppe an und ist als Person sowie durch ihre effiziente Arbeitsweise im Diner anerkannt. Obendrein erkennt sie die Individualität der im Diner arbeitenden Personen an und erntet daher auch Anerkennung für ihre Leistungen. Beispielsweise lässt die Figur Max die sexistischen Bemerkungen der Figur Oleg zu und reagiert gelassen auf diese. Überdies ist sie bereit ihre selbstgebackenen Cupcakes unentgeltlich mit der Figur Earl zu teilen. All diese eben genannten Figuren gehören ebenfalls der Eigengruppe an. Durch dieses Verhalten und den wechselseitigen Bezug werden die Werte und Normen der Gruppe reproduziert, wodurch auch die Grenzen zu anderen Personen mit anderer Gruppenzugehörigkeit gezogen werden. Die Figur Caroline ist daher kein Teil dieser Eigengruppe sondern der Fremdgruppe zugehörig. Sie hat anfänglich keinen Anspruch auf einen gegenseitigen Austausch oder aber auch Hilfe sowie Unterstützung durch die Eigengruppe. Erst am Ende der rund zwanzig-minütigen Folge ändert sich ihr Status ein wenig. Ein entscheidendes Ereignis stellt hierbei das Aufeinandertreffen der Figur Caroline mit der Figur Robbie dar. Durch ihre adäquate Verhaltensweise bei dem Flirtversuch seitens der Figur Robbie erntet die Figur Caroline Anerkennung bei der Figur Max. Dadurch hat sie es geschafft, durch Institutionalierungsarbeit einen bestimmten Grad an Gruppenzugehörigkeit zur Eigengruppe aufzubauen.

Zusammenfassend ist somit festzustellen, dass die Figur Caroline einen radikalen Bruch betreffend des ökonomischen als auch des sozialen Kapitals erleben musste. Sie kann weder auf ihr ehemaliges Vermögen im Sinne von Bargeld, Kleidung, Wohnung, etc. zurückgreifen, noch hat sie ein soziales Netzwerk, welches sie unterstützen würde, da sich alle Bekannten und FreundInnen von ihr abgewandt haben.

Bei der Betrachtung des Habitus werden die verschiedenen Grundhaltungen der Figuren besonders deutlich. Die Figur Max arbeitet schon sehr lange als Kellnerin und für sie ist es selbstverständlich, die

Dinge im Diner auf ihre Art und Weise zu erledigen. Dies ist auch durch ihre Beständigkeit im Diner bedingt. Im Gegensatz zu ihr wechseln die anderen Kellerinnen häufig und es ist ihre Aufgabe, mit den neuen Mädchen zu Recht zu kommen sowie ihnen die Arbeitsabläufe im Diner zu erklären. Durch einen Dialog erfährt man auch, dass selbst nach einem Wechsel des Chefs des Diners die Figur Max weiterhin im Diner beschäftigt bleibt. Dadurch hat sie ihre soziale Position im Diner schon inkorporiert. Einerseits ist sie zwar Angestellte andererseits aber auch diejenige, mit dem meisten Wissen betreffend des Alltags im Diner, wodurch sie eine beherrschende Sprechweise an den Tag legt und auch, den in der formalen Hierarchie höhergestellten Dinerchef Han nicht ernst nimmt. Dadurch rührt auch ihr eher nicht normkonformes bzw. nicht stereotypes Verhalten gegenüber dem Chef des Diners als auch den zahlenden Gästen im Diner. Generell legt die Figur Max ein sehr direktes Sprechverhalten an den Tag. Durch die Verwendung von tabuisierten Wörtern wie „Möuse“ oder Vagina zieht sie die Aufmerksamkeit auf sich und schlüpft zugleich in die Rolle der erfahrenen, selbstsicheren und überlebensstarken Frau, welcher man nichts vorgaukeln kann. Ihre verbale Ausdrucksweise wird auch durch ihren roten Lippenstift, den sie trägt, unterstrichen. Man könnte dies auch als zusätzliche Betonung ihres Mundes deuten und ihre Schlagfertigkeit bzw. starke Ausdrucksweise damit assoziieren. Die Uniform individualisiert die Figur vor allem durch ihre Tragweise sowie den Accessoires. Vor allem die Brüste werden betont und auch gezeigt, wodurch ihre Offenheit zum Thema Sex bzw. Erotik symbolisiert wird. Zudem zeigen die Stiefel der Figur ihren Pragmatismus, da dieses Schuhwerk einerseits als geeignet für die Arbeit eingestuft werden kann, andererseits auch modisch wirken. Zusätzlich ist es für die Figur Max unvorstellbar, dass sie das Vorhaben, einen Cupcakeshop zu eröffnen, erfolgreich umsetzen können. Ihre bisherigen Erfahrungen sowie ihre Lebensführung lassen sie daran zweifeln, das Startkapital für die Eröffnung aufbringen zu können. Im Kontrast zur Rolle der Kellnerin nimmt die Figur Max in der Rolle als Babysitterin ein eher normkonformes Verhalten ein, welches auch durch ihre eher unauffällige Kleidung unterstrichen wird. Dies lässt sich dadurch erklären, dass sie die Figur Peach, trotz ihrer etwas übertriebenen und auch dummlichen Verhaltensweise schätzt. In Anlehnung an Bourdieu lesen wir dies so, dass sie sich durch die „Unterwerfung“ einen Vorteil erwartet, aber dass dies zugleich auch Angst symbolisiert. Einerseits dürfte das zusätzliche Einkommen ihren Erwartungen entsprechen und auch die Behandlung, welche sie im Rahmen des Babysitterinnenjobs erfährt, genießen. Andererseits ist sie auf das Zusatzeinkommen angewiesen, da sie ohne dieses wahrscheinlich ihre Wohnung nicht bezahlen bzw. sich ihren Lebensalltag nicht leisten könnte.

Die Figur Caroline hat einen finanziellen Schicksalsschlag hinter sich und muss sich in ihrer neuen Situation erst zurechtfinden. Sie wählte das Diner als neuen Arbeitsplatz, da sie sich für ihren finanziellen Abstieg schämt und keinem ihrer alten Freunde/ alten Freundinnen über den Weg laufen möchte, unter anderem auch, weil sich diese von ihr abgewandt haben und ihre keine entsprechende

Hilfe angeboten haben. Sie hat ein paar ihrer Wertsachen bei sich, die sie weiterhin an ihre alte reiche Lebensführung erinnern. Vor allem ihre Kleidung, welche elegant und edel wirkt, sowie ihre High-Heels als auch den Handschmuck und insbesondere die üppige Perlenhalskette, welche sie trägt, unterstreichen ihren früheren Reichtum. Für sie war es bis zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich, über genügend Geld zu verfügen, um jederzeit ihre Ideen und Wünsche erfolgreich verwirklichen zu können. Der Geschäftssinn der Figur zeigt sich zusätzlich noch, da sie die Cupcakes hinter dem Rücken der Figur Max über ihren Wert verkauft und somit zusätzlich Geld einnimmt. Unterstrichen wird dies mittels ihrer motivierenden und animierenden Sprechweise und ihr selbstsicheres Auftreten, wenn es um die Ausarbeitung von geschäftlichen Ideen geht. Dadurch ist auch die Figur Caroline diejenige, die der Figur Max den Vorschlag unterbreitet, einen Cupcakeshop zu eröffnen. Ihre Denk- und Verhaltensmuster bezüglich der Cupcakeshoperöffnung lassen im Kontext ihrer neuen Situation die Figur jedoch etwas naiv erscheinen, da der Verdienst einer Kellnerin nicht hoch genug ist, um in kürzester Zeit 250.000 US Dollar anzusparen. Im Gesamten kann man deshalb zusammenfassen, dass Carolines Geschäftssinn, der ihr anscheinend von ihrem Vater vererbt wurde, fest in ihrem Habitus verankert ist. Generell wird die Figur Caroline jedoch immer wieder mit Problemen aus der neuen Umwelt konfrontiert, da ihre bisherige soziale Position nicht mit ihrer neuen sozialen Position übereinstimmt. Sie kennt weder die Arbeitsweise einer Kellnerin noch die Lebensweise in ärmlicheren Verhältnissen und hat diese nicht inkorporiert. Dies zeigt sich insbesondere, als sie das erste Mal in die Wohnung der Figur Max kommt und der Auffassung ist, dass diese ausgeraubt wurde. Bei der Figur Caroline werden durch die Uniform vor allem ihre langen Beine betont, die auch ein Symbol für ihre Standfestigkeit im Leben, trotz ihrer momentanen misslichen Lage, sein können. Zudem lenken die High-Heels, welche sie während der Arbeitszeit trägt, die Aufmerksamkeit zusätzlich auf ihre Beine. Für den Beruf der Kellnerin sind sie jedoch nicht geeignet und sind somit auch als ein Zeichen für ihre Unerfahrenheit zu deuten. Nach Bourdieu kann sich der Habitus grundsätzlich im Laufe der Zeit bzw. auf Grund von Erlebnissen zum Teil (ver)ändern. Bei der Figur Caroline sind schon Ansätze in diese Richtung erkennbar, da sie sich bewusst ist, dass sie sich mit den neuen Lebensumständen anfreunden muss, d.h. ihre Denkmuster beginnen sich diesbezüglich zu wandeln. Dies wird deutlich, als sie erkennt, dass sie die „falschen Dinge“ von zuhause mitgenommen hat.

Zusammenfassend kann man bei einer direkten Kontrastierung der beiden Figuren – Caroline und Max – in der ersten Folge der Serie „2 Broke Girls“ zwei unterschiedliche Klassenhabitus erkennen. Der Begriff des Klassenhabitus schließt nach Bourdieu sowohl die Klassenlage als auch die Lebensführung mit ein. Bei der Definition der Klassenlage zieht Bourdieu auch sekundäre Merkmale in die Betrachtung mit ein. Als sekundäre Merkmale nennt er das Geschlecht, die geographische Lage sowie die Ethnie von Personen. Nach dem finanziellen Schicksalsschlag der Figur Caroline sind die klassentechnischen Voraussetzungen bei beiden Figuren grundsätzlich als gleich zu bewerten. Beide Figuren befinden sich

in homogenen Lebensbedingungen, was sich anhand des ähnlichen Alters, des gleichen Geschlechts, derselben Ethnizität, des gemeinsamen Wohnortes, der gleichgestellten finanziellen Situation, sowie des Berufstandes der Kellnerin festlegen lässt. Die Lebensführung der Figuren hingegen unterscheidet sich grundsätzlich, da diese in den Habitus inkorporiert ist. Die Figur Caroline war es gewohnt, dass jederzeit genügend Geld für die Umsetzung von eigenen Projekten zur Verfügung stand. Obendrein ist ein wesentliches Merkmal ihrer Persönlichkeit ihre Zielstrebigkeit. Obwohl sie nun mit finanziellen Sorgen konfrontiert wird, lässt sie sich von diesen nicht beirren. Sie hält weiterhin an ihrem neuen Vorhaben, den Cupcakeshop zu eröffnen, fest. Die Figur Max ist im Gegensatz als eher antriebslos einzustufen. Sie bezweifelt bereits anfänglich die Erarbeitung der Summe des Startkapitals und lässt durch ihre Haltung erkennen, dass sie in ihrem Leben bereits mit einigen finanziellen Sorgen umgehen musste, wodurch das Vorhaben für sie unrealistisch ist. Die Charaktereigenschaft der Antriebslosigkeit kann ebenso mit der Klassenlage in Verbindung gebracht werden, da diese auch in den Lebensbedingungen, welchen sie innerhalb ihrer Klassen ausgesetzt ist, bedingt sein kann.

9 Weiterführende Schlussfolgerungen (Valerie Vitzthum)

Im Sinne der Cultural Studies sehen wir die Sitcom „2 Broke Girls“ als das Produkt einer speziellen Medienkultur, welches in dem spezifischen historischen und kulturellen Kontext von 2011 in den USA erzeugt wird. Hervorzuheben ist jedoch, dass diese Serie aber weder in ihrer Darstellung noch in ihrer Rezeption auf diesen Kulturbereich festgelegt ist, sondern global bzw. in über 40 Ländern rezipiert wird. Somit stellt die von uns durchgeführte Forschung einen besonderen sozialen Prozess dar, in dem eine Sitcom aus einem anderen sozialen Kulturkreis im deutschsprachigen Raum einen spezifischen subjektiven Sinn zugeschrieben bekommt.

Zusammenfassend stellen Medien einen eigenständigen Teil der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit dar. Sie reflektieren die Wirklichkeit nicht nur, sondern gestalten sie auch aktiv mit. Zusätzlich spielen sie eine zunehmende Rolle in der Sozialisation des Individuums. Somit kann man „2 Broke Girls“ auch, obwohl es Teil einer profilmischen Realität ist, im Hinblick auf den der Serie und speziell auch den beiden Protagonistinnen zugeschriebenen Sinn hin untersuchen. In diesem Sinne wäre eine Rezeptionsanalyse in verschiedenen Kulturkreisen und ein anschließender Vergleich mit den in dieser Forschung analysierten Arten der Repräsentation von sozialer Ungleichheit eine Möglichkeit, im Rahmen der Cultural Studies die Unterschiede in der Lesart und den Sinnzuschreibungen herauszuarbeiten.

Im nachfolgenden gehen wir auf drei Aspekte von „2 Broke Girls“ ein, die uns im Vergleich mit ähnlichen Kulturprodukten auffällig erschienen: Erstens sind beide Protagonistinnen weiblich,

zweitens gehören die Darsteller und Figuren verschiedenen Ethnien an und drittens stammen die Protagonistinnen aus sehr unterschiedlichen ökonomischen und sozialen Kreisen.

Soziale Ungleichheit stellt ein wohl global und historisch stets präsent, soziologisches Phänomen dar. Es ist ein Phänomen, welches alle gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Ebenen durchdringt und mit Aspekten von Macht und Herrschaft, Geschlechterverhältnissen oder auch wirtschaftlicher Dominanz verbunden ist. In unserer Analyse zeigt sich auch der ungleiche Zugang zu verschiedenen Ressourcen, welche wir anhand der drei Kapitalsorten von Bourdieu festgemacht haben. Caroline, die aus einem höhergestellten sozialen Umfeld kommt, findet in Bezug auf ihr kulturelles, soziales und ökonomisches Kapital ganz andere Voraussetzungen vor als Max. Kapitalsorten bedingen, unabhängig vom finanziellen Vermögen, den Status eines Individuums in der Gesellschaft. Jedoch ist eben diese gesellschaftliche Stellung vom direkten Kontext abhängig und nicht kontinuierlich, sondern es kann auch zu Brüchen kommen. Die Protagonistin Caroline erlebt solch einen Bruch, welcher jederzeit passieren kann und vor allem im Kontext der amerikanischen Gesellschaft nach der Wirtschaftskrise von 2007/08 durchaus realistisch ist. Dies trägt zusätzlich dazu bei, Empathie bei den RezipientInnen zu erzeugen, da die Charaktere realitätsnaher erscheinen.

Sex und Sexualität stellen in den USA ein Tabuthema dar, weshalb gerade dieses Thema, welches so viele Personen und Gruppen betrifft, von den Produzenten ausgewählt wurde. Im europäischen Kontext zeigt sich dies in etwas anderer Weise, so ist beispielsweise das Thema sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz als Thema sehr präsent, also nicht so tabuisiert. Man könnte es so sehen, als würde man hier zwar viel über Sex im Allgemeinen sprechen, aber nicht über den eigenen. In der Sitcom wird diese kulturelle Kluft durch die Offenheit und das direkte Ansprechen des Themas Sex von Max geschlossen. Als RezipientIn wird man auch dadurch dazu aufgefordert, sich mit dem Thema zu befassen, da die anderen Figuren auf Max' Anspielungen eingehen.

Im Rahmen einer postfeministischen Lesart nach Gill wird auch deutlich, inwieweit Max und Caroline Symbole für eine neue Art der kulturellen Durchdringung der Kategorie Geschlecht in allen Lebensbereichen ist. Greift man beispielsweise den Aspekt der „Sexualization of Culture“ heraus, stehen die beiden Protagonistinnen dafür, wie Sex und Sexualität alle Bereiche des Lebens durchdringen. Der Körper ist sowohl eine Quelle der Macht als auch Ausdruck von Individualität und wird in den Medien nach Gill oftmals zu stark sexualisiert. In „2 Broke Girls“ wird dies sowohl auf sprachlicher, als auch auf visueller Ebene deutlich. Am offensichtlichsten wird dies durch die Darstellung durch den kurzen Rock oder den tiefen Ausschnitt der Figuren. Dennoch lässt sich nach Gill eine Modernisierung des Weiblichkeitsbildes in den Medien festhalten. Frauen werden nicht mehr nur passiv sondern aktiv in den Medien dargestellt. Beide Figuren in „2 Broke Girls“ legen ein aktives und emanzipiertes Verhalten an den Tag und sind selbständig agierende Mitglieder der Gesellschaft. Die

direkte Anspielung auf Sex kann man auch in gewisser Weise als Potential der Serie sehen, weil es ein Thema ist, das alle Personen und Gruppen unabhängig von Aspekten wie Ethnie, Geschlecht oder Alter verbindet.

Die Uniform, die die beiden Protagonistinnen im Diner tragen, ist ein bewusst eingesetztes Instrument der kulturellen Inszenierung, einerseits ist es ein Gleichstellen aller Kellnerinnen im Diner. Jedoch unterscheiden sie sich dadurch von den Gästen und Mitarbeitern. Die körperliche Darstellung der Figuren in den verschiedenen Rollen und Settings stellt ein Hilfsmittel zur Vermittlung bestimmter Botschaften dar, also ein Mittel der Untermauerung und Kontrastierung.

Die Sitcom „2 Broke Girls“ verpackt Kritik an der aktuellen Gesellschaft in den USA sehr geschickt dadurch, dass sie durch bewusste Tabubrüche in Verbindung mit den für eine Sitcom charakteristischen Hintergrundlacheln abgeschwächt wird. Die Serie spielt im Kontext der Finanzkrise von 2007/08 und lehnt sich durch die Wahl von Charakteren mit verschiedenen Ethnien, aus verschiedenen ökonomischen und sozialen Kreisen und durch die Wahl von zwei Frauen als Protagonistinnen gegen Rassismus, Sexismus und bürgerliche Tabus auf. Freundschaft zwischen den Figuren ist möglich, egal welcher Herkunft sie sind. Wir interpretieren dies als Versuch einer Art „Neubelebung“ des „american dream“. Die Hoffnung, den sozialen Aufstieg (wieder) zu schaffen, besteht für alle, egal woher sie kommen, wenn sie nur hart genug arbeiten und zusammenhelfen. Man kann die Sitcom somit als gewisses „emanzipatives Projekt“ sehen, das Hoffnung auf sozialen Aufstieg intersektionell für Personen, egal welcher Ethnie, welcher Klassen oder welchen Geschlechts sie angehören, verspricht. Die Figuren setzen zwar keine konkreten Handlungen gegen Rassismus, jedoch wird durch die ständige Thematisierung von rassistischen und sexistischen Elementen das Thema in den Mittelpunkt gestellt. Unsere Aufgabe als ForscherInnen ist es, durch den soziologischen Blick dieses Aufmerksammachen differenzierter zu lesen. Wir sind uns im Klaren, dass diese Interpretation als Zeichen gegen rassistische und sexistische Elemente möglicherweise nicht der Vorzugslesart entspricht, man jedoch unsere Sichtweise als ausgehandelte Lesart sehen kann und wir daher der Überzeugung sind, dass auch diese in einem wissenschaftlichen Diskurs Platz haben sollte.

10 Ausblick (Dominique Kisielewski)

Die zahlreichen Konzepte, welche dieser Forschungsarbeit zu Grunde liegen, haben uns Forscherinnen für verschiedene Thematiken wie beispielsweise stereotypes (Geschlechter-)Verhalten oder Sexismus sensibilisiert. Wir haben diese in die Ergebnisfindung jedoch nur insoweit einbezogen, als sie das soziale Ungleichheitskonzept nach Bourdieu berührt haben. Obendrein konnten durch den offen gehaltenen Analyseleitfaden nach Eder zusätzliche Ergebnisse bezüglich dieser angesprochenen

Konzepte gewonnen werden. Beispielsweise wurden unterschiedliche stereotype Verhaltensweisen der Figuren in verschiedenen Sozialgefügen sichtbar. Alle diese Kenntnisse wären potentielle Anknüpfungspunkte für weitere Forschung, in welcher man sich diesen Aspekten einzeln oder abermals in Kombination mit anderen Konzepten soziologisch näher könnte.

11 Reflexion (Dominique Kisielewski)

Trotz umfangreicher Literaturrecherche und Definitionsarbeiten betreffend der unserer Forschungsfrage zugrunde liegenden soziologischen Konzepte, gestaltete sich der erste Einstieg in die filmsoziologische Analyse schwieriger als gedacht und ebenso umfangreicher als erwartet. Bereits nach dem ersten Versuch, ein Sequenzprotokoll zu erstellen, wurde uns das zyklische Arbeiten eines Forschungsprozesses bewusst, da uns unsere ersten Aufzeichnungen nach der Präsentation und Diskussion im Plenum nicht mehr „akzeptabel“ erschienen.

Im Rahmen dieses Austauschforums bekamen wir zahlreiche unterschiedliche Inputs betreffend unseres Forschungsvorgehens, welche uns dazu drängten, uns abermals mit der methodischen Vorgehensweise insbesondere der Filmanalyse von Lothar Mikos auseinanderzusetzen. Diesbezüglich haben wir auch die Masterarbeit „Inszenierte Grenzen“ von Formanek und Gerstmann hinzugezogen und kamen zu dem Entschluss, dass unser anfänglich gedachtes Sequenzprotokoll eigentlich als Szenenprotokoll wahrzunehmen ist. Für unsere weiteren Schritte und zum besseren Verständnis der fünf Filmanalyseebenen nach Mikos (Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung, Kontext) sahen wir es als essentiell an, die erste Folge der US-Sitcom „2 Broke Girls“ nach diesen Vorgaben deskriptiv zu analysieren. Ob alle die von uns dadurch erfassten Informationen für die Beantwortung unserer Forschungsfrage relevant sind, sei bis zum jetzigen Zeitpunkt dahingestellt, vorrangig ging es uns um die Erfassung der Multidimensionalität der Daten und Informationen, welche sich in einer zwanzig-minütigen Folge der von uns ausgewählten Fernsehserie verbirgt.

Betreffend der Datenmenge erwähnen Truschkat, Kaiser und Reinartz in ihrem Artikel: „*Zunächst ist die Gefahr groß, sich zu Beginn der Erhebung zu viel vorzunehmen.*“¹⁴⁴ Auch wenn sich die AutorInnen diesbezüglich rein auf die Arbeitsweise der Grounded Theory beziehen, so ist diese anfängliche Unsicherheit einer zu großen Arbeitsbelastung auch in unserer Forschungsgruppe zu beobachten gewesen. Zu Beginn waren wir der Auffassung, alle bisher veröffentlichten Staffeln der US-Sitcom „2 Broke Girls“ analysieren zu wollen. Bereits nach einer kurzen Diskussion über den Feldzugang bzw. die

¹⁴⁴ Truschkat & Kaiser & Reinartz, 2005

Speicherbarkeit der zu analysierenden Daten, korrigierten wir die Anzahl der Folgen bzw. Staffeln nach unten. Da lange Zeit für uns die Anzahl der zu analysierenden Folgen unklar war, können wir nun am Ende des Forschungsprozesses „Bilanz ziehen“.

Aufgrund der mehrdimensionalen Lesearten verschiedenster Aussagen, von diversen Artefakten, mannigfaltiger Verhaltensweisen, unterschiedlichster Mimik und Gestik, verweilten wir sehr lange im Interpretationsprozess der ersten Folge der Serie. Um diese in all ihrer Detailliertheit erfassen zu können – wobei unsere Analyse und Interpretation auf keinen Fall vollständig ist – beschlossen wir, keine weitere Folge bzw. keine weiteren Sequenzen und/ oder Szenen anderer Folgen hinzuziehen, da Bedenken bestand, ansonsten wichtige Informationen zu übersehen. Durch die intensive Bearbeitung unseres Materials (Texttranskript, Stummtranskript, Szenenprotokoll) konnten wir erste Ansätze einer Charaktertransformation der Figuren sowie feine Details in den unterschiedlichen Kapitalausprägungen nach Bourdieu sowie Ausprägungen des „Doing Gender“ herausfiltern. Natürlich gewannen wir durch diese Vorgehensweise mehr Informationen als zur Beantwortung unserer Forschungsfrage sowie der Forschungsunterfrage notwendig waren. Dieses war einerseits durch die Offenheit der Fragen, welche an das Material gestellt wurden und andererseits durch die Unerfahrenheit mit der Methode der Filmanalyse nach Mikos als auch der Figurenanalyse nach Eder bedingt.

Zu guter Letzt können wir schlussfolgern, dass wir im Rahmen dieses Forschungsprozesses sehr viele neue Eindrücke gewonnen haben. Allerdings mussten wir auch feststellen, dass die Zeit nicht ausreicht, um weiter in die US-amerikanische Sitcom „einzudringen“ und die Figuren im Serienverlauf zu analysieren.

12 Literaturverzeichnis

- Allport, G.W. (1954): *The Nature of Prejudice*, Cambridge: Addison-Wesley Publishing Company
- Ashmore, R. D. & Del Boca, F. K. (1979): Sex Stereotypes and Implicit Personality Theory: Toward a Cognitive, Social, Psychological Conceptualization, in: *Sex Roles*, Vol. 5, S. 219-248
- Avril, C. (2010): More for the fit: gender and class in the representation of designated adoption in a selection of U.S. television series, in: *Nordic Journal of English Studies*, Vol. 9/3, S. 173-195
- Bourdieu, P. (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Kreckel, R. [Hg.], *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt, Sonderband 2*, Göttingen: Schwartz, S. 183-198
- Bourdieu, P. (1987): *Der feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Bussey, K. & Bandura, A. (1999): Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation, in: *Psychological Review*, Vol. 106, S. 676-713
- Casey, B. & Casey, N. & Calvert, B. & French, L. & Lewis, J. (2002): *Television Studies – The Key Concepts*, London: Routledge
- Conway, M. & Pizzamiglio, M. T. & Mount, L. (1996): Status, Communitarity, and Agency: Implications for Stereotypes of Gender and Other Groups, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 71, S. 25-38
- Corbin, J. & Strauss, A. (1990): Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria, in: *Qualitative Sociology*, Vol. 13/1, S. 3-21
- Eckes, T. (2002): Paternalistic and Envious Gender Stereotypes: Testing Predictions from the Stereotype Content Model, in: *Sex Roles*, Vol. 47, S. 99-114
- Eckes, T. (2010): Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen, in: Becker, R. & Kortendiek, B. (Hg.) *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3. erweiterte und durchgesehene Auflage, Wiesbaden: VS Verlag, S. 172-179
- Eder, J. (1969): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag
- Feuer, J. (2001): Sitcom Comedy, Part 2, in: Greeber, G. & Miller, T. & Tulloch, J., *The Television Genre Book*, London: British film institute, S. 15-163
- Gill, R. (2012): Postfeminist Media Culture, Elements of a Sensibility, in: Kearney, M. C. (Hg.), *The Gender and Media Reader*, New York: Routledge, S. 136-148
- Goldman, A. & Waymer, D. (2014): Identifying Ugliness, Defining Beauty. A Focus Group Analysis of and Reaction to Ugly Betty, in: *The Qualitative Report*, Vol. 19/20, S. 1-19
- Hamilton, D. L. & Sherman, J. W. (1994): Stereotypes, in: Wyer, R. S. & Srull, T. K. (Hg.), *Handbook of social cognition*, 2nd edition, Hillsdale: Erlbaum, S. 1-68
- Hangartner, U. & Keller, F. & Oeschling, D. (2013): *Wissen durch Bilder, Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, Bielefeld: Transcriptverlag
- Hark, S. (2001): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie Einleitung, in: Hark, S. (Hg.) *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Lehrbuchreihe zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung der Sektion Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Band 3*, Opladen: Leske + Budrich Verlag, S. 9-16

- Hartley, J. (2001): Sitcom Comedy, Part 1, in: Greeber, G. & Miller, T. & Tulloch, J., The Television Genre Book, London: British film institute, S. 67-117
- Hickethier, K. (2007): Film- und Fernsehanalyse, 4. Auflage, J.B.Metzler Verlag
- Hipfl, B. (2010): Cultural Studies, in: Vollbrecht, R. & Wegener, C. (Hg.), Handbuch Mediensozialisation, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 85-91
- Hirschauer, S. (1989): Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit, in: Zeitschrift für Soziologie, Vol. 18/2, S. 100-118
- Hradil, S. (2001): Soziale Ungleichheit in Deutschland, 8. Auflage, Leske + Budrich, Opladen Verlag
- Jauk, D. (2004): Sex in the City: Visuelle Gender-Manifestierungen im öffentlichen urbanen Raum, in: Salmhofer, G. (Hg.) Sexismus – Übergriffe im Alltag, Veröffentlichungen des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung, Johannes-Kepler-Universität Linz, Innsbruck: Studienverlag, S. 11-19
- Körbitz, U. (2004): Die Austreibung der Erotik, in: Salmhofer, G. (Hg.) Sexismus – Übergriffe im Alltag, Veröffentlichungen des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung, Johannes-Kepler-Universität Linz, Innsbruck: Studienverlag, S. 11-19
- Kotthoff, H. (2003): Was heißt eigentlich doing gender? – Differenzierungen im Feld von Interaktion und Geschlecht, in: Freiburger FrauenStudien, Vol. 12, S. 125-149
- Krais, B. (2011): Die männliche Herrschaft: ein somatisiertes Herrschaftsverhältnis, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Vol. 36, S. 33-50
- Krotz, F. (2010): Cultural Studies – Radio, Kultur und Gesellschaft, in: Neumann-Braun, K. & Müller-Doohm, S. (Hg.), Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien, München: Juventa Verlag, S. 159-180
- Krotz, F. (2009): Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität, in: Hepp, A; et al. (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlag GmbH, S. 210-223
- Leimgruber, W. (2006): Bilder der Anderen, Eine kulturwissenschaftlich-ethnographische Betrachtung, Göttingen: Wallsteinverlag
- Lester, P.M. (1996): Introduction, in: Images that injure Pictorial Stereotypes – Media, London: Prager, S. xi-xii
- Lindemann, G. (1992): Die leiblich-affektive Konstruktion des Geschlechts – Für eine Mikrosoziologie des Geschlechts unter der Haut, in: Zeitschrift für Soziologie, Vol. 21/5, S. 330-346
- Linn, T. (1996): Media Methods that Lead to Stereotypes, in: Images that injure Pictorial Stereotypes - Media, London: Prager, S. 15-18
- Lueger, M. (2010): Interpretative Sozialforschung. Die Methoden, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG
- Marquadt, E. (2005): Visiotype und Stereotype, Prägnanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text, Köln: Herbert von Halem Verlag
- Mikos, L. (2008): Film- und Fernsehanalyse, 2. Auflage, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH
- Mills, B. (2008): Television Sitcom, 2te Edition, London: British Film Institute

- Olsen, B. & Douglas, W. (1997): The Family on Television, Evaluation of Gender Roles in Situation Comedy, in: Sex Roles, ProQuest Sociology, Vol. 36, S. 409-427
- Petersen, T. & Schwender, C. (2009): Visuelle Stereotype, 1. Auflage, Köln: Herbert von Halem Verlag
- Pickering, M. (2001): Stereotyping – The Politics of Representation, New York: Pelgrave
- Pirker, B. (2010): Cultural- Studies-Theorien der Medien, in: Weber, S. (Hg.), Theorien der Medien, 2. Überarbeitete Auflage, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft m.b.H., S. 145-169
- Pörksen, U. (1997): Weltmarkt der Bilder – Eine Philosophie der Visiotype, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag
- Rosenkrantz, P. & Vogel, S. & Bee, H. & Broverman, I. & Broverman, D. M. (1968): Sex-role Stereotypes and Self-concepts in College Students, in: Journal of Consulting and Clinical Psychology, Vol. 32, S. 287-295
- Salmhofer, G. (2004): Vorwort, in: Salmhofer, G. (Hg.) Sexismus – Übergriffe im Alltag, Veröffentlichungen des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung, Johannes-Kepler-Universität Linz, Innsbruck: Studienverlag, S. 7-9
- Scheufele, B. (2006): Stereotyp, in: Bentele, G. & Brosius, H.-H.-B. & Jarren, O. (Hg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften
- Schiappa, E. (2005): The Parasocial Contact Hypothesis, in: Communicate Monographs, Vol. 2, S. 92-96
- Schmitz, S. (2011): Genderforschung und Naturwissenschaften: eine Einführung am Beispiel „Gehirn und Geschlecht“, Geschlechterforschung – Theorien, Thesen, Themen zur Einführung von Rendtorff, B. & Mahs, C. & Wecker, V. (Hg.), Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, S. 14-27
- Schneider, D. J. (2004): The Psychology of Stereotyping, New York/ London: Guilford Press
- Schroer, M. (2006): Raum, Macht und soziale Ungleichheit: Pierre Bourdieus Beitrag zu einer Soziologie des Raums, in: Leviathan, Vol. 34/1, S. 105-123
- Sharon, L. (2010): Dynamics of social class contempt in contemporary television comedy, in: Social Semiotics, Vol. 20/2, S. 121-138
- Spence, J. T. & Helmreich, R. (1974): The Attitudes towards Women Scale: An Objective Instrument to Measure Attitudes toward the Rights and Roles of Women in Contemporary Society, in: JSAS Catalog of Selected Documents in Psychology, Vol. 4, S. 4-48
- Tomaschewski, K. (2006): Genreentwicklung am Beispiel des Westerns- Vergleich Stagecoach, Ravensburg: Ravensburg Grin Verlag GmbH
- Truschkat, I. & Kaiser, M. & Reinartz, V. (2005): Forschen nach Rezept? Anregungen zum praktischen Umgang mit der Grounded Theory in Qualifikationsarbeiten; in Forum: Qualitative Sozialforschung, Vol. 6/2, Art. 22
- Turner, G. (2001): The Uses and Limitations of Genre, in: Greeber, G. & Miller, T. & Tulloch, J., (Hg.), The Television Genre Book, London: British film institute, S. 20-68
- TVmovie (2013): Fakten zu „2 Broke Girls“, <http://www.tvmovie.de/news/10-fakten-zu-2-broke-girls-4476676>, Zugriff am 30.11.2014 (Deutsche Fernsehzeitschrift)s

- Villa, P. I. (2001): Soziale Konstruktion: Wie Geschlecht gemacht wird, in: Hark, S. (Hg.) Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Lehrbuchreihe zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung der Sektion Frauenforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Band 3, Opladen: Leske + Budrich Verlag, S. 17-24
- Villa, P. I. (2010): (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler, in: Becker, R. & Kortendiek, B. (Hg.) Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, 3. Erweiterte und durchgesehene Auflage, Wiesbaden: VS Verlag, S. 146-157
- Vorhaus, J. (1994): The Comic Toolbox, Los Angeles: Silman James Press
- Webb, J. (2009): Understanding Representation, Los Angeles/London: SAGE
- West, C. & Zimmerman, D.H. (1987): Doing Gender, in: Gender and Society, Vol. 1/2, S.125-151
- Wetschanow, K. & Wiesinger, C. (2004): Sexismen in der Sprache, in: Salmhofer, G. (Hg.) Sexismus – Übergriffe im Alltag, Veröffentlichungen des Instituts für Frauen- und Geschlechterforschung, Johannes-Kepler-Universität Linz, Innsbruck: Studienverlag, S. 21-34
- Williams, J. E. & Bennett, S. M. (1975): The Definition of Sex Stereotypes via the Adjective Check List, in: Sex Roles, Vol. 1, S. 327-337
- Woodward, K. (2006): Performing Age, Performing Gender, in: NWSA (National Women's Studies Association) Journal, Vol. 18/1, S. 162-189

Sekundärliteratur:

- Butler, J. (1995): Körper von Gewicht - Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin Verlag
- Hickethier, K. (2007): Film- und Fernsehanalyse, 4. Auflage, Stuttgart: Weimar Verlag
- Deaux, K. & La France, M. (1998): Gender, in: Gilbert, D. T. & Fiske, S. T. & Gardner L. (Hg.), The Handbook of Social Psychology, 4.Auflage, Boston: McGraw-Hill, S. 788-827
- Eagly, A. H. (1987): Sex Differences, in Social Behavior: A Social-role Interpretation, Hillsdale: Erlbaum, S. 123-132
- Fiske, Susan T./Amy J. C. Cuddy/Peter Glick/Jun Xu 2002: A Model of (often Mixed) Stereotype Content: Competence and Warmth Respectively Follow from Perceived Status and Competition. In: Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 82, S. 878-902

Titelbild:

DVDs Release Dates (2014): „2 Broke Girls“, <http://www.dvdsreleasedates.com/movies/5527/2-Broke-Girls-TV-2011.html>, Zugriff am 29.10.2014 (Informationsseite für DVD-Veröffentlichungen)

Filmmaterial:

2 Broke Girls (2011): Die komplette 1. Staffel, WarnerBros

13 Anhang – Beschreibung und Interpretation der ersten Folge von „2 Broke Girls“

Der Ort des Geschehens ist das Williamsburg Diner, welches sich in Brooklyn, einem New Yorker Stadtteil befindet. Brooklyn hat grundsätzlich den Ruf ein etwas „schäbigerer“ Stadtteil von New York zu sein, dennoch steht dieser Ort auch für Diversität. Diversität betreffend Menschen unterschiedlicher Ethnizität, Herkunft, Lebensweisen und Geschichten bzw. individuellem Background. Demzufolge war die Intention der Produzenten eine Serie mit ProtagonistInnen verschiedener Randgruppen zu drehen. Die Darstellerinnen spielen Charaktere mit amerikanischer, ukrainischer, koreanischer und russischer Herkunft. Dadurch grenzt sich diese Sitcom sehr stark von anderen ab, da Randgruppen meist nicht im Fokus von US-amerikanischen Sitcoms sind.¹⁴⁵

Die Innenausstattung des Williamsburg Diners orientiert sich vordergründig an dem Einrichtungsstil der 70iger/ 80iger Jahre. Das Diner ist so gestaltet, dass es einem realen Diner aus dieser Zeit in Brooklyn entspricht.¹⁴⁶ Die Sitzgelegenheiten im Diner sind in dunklem Holz gehalten, wobei die Sitzfläche selbst aus rotem lederähnlichem Stoff besteht. Die Tische dazu sind aus Metall. Darüber gibt es zahlreiche kleine Hängeleuchten, welche je nach Sitzmöglichkeit variieren. An den Wänden findet sich abwechselnd orange-rosa bzw. rötliche Tapete mit großen sowie kleinen Karo- oder Kreismustern. Sowohl die Eingangstüre als auch die Fenster sind mit Jalousien aus Holz bedeckt. Der Tresen ist länglich sowie sehr großzügig gehalten und mit jeglichen Küchen- bzw. Servierutensilien ausgestattet. In einem Kuchenturm werden Cupcakes präsentiert. Zudem befindet sich eine Vitrine für anderweitige Kuchen, Torten und Süßigkeiten im Speisesaal des Diners. In der Nähe des Eingangs/ Ausgangs befindet sich der Tresen des Kassierers.



Abbildung 3: Max und die 2 Hipster im Diner

Max wird gespielt von Kat Dennings. Sie ist eine junge dunkelhaarige Kellnerin, die schon seit längerem in dem Diner arbeitet. Um die Miete für ihre Erdgeschosswohnung inklusive den kleinen Garten aufzubringen, geht sie einem Zweitjob nach; sie ist Babysitterin bei einer wohlhabenderen Familie in

¹⁴⁵ Vgl. Der Blick hinter die Kulissen, Specials, „2 Broke Girls“ – die komplette erste Staffel

¹⁴⁶ Vgl. Der Blick hinter die Kulissen, Specials, „2 Broke Girls“ – die komplette erste Staffel

Manhattan. In der ersten Folge der Serie macht es den Anschein, dass Max aufgrund von zerrütteten Familienverhältnissen sich eher kühl und distanziert ihren Mitmenschen gegenüber verhält.



Abbildung 6: Max im Diner

Aus Angst davor verletzt zu werden, wirkt sie in den für sie ungewohnten Situationen unnahbar, manchmal sogar etwas verbittert. Sie hat klare Vorstellungen von Respekt und angemessenem Verhalten und zögert nicht, diese Ansichten unverblümt bzw. direkt zu äußern. Mit ihrer Sexualität geht sie ebenfalls sehr offen um, wodurch der Eindruck entsteht, dass ihr Schamgefühl nicht sehr stark ausgeprägt ist. Kombiniert mit ihren zahlreichen sarkastischen und zynischen Bemerkungen während der ganzen Folge, verleiht Kat Dennings der Figur Max abgebrühte, pessimistische, allerdings auch (über-)lebenskünstlerische Wesenszüge. Insbesondere ihre desillusionierte Art, ihre realitätsnahe Sichtweise des

Lebens ist der gravierendste Unterschied zu Beth Bers, die die blonde Caroline verkörpert.

Caroline ist die Tochter des ehemaligen Milliardärs, Martin Channing, welcher aufgrund eines Finanzbetruges zu einer längeren Haftstrafe verurteilt wurde. Da ihr ganzes Vermögen inklusive Luxusgüter, wie Pelze oder Schmuck verpfändet wurden bzw. unter Verschluss stehen, muss sie nun selbst arbeiten gehen, um überleben zu können. Dabei macht sie ihren Vater nicht für ihre missliche Lage verantwortlich, sie steht weiter hinter ihm und geht offen mit diesem Thema um. Nichtsdestotrotz wählt Caroline das Williamsburg Diner als Arbeitsplatz, da dieses in einem gänzlich anderen Stadtteil als ihre alte Wohnung liegt und die



Abbildung 7: Caroline im Diner

Wahrscheinlichkeit, dass sie einem ihrer alten Freunde über den Weg läuft relativ gering ist, weil sie sich für ihren finanziellen Abstieg schämt. Caroline achtet beinahe penibel auf ihre äußere Erscheinung und drückt sich stets diplomatisch aus. Kritik, welche gegen sie gerichtet ist, nimmt sie nicht persönlich. Als Max zu ihr sagt: „Und du erwartest, dass ich dir das nach dieser Autismus-Nummer abnehme?“¹⁴⁷,

¹⁴⁷ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 06.31

reagiert sie gelassen und ist nicht verletzt. Im Allgemeinen antwortet Caroline wortgewandt darauf und in weitere Folge versucht sie lösungsorientiert zu handeln.

Die Eigen- und Fremdgruppenzugehörigkeit wird von uns als Forscherinnenteam aufgrund des Bezuges zum Diner abgegrenzt. Die Mitglieder innerhalb dieser Gruppen teilen sich ähnliche Eigenschaften und Interessen. Nach ihrem Schicksalsschlag ist Caroline hilfsbedürftig und versucht sich in die neue Umgebung zu integrieren und Anschluss zu finden, da sie sich momentan in dem Personenkreis der Fremdgruppe befindet. Im Gegensatz dazu gehört Max der Eigengruppe an. In weiterer Konsequenz gehören die folgenden Personen neben Max ebenfalls der Eigengruppe an: Oleg der Koch, Earl der DJ sowie Kassierer, Han der Inhaber des Diner und Paulina eine weitere Bedienung im Diner sowie eine ehemalige Bedienungskraft, welche „Chrystal Meth Tante“ genannt wird. Caroline und weitere Gäste, welche Hipster sind, sowie Peach und Robbie gehören der Fremdgruppe an. Max verhält sich gegenüber den Mitgliedern der Eigengruppe sehr tolerant und ebenso hilfsbereit. Mit Angehörigen ihrer Eigengruppe spricht sie sehr höflich und freundlich. Beispielsweise entschuldigt sie sich bei den Freunden von ihrem Partner Robbie, als sie diese aus ihrer Wohnung bittet, da sie zu später Stunde noch Cupcakes backen muss. Wohingegen sie den Personen der Fremdgruppe, in diesem Fall auch Caroline, mit einer ruppigeren Verhaltensart begegnet und sich unhöflich bzw. abwertend benimmt. Gegenüber diesen wirkt Max vor allem belehrend und selbstgefällig. Sie sieht ihren Weg die Tätigkeiten zu verrichten als den richtigen an und Abweichungen davon handhabt sie als Fehler und will sie auch nicht akzeptieren.

Den Unterschied in Bezug auf die Verhaltensweisen der Eigen- und Fremdgruppe erkennt man beispielweise an der Situation, in welcher Max im Diner von den zwei jungen Hipstern wie folgt angesprochen wird: „Tschuldigung? Bedienung! Schnecke“. Dabei macht ein Hipster „Schnipsbewegungen“¹⁴⁸. Diese jungen Männer gehören der Fremdgruppe an und Max empfindet ihre Ansprechweise als beleidigend. Sie demonstriert dies den Männern mit sehr direkten sowie geschlechtsbezogenen Aussagen, entsprechender Gestik und Körperhaltung. Ihr Körper ist dabei leicht nach vorne gebeugt. Obwohl sie eine sehr vulgäre Ausdrucksweise benutzt, zeigt sie durch ihre Mimik kein Unwohlsein oder auch kein Schamgefühl. Ihre zusammengeschlossenen Hände vor dem Körper sind als Schutzmechanismus zu deuten. Sie schafft dadurch eine visuelle Barriere, wodurch sie die für sie notwendige Distanz zu ihren Mitmenschen wahren kann. Diese defensive Geste zeigt, dass sie sich nicht auf ihre Mitmenschen einlassen bzw. auf diese eingehen will. Im Kontrast dazu steht jedoch die „Schnipsbewegung“, welche sie nachahmt. Mithilfe dieser dringt sie in den Intimbereich der Hipster ein und verringert die räumliche Distanz zwischen ihnen. Dadurch schafft sie zugleich auch einen hierarchischen Unterschied, wodurch sie ihre Überlegenheit im Rahmen des Gespräches und ihrer

¹⁴⁸ 2 Broke Girls, Folge 1, Hipster 1 in 00.18

Position zum Ausdruck bringt. Max grenzt sich deutlich von den Hipstern ab. Dabei verweist sie auf Kleidung, auf Körperschmuck und auch auf ihre Familiengeschichte. Konkret spricht sie die Unterschiede zwischen ihr und den Hipstern bezüglich Mützen, Tattoos und ihren Vätern an. Dabei geht sie von eher unpersönlichen Themen bis zu intimen Informationen, dass ihr Vater nicht wisse, dass er ihr Vater sei. Am Ende des Gespräches spricht sie die Hipster mit „Ladies“ an. Diese abwertend gemeinte Zuschreibung des gegensätzlichen Geschlechts kann man verschiedenartig lesen. Es stellt sich die Frage, ob der Begriff der Weiblichkeit oder nur im speziellen die beiden Hipster abgewertet werden. Das explizite Ansprechen der Weiblichkeit ist gleichgesetzt mit der Betonung des Nicht-Männlichen, dadurch wird eine Abwertung vollzogen und der Begriff „Ladies“ als eine Art Spott verwendet. Der Geschlechtsbegriff wird nicht mehr in einem rein heteronormativen Verständnis verwendet, sondern die Grenze zwischen männlich und weiblich wird bewusst durchbrochen. Zudem lassen sich an dem Gesprächsstil allgemeine Probleme im Zusammenhang mit Kunden und deren Umgang mit Bedienungen in Cafés, Restaurants, Diners etc. erkennen. Er ist durch einen unhöflichen Umgang und den Glauben daran, dass die Bedienung ohne zu zögern auf das Rufen oder auf Handbewegungen der Kunden zu reagieren hat, charakterisiert.

Wird sie jedoch von Oleg, dem Koch der zugleich eine Person ihrer Eigengruppe ist, vulgär bzw. beleidigend angesprochen, reagiert Max gänzlich anders. Obwohl die Bemerkung „hey, sexy Weibchen. Du siehst hübsch aus heute, du siehst so wunderschön aus heute, dass ich deinen miesen Charakter vergessen habe“¹⁴⁹

sexistisch ist, nimmt Max diese Bemerkungen erstens als nicht beleidigend wahr und zeigt zweitens währenddessen bzw. danach auch nicht viele Emotionen. Sie spricht ohne die Intonation zu ändern. Ihre Stimme bleibt während des Gespräches auf dem gleichen



Abbildung 8: der Koch Oleg in der Küche

Niveau und bei der Aussprache

von geschlechtsbezogenen Begriffen ist keine Änderung der Sprachmelodie zu erkennen. Dies wäre unserer Auffassung nach als ein Indiz für Gewohnheit zu deuten bzw. ist als vertraute Umgangsweise zu verstehen. Caroline, die ebenfalls bei dem beleidigenden Akt anwesend ist, vermittelt hingegen mit ihrer Körpersprache – ein verzerrtes Gesicht sowie ein offen stehenden Mund – dass sie Olegs vulgäre

¹⁴⁹ 2 Broke Girls, Folge 1, Oleg in 05.14

Ausdrücke als nicht akzeptabel und ekelerregend einstuft. Diese Reaktionsweise kann ebenfalls auf die unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit zurück zu führen sein. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass Max allerdings sowohl gegenüber der Eigen- als auch gegenüber der Fremdgruppe tabuisierte Wörter vor allem betreffen Sexualität und Geschlechtlichkeit wie „Möps“ und Vagina ausspricht. Dadurch durchbricht sie vor allem gesellschaftliche Tabus und damit auch Grenzen. Diese ganze Situation könnte auch als Hinweis bezüglich der weiten Verbreitung von sexueller Belästigung am Arbeitsplatz gelesen werden.

Das Thema Sex und Erotik nimmt in der ersten Folge der Serie einen sehr dominanten Stellenwert ein und wird auch im weiteren Serienverlauf gemäß der Aussage der Produzenten beibehalten. Dieses Thema wurde gewählt, da es einerseits allgegenwärtig ist und andererseits Sex bzw. erotische Gefühle alle Menschen unabhängig von Ethnizität und Herkunft miteinander verbindet. In der amerikanischen Gesellschaft ist dieses Thema jedoch ein eher tabubehaftetes Thema. Durch die Comedyeinblendungen – das fremde Lachen „canned laughter“ – wird es möglich, auch tabuisierte Wörter und Begriffe im Fernsehen zu thematisieren. Da dieses zudem sehr facettenreich dargestellt werden kann, ist das Potential für die Produzenten unendlich vorhanden.¹⁵⁰

Generell nimmt die Gestik von Max sehr viel Raum – den Bereich von ihrer Hüfte bis über den Kopf hinaus – in Anspruch. Auffällig ist, dass sie, wenn sie über jemand Fremden spricht nur eine Hand für die Gestik benutzt. Wenn sie allerdings im Gespräch mit Caroline ist, benutzt sich beide Hände für die Gestik. Carolines Gestik hingegen nimmt einen sehr kleinen Raum – von der Hüfte bis zur Brust – ein. Dies behält sie bei, auch bei erklärenden Tätigkeiten steht ihre minimale Gestik im Kontrast zu Max' ausschweifender Gestik. Demzufolge würden wir im Rahmen des Interpretationsprozesses Max' Körperhaltung und Gestik als eher männlich konnotiert einstufen.

Trotz ihrer Hilfsbedürftigkeit und der für sie fremden Umgebung bewegt sich Caroline sehr selbstbewusst und bestimmend. Wenn sie Tätigkeiten als korrekt erledigt ansieht, dann stemmt sie ihre Hände in die Hüfte, wackelt dezent mit ihrem Kopf und grinst selbstgefällig. Sie geht auch offen auf ihre Mitmenschen zu und sucht den Körperkontakt. Dadurch macht es den Anschein, als würde sie die Distanz zwischen sich und Max abbauen wollen. Max reagiert auf den Versuch die Nähe aufzubauen mit Distanz, da sie sich selbst zu schützen versucht. Im Gegensatz zu Caroline blickt Max allerdings des Öfteren auf den Boden, besonders dann wenn sie eine Aussage als unpassend einstuft und sie sich darüber ärgert. Max streicht sich insbesondere dann durch die Haare, wenn sie über etwas geschockt ist oder neue Erkenntnisse gewinnt, Caroline hingegen tut dies, wenn sie unsicher ist.

¹⁵⁰ Vgl. Der Blick hinter die Kulissen, Specials, „2 Broke Girls“ – die komplette ersten Staffel

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass beide, sowohl Caroline als auch Max, Selbstgefälligkeit unterschiedlich darstellen. Max vermittelt diesen Eindruck vor allem durch ihre verbale Schlagfertigkeit, Caroline durch ihre bestimmende Körperhaltung. Obwohl beide Charaktere oftmals unterschiedliche verbale oder körpersprachliche Ausdrucksweisen verwenden, ist das „Gesamtbild“ recht stimmig. Ihre Körpersprache korreliert mit dem verbalen Kontext in den meisten Situationen. Ein starker Widerspruch zwischen Körpersprache und verbalem Text findet sich jedoch in der Situation, in welcher Caroline Max' Freund Robby kennenlernt. Verbal drückt sich Unwohlsein aus, durch ihre Körpersprache vermittelt sie jedoch Verlangen und Sehnsucht.

Es ist anzumerken, dass wir die Serie in der deutschsprachigen Übersetzung angesehen und analysiert haben. Das bedeutet, dass in Bezug auf Stimme, Sprache und andere akustische Aspekte die Stimmen der SynchronsprecherInnen zur Analyse herangezogen werden. Max, Caroline, Earl und Peach sprechen in einem Standard-Deutsch ohne ausländisch-klingendem Akzent. Im Kontrast dazu spricht Han mit einem asiatischen und Oleg mit einem osteuropäischen Akzent. Zusätzlich macht Han auch grammatikalische und syntaktische Fehler. Er betont manche Wörter wie „Manhattan“¹⁵¹ oder „Business“¹⁵² nicht auf die gewohnte Weise. Die Stimme von Earl klingt tiefer und älter und er spricht etwas undeutlicher als die anderen Figuren. Interessant an der deutschen Fassung ist auch, dass Max mit Han und Peach per „Sie“ spricht, während sie mit Caroline, den Hipstern, Paulina, Earl und Oleg per „du“ spricht. Caroline spricht Robbie mit Sie an, während er sie im Gegensatz dazu duzt.

Max spricht in einem klar verständlichen Deutsch, ohne Akzent, mit sehr deutlicher Vokalisation. Besonders hervorzuheben ist die sich ständig wandelnde Intonation. In Bezug auf Max besteht der größte Unterschied, wenn man ihre Sprechweise und Klangfarbe mit ihrer Körpersprache und Wortwahl vergleicht. Ihre Sprechweise verändert sich während der gesamten Folge nicht merklich. Egal, ob ihre Körpersprache ruhig wirkt oder eher aggressiv, ihre Stimmlage sowie der Klang ihrer Stimme bleiben ähnlich. Caroline spricht etwas schneller als Max und macht weniger Pausen während des Sprechens. Ihre Stimmlage ist etwas höher, aber auch sie spricht mit verschiedenen hohen und tieferen Klangfarben.

Aufgrund der Tatsache, dass Caroline bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht „richtig“ arbeiten gehen musste, wirkt sie des Öfteren naiv und auch blauäugig, insbesondere als sie am Ende der ersten Folge Max vorschlägt, einen Cupcakeshop zu eröffnen. Mit der Aussage „ok, wir brauchen für einen Back-Shop höchstens 250 Tausend Euro Grundkapital für Gerätschaften und Ladenmiete“¹⁵³ zeigt sich, dass Caroline keine Vorstellung davon hat, wie schwierig es ist, so viel Geld zu verdienen. Einerseits sieht

¹⁵¹ 2 Broke Girls, Folge 1, Han in 03.15

¹⁵² 2 Broke Girls, Folge 1, Han in 04.16

¹⁵³ 2 Broke Girls, Folge 1, Caroline in 19.40

sie die Dinge verklärter als Max, andererseits ist sie eine Visionärin und zeigt Max einen möglichen Weg zur Unabhängigkeit, sowie die Aussicht auf finanziellen Wohlstand und insbesondere auch Hoffnung auf ein besseres Leben. Für Caroline sind 250.000\$ ein durchaus erreichbares Ziel, das man durch genug Arbeit schnell erreichen kann. Im betriebswirtschaftlichen Sinne besitzt Max für die Umsetzung der Unternehmensidee die „hard skills“ im Sinne der Backkünste und Caroline bringt durch ihren Abschluss bei der Wharton Business School das Know-How zur Unternehmensführung, die „soft skills“, mit. Für Caroline ist es selbstverständlich „wir-bewusst“ sowie kreativ zu denken, wohingegen Max noch nicht so richtig an die Zusammenarbeit glaubt und deswegen darauf mit Sarkasmus reagiert. Deshalb wirkt es, als wäre Max' Geschäftssinn nicht außerordentlich ausgeprägt. Zudem verkauft sie ihre selbstgebackenen Cupcakes im Diner unter ihrem eigentlichen Wert. Caroline erklärt sich dies aufgrund von Max niedrigerem Selbstbewusstsein und setzt damit Selbstbewusstsein mit visionärem Verhalten gleich. Caroline nützt jede sich ergebende Chance um den erneuten sozialen und finanziellen Aufstieg zu schaffen und ist deswegen die vorantreibende Kraft dieses Vorhabens. Sie kann somit als die zentrale Triebkraft des Handlungsfortschritts gesehen werden. Sie bringt die verschiedenen Handlungen erst in Gang: sie schlägt Max vor, gemeinsam einen Cupcakeshop zu eröffnen, wegen ihr geht Max früher nachhause und erwischt Robbie beim Sex, woraufhin sie ihn verlässt. Sie erstellt eine Art „Businessplan“ für ihre gemeinsame Zukunft und geht davon aus, dass sie 2000\$ in der Woche verdienen können und zeigt Bereitschaft, noch weitere Jobs zur Verwirklichung ihres Traumes anzunehmen. In den verschiedenen genannten möglichen Zweitjobs spiegelt sich ihre unterschiedliche Weltsicht wieder. Caroline schlägt den Beruf der PR-Agentin oder Shopping-Beraterin vor, also reguläre Jobs, die mit einem durchschnittlichen Einkommen und gutem sozialen Prestige verbunden sind. Max hingegen spricht davon Drogen-Kurier oder Hausmeister zu werden, wobei ersteres keine legale Beschäftigungsmöglichkeit darstellt und ein Hausmeister keine gesellschaftlich hoch angesehene Beschäftigung ist. Paulina kann als eine Art passiver Handlungsinitiator gesehen werden, denn durch den Umstand, dass sie ihren Job verliert, wird erst der Posten für Caroline frei. Max stellt sich zwar nicht gegen dieses von Caroline vorangetriebene zentrale Ziel der Eröffnung eines Cupcakeshops, jedoch könnte man ihren Drang danach, Distanz zu wahren, so interpretieren, dass sie die Handlung verlangsamen oder verändern möchte.

Die Titelmelodie ist ein Ausschnitt von einem Song der schwedischen Indie-Pop-Band „Peter Bjorn and John“ und nennt sich „Second Chance“. Im Zentrum stehen vor allem die Gitarrensolos des Songs, welche die einzelnen Szenen abschließen bzw. Handlungen und Taten unterstreichen. Mit dem eben erläuterten Hintergrundwissen bezüglich der Geschichte und Handlung hinterlässt der Name dieser Titelmelodie den Eindruck, dass die beiden Charaktere ihren Traum vom eigenen Cupcakeshop erfüllen können.

Obwohl die beiden Charaktere sehr unterschiedlich sind, passen sie sehr gut zu einander, da sie sich gegenseitig ergänzen. Caroline ist belesen, Max ist dazu gewieft. Max ist äußerlich hart und innerlich weich, dies wird durch die Tatsache vermittelt, dass sie versucht sich durch den Aufbau von Distanz abzusichern. Caroline hingegen ist äußerlich weich und innerlich sehr hart. Diese wird durch die Fähigkeit sich mit der neuen Situation abzufinden und nicht im Selbstmitleid zu versinken, deutlich dargestellt.

Bei der Arbeit im Diner tragen sowohl Max als auch Caroline eine Uniform, die passend zur Einrichtung des Diners an den Retro-Style der 70er und 80er Jahre angepasst ist. Diese setzt sich aus einem Kleid, welches in A-linie geschnitten ist und einer taillierten Schürze zusammen. Diese Uniform ist senffarben und wird durch zwei rote Längsstreifen unterbrochen. An der Vorderseite des Kleides befindet sich ein Reißverschluss, der bis zur Schürze hinabläuft. Die Schürze selbst ist rot und hat zwei seitliche Eingriffstaschen. Obwohl Max und Caroline sich dem Dresscode des Diners fügen, bringt jede von ihnen ihre eigene individuelle Note durch verschiedenste Accessoires zum Ausdruck und prägt damit ihr eigenes Körperbild.

Die am stärksten hervorgehobene Körperzone von Max sind ihre Brüste. Einerseits werden diese visuell durch den tiefen Ausschnitt der Uniform betont. Andererseits wird dies Körperregion bereits in der ersten Szene mit der Aussage: „hey, wenn du mal Zeit hast, dann hör auf, auf meine Möpfe zu starren“¹⁵⁴ verbal besonders stark betont. Die Individualität ihrer Accessoires wird mittels zwei großer silberner Sicherheitsnadeln unterstrichen. Ansonsten trägt Max eher dezenten, bronzefarbenen Schmuck. Ihre Fingernägel sind dazu blau und grün lackiert. Hiermit setzt sie sich deutlich von Carolines schlicht gehaltenen Fingernägeln ab. Einen weiteren Kontrast in Bezug auf die Kleidung stellen die Schuhe der beiden dar. Max trägt dunkelbraune Stiefel mit niedrigem Absatz. Neben den typischen Geräuschen im Diner wie das Klappern der Teller und die Gespräche der Gäste, hört man das auffällige Klappern ihrer Schuhe. Dadurch wird der Blick der ZuseherInnen bewusst auf die Beine gelenkt. Auffällig an Max ist auch der dunkelrote Lippenstift, den sie trägt. Man könnte dies auch als zusätzliche Betonung ihres Mundes deuten und ihre Schlagfertigkeit bzw. starke Ausdrucksweise damit assoziieren. Auf die Spitze gebracht wird dies durch folgenden Ausspruch: „ich denke dieses Geräusch trocknet meine Vagina aus!“¹⁵⁵

Carolines lange Beine werden durch die Länge der Uniform, welche weit oberhalb des Knies endet, in Szene gesetzt. Dies betont besonders ihre langen Beine, was man auch als Symbol für ihre Standfestigkeit im Leben deuten kann. Um ihre rote Kellnerschürze trägt sie einen dünnen Gürtel, der weiß und golden schimmert und ihre schmale Taille zusätzlich betont. Der Gürtel passt farblich zu ihrer

¹⁵⁴ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 00.10

¹⁵⁵ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 01.01

großen, sehr auffallenden Perlenkette, die mit Goldelementen verziert ist. Zudem soll das goldene Panzerkettenarmband an ihrem Handgelenk, welches mit diamantförmigen Anhängern verziert ist, zeigen wie wohlhabend sie einst war. Diesen Schmuck kann man als ein Symbol für ihren vergangenen Reichtum und Luxus deuten. Dadurch möchte sie einen Teil ihres vergangenen Ichs in ihrem neuen Lebensabschnitt beibehalten. Ebenso auffällig sind ihre beigen bzw. hellbraunen High Heels. Durch das Tragen der Schuhe wird ihre gesamte Körperhaltung optisch verlängert. Diese verleihen ihr zudem eine hüftbetonte Gangart. Die Brüste und der Po werden dadurch optisch in Szene gesetzt. Jedoch zeigt sich durch diese Schuhwahl auch ihre Unerfahrenheit für den Berufsstand der Kellnerin. All diese Aspekte verstärken bzw. ergänzen das weibliche Erscheinungsbild von Caroline.

Im Rahmen der Betrachtung des Sozialgefüges im Diner lassen sich zusätzliche Eigenschaften und Interpretationsweisen von Caroline und Max herauslesen, wenn man sie mit anderen Figuren kontrastiert. Die offizielle Hierarchie des Diners sieht Han als Inhaber des Williamsburg Diners vor, Oleg ist Koch, Earl Kassierer und DJ, die Chrystal Meth Tante und Paulina, zwei ehemalige Kellnerinnen, Max und mittlerweile auch Caroline die aktuellen Kellnerinnen. Im Diner arbeiten zudem noch zwei afroamerikanische Männer in weißer Küchenkleidung, deren Aufgabe im Diner jedoch nicht weiter thematisiert wird. Man bekommt im Allgemeinen den Eindruck, dass die Hierarchiepositionen durch neu auftretende Handlungen in der ersten Folge der Serie immer wieder neu vergeben werden, jedoch vorrangig von Max dominiert werden.

Oleg der Koch kommt aus einem osteuropäischen Land und macht sowohl Max als auch Caroline gleich zu Beginn der Einführung seiner Figur an. Er reduziert Max auf ihr Äußeres und sexualisiert sie damit. Caroline nennt er Barbie – eine meist blonde Puppe für Mädchen. Er ist nicht attraktiv und Max meint sie könne ihm nicht sagen, wie er aussehe. Sie selbst hält ihn für nicht attraktiv, jedoch beleidigt Max ihn als Zugehörigen ihrer Eigengruppe nicht. Sie geht damit davon aus, dass er sich seiner Unattraktivität nicht bewusst ist und lässt ihn in seinem sexistischen Gehabe gewähren. Sie überbevorzugt ihn dadurch.

Earl, der Kassierer und DJ, ist ein 75ig jähriger Afroamerikaner und ist über die Vorgänge im Diner gut informiert. Max grenzt sich nicht von ihm ab und sagt sie würden sich lieben. Obwohl sie zwei Jobs nachgeht und Geld einen zentralen Stellenwert für sie einnimmt, schenkt sie ihm einen seiner Lieblingscupcakes zum Geburtstag. Sie weist Caroline darauf hin, dass sie nur mit ihm sprechen soll: „wenn du



Abbildung 9: der Kassier und DJ Earl

[Caroline] dich weißer fühlen willst, als du sowieso schon bist.“¹⁵⁶ Somit schafft sie eine Trennlinie zwischen den beiden Figuren basierend auf ihrer Hautfarbe, man kann es aber auch als Eifersucht lesen, die blonde Kellnerin nicht mit Earl sprechen zu lassen, da er und Max ja verlobt sind, was jedoch durch sein Alter ins Lächerliche gezogen scheint. Sie stellt hier aktiv soziale Konfliktlinien der Klassenzugehörigkeit, des Geschlechts sowie Andeutungen von Rassismus und Sexismus her.

Han teilt zwar verbal mit, dass er der Boss sei, jedoch bildet Max die Kellnerinnen aus und schreibt unter anderem auch vor, dass Caroline die Uniform tragen muss, da sie sie andernfalls nicht als neue Kellnerin akzeptieren will. Han stammt aus einem asiatischen Land – ob dies China oder Korea ist, erfährt man in der ersten Folge der Serie nicht – und ist gerade dabei für den amerikanischen Einbürgerungstest zu lernen. Seine Aussprache ist noch sehr akzentbehaftet und er macht noch zahlreiche Fehler. Im Einführungsdialog der beiden Charaktere verbessert Max Han' Aussprache bezüglich eines Grammatikfehlers und macht sich ebenfalls über seinen neuen amerikanischen



Abbildung 10: der Dinerchef Han

Namen „Bryce Lee“ lustig. Dieser Name ist einerseits eine Anspielung auf den Schauspieler Bruce Lee und andererseits ein Zeichen dafür, dass man mit einem ausländischen Namen und Aussehen und Akzent nicht Teil der amerikanischen Gesellschaft sein kann. Durch diese verbalen Aktionen durchbricht Max die anfänglich vermutete Hierarchie zwischen sich und ihrem Chef.

Max ist innerhalb des Diners bei den Mitarbeitern hoch angesehen, sie erledigt die Arbeit gut und weiß, wie die Arbeit im Diner funktioniert. Zudem wird deutlich, dass Max mit Geldsorgen konfrontiert ist. Sie möchte am liebsten das Diner alleine betreuen, damit sie mehr verdient und besser leben kann. Ihr Tagesablauf ist momentan sehr straff und streng, sodass sie ausreichend Geld verdienen kann. Max' 15-Stunden Tag beginnt um 10 Uhr in der Früh mit dem Babysitten in Manhattan. Dann kommt sie heim und fährt ins Diner und wenn sie morgens um 3 Uhr heimkommt backt sie noch Cupcakes für den folgenden Tag. Wahrscheinlich ist Max auch deswegen der Auffassung, dass Caroline für diese Art von Job gänzlich ungeeignet ist. Zur Untermauerung dieser Ansicht verwendet sie anfänglich die Metapher von einem Pudel auf einer Kampfhundmesse, um die Unterschiede zwischen ihnen beiden zu versinnbildern und um sich so von ihr auch abzugrenzen. Max verkörpert durch das Ausüben von

¹⁵⁶ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 05.47

mehreren Jobs die Problematik, dass Personen aus ärmeren Verhältnissen mehrfache Arbeitsstellen annehmen müssen, um genügend für das täglichen Leben verdienen zu können.

Jedoch wird Max nicht als eine stereotype Kellnerin dargestellt. Sie trägt zwar eine Dienstkleidung, der Rock scheint jedoch für die Kleidung einer Bedienung sehr kurz zu sein, außerdem wird das Dekolleté stark betont. Das lange Haar trägt sie offen und dies stellt somit auch eine untypische Frisur für eine Person, die in der Gastronomie beschäftigt ist, dar. Das Verhalten widerspricht bzw. stimmt nur teilweise mit dem „korrekten“ Verhalten und sozialen Normen, die einer Bedienung zugeschrieben werden überein. Sie bedient einerseits mit Eifer, andererseits behauptet und rechtfertigt sich sie gegenüber ihren KundInnen. In den Konversationen lassen sich zudem Maßregelungen erkennen. Max spricht offen über ihre Geschlechtsteile und kaut während ihrer Dienstzeit Kaugummi. Aufgrund dieser diversen Faktoren wird die Figur in der Rolle als Kellnerin individualisiert und die Mittel zur Darstellung sind nicht stereotyp. Zusammenfassend ist Max' Verhalten in ihrer Rolle als Kellnerin zur Fremdgruppe als ablehnend zu bezeichnen, während sie zu Personen, die man der Eigengruppe zuordnen kann, wie bereits weiter oben erwähnt, eher normkonform agiert.

Den vormaligen Kolleginnen von Max, Paulina und die „Chrystal Meth Tante“ können ebenfalls keine stereotypen Eigenschaften zugeschrieben werden, wobei hier festgehalten werden muss, dass über jene Kolleginnen nur gesprochen wird und diese visuell nicht dargestellt werden. Die erste Kollegin von Max war die „Chrystal Meth Tante“, über die man jedoch am wenigsten von den beiden erfährt. Sie hat angeblich sehr gerne geputzt, allerdings fielen ihre die Zähne aus. Einerseits kann man den Putz- bzw. Waschdrang kann als positive Konnotation für Sauberkeit bzw. Ordnung einstufen, andererseits kann dies ebenfalls bedingt durch den Drogenkonsum im Sinne einer Zwangsstörung negativ konnotiert sein. Man hat sie entlassen und Max bezeichnet ihn als intolerant, weil er sich beschwert, dass ihre Zähne ausgefallen sind. Max hat gerne mit ihr zusammen gearbeitet und identifizierte sich mit ihr bzw. auch mit der anderen ehemaligen Kellnerin Paulina. Paulina ist eine russische Prostituierte und hat Sex in der Speisekammer während der Arbeitszeit. Sie wird nicht visuell dargestellt. Man hört ihr Stöhnen und sieht nur wie sich ein Regal in der Speisekammer bewegt. Es gab zuerst verschiedene Lesarten in der Gruppe, ob es sich um Sex oder Selbstbefriedigung handelt, denn der Mann mit dem sie Sex hat wird, weder visuell noch akustisch dargestellt. Max übernimmt ihre Arbeit und spricht sehr höflich mit ihr, als sie sie dabei erwischt. Paulina wird von Earl als „Titten-Kournikova“ bezeichnet, einer attraktiven russischen Tennisspielerin. Somit verbindet man, obwohl sie nicht direkt gezeigt wird, Attraktivität mit der Figur. Hier stellt sich uns die Frage, warum **Paulina**, obwohl sie in der ersten Folge eine wichtige Rolle einnimmt, nicht gezeigt wird. Einerseits fühlt sich Max ihr verbunden und spricht nur im positiven Sinne von ihr als Kellnerin, andererseits ist sie auch der Grund warum Caroline den Job im Diner bekommt. Das bewusste Nicht-Zeigen einer Figur ist ein

filmisches Mittel des Produzenten, um bestimmte Reaktionen bei den ZuseherInnen hervorzurufen. Die Interpretation dieses bewussten „Nicht-Zeigens“ dieser Figur ist uns im Rahmen dieser Forschungsarbeit allerdings offen geblieben. Im Endeffekt wurden beide Kellnerinnen aufgrund ihres Fehlverhaltens von Han entlassen.

Im Gesamten gesehen stammen alle bisherigen drei Kellnerinnen, Max mit eingeschlossen, aus der niedrigen Verhältnissen und zwei von ihnen gehen sogar offen illegalen bzw. deviant konnotierten Unternehmungen nach – Prostitution und Drogenkonsum. Ein Widerspruch entsteht dadurch, dass diese eigentlich negativ bewerteten Aspekte von Max verteidigt werden und sie gegenüber den beiden höflicher und freundlicher wirkt als gegenüber Han oder auch der späteren Kellnerin Caroline, die gesellschaftlich eigentlich höher angesehen wären, da man diese mit keinen negativen konnotierten Unternehmungen in Verbindung bringen kann. Max' Wertvorstellungen sind somit in gewisser Weise „umgedreht“. Sie beschwert sich bei Han, er sei intolerant, weil er meint, dass der Kellnerin die vor Paulina dort arbeitete die Zähne ausgefallen sind. Sie meint auch Han hätte das Diner „runtergewirtschaftet“ nachdem er es der Russenmafia abgekauft hat. Somit beschreibt sie Kriminelle und Crack-Nutten als gesellschaftlich höher angesehene Gäste als jene die derzeit das Diner besuchen. Sie hinterfragt auch nicht warum bzw. dass jemand Drogen nimmt, sondern übergeht dies, solange die Arbeit im Diner erledigt wird. Sie würde gerne wieder mit der Crystal Meth Abhängigen arbeiten, weil diese den Arbeitsplatz sauber gehalten hatte. Sie arbeitet viel und meint sie würde den Laden auch ohne eine andere Kellnerin „schmeißen“. Jedoch bezieht sie sich auch auf ihre unbekanntes Vergangenheit als sie sagt, dass sie in Lederstrapsen bedient hat, was auf eine Vorgeschichte als Stripperin oder Prostituierte schließen lässt bzw. auch, dass , dass sie keine hohe Bildung bzw. einen höheren Schulabschluss hat, da sie schon früh zu arbeiten begonnen hat. Dies könnte der Grund sein, warum sie sich den beiden Mädchen verbundener fühlt als mit den anderen und. Dadurch fühlt sie sich Personen aus ähnlichen Verhältnissen verbunden. Dennoch wird in der ersten Folge vermittelt, dass Max eine gesellschaftlich besser angesehene Stellung als eine Drogenabhängige oder eine Prostituierte hat.

Caroline stellt einen sehr starken Kontrast zu den beiden vorherigen Kellnerinnen dar. Sie sucht eine Beschäftigung in einem Stadtteil, in den „niemand von der Upper-East-Side jemals einen Fuß hinsetzen würde.“¹⁵⁷ Es wird somit klar eine territoriale Trennlinie zwischen den Verhältnissen in Brooklyn, in dem sich das Diner befindet und aus dem Max stammt und den Verhältnissen in Manhattan aus dem Caroline und ihre Bekannten kamen gezogen. Sie möchte, dass niemand ihren sozialen und finanziellen Abstieg mitbekommt. Max verdeutlicht dies zusätzlich noch durch die Warnung, dass man in Brooklyn keine Lederjacken oder Pelz tragen könne, weil dies zu gefährlich sei. Dies stellt eine Anspielung auf

¹⁵⁷ 2 Broke Girls, Folge 1, Caroline in 08.46

die erhöhte Kriminalitätsrate dar und darauf, dass Caroline nicht zur Eigengruppe gehört und nicht weiß, wie sie sich zu verhalten hat.

Caroline gaukelt vor in einem angesehenen Restaurant in Manhattan gearbeitet zu haben, wodurch sie den Job im Diner bekommt. Han reduziert sie dabei nur auf ihr Äußeres und setzt dieses mit einer profitsteigernden Wirkung gleich, dies wird mit der Aussage: „aber sie blond, Haare glänzen, gut für Business“¹⁵⁸ deutlich.

Zu Beginn stellt sich Max bei Caroline nicht vor und begrüßt sie nicht. Max Versuche sich von Caroline zu distanzieren bzw. die Tatsache, dass sie eine Freundschaft zwischen den beiden nicht zuzulassen will, macht sich gleich im zweiten Satz gegenüber Caroline klar und deutlich. Dieser lautet: „nicht anhänglich werden.“¹⁵⁹ Darin spiegelt sich eine Trennung zwischen Arbeit und Privatleben, beziehungsweise eine deutliche Ablehnung einer möglicherweise entstehenden Freundschaft mit Caroline. Max' Position in den hierarchischen Verhältnissen kommt besonders zur Geltung, als Caroline anfänglich die schmutzige Uniform aufgrund hygienischer Gründe argumentativ in einem Monolog abwertet, weil sie diese nicht tragen will. Sie möchte, dass ihr Lösungsvorschlag angenommen wird und wartet daher nicht die Reaktion der anderen ab, sodass diese ihre Einwände nicht kundtun können. Im Endeffekt beugt sich Caroline der Aufforderung von Max, da diese sie sonst nicht ausbilden möchte. In dieser Handlung kann man einen Widerspruch erkennen. Einerseits möchte Max sich von Caroline eindeutig abgrenzen, andererseits gleichen die beiden sich (zumindest äußerlich) durch das Tragen der Uniform aneinander an und die Unterschiede verschwimmen auf den ersten Blick. Während der Einführung verbietet sie Caroline auch zu lächeln, da die Gäste dies sonst auch von ihr erwarten könnten. Auch damit schließt sie von der Art und Weise, wie sie ihre Arbeit erledigt auf eine allgemeine Norm, an die sich die anderen Kellnerinnen zu halten haben. Lächeln zeugt für Offenheit, Sympathie und nett sein und somit für Eigenschaften, die Max in dieser ersten Szene nicht zuzuschreiben sind. Sie unterzieht Caroline einer Art „Test“, nämlich der „Ketchup-Hochzeit“, welchen Caroline nicht besteht. Da Caroline nicht versteht, dass sie leere Flaschen zusammenleeren sollte, schlussfolgert Max daraus, dass sie noch nie bedient habe. Somit setzt Max dieselben Standards und das identische Wissen über den Beruf des Kellners/der Kellnerin, den sie hat als allgemeinen Standard voraus. Sie bezeichnet Caroline als Autistin, da sie die Aufgabe nicht erfüllen konnte. Somit pathologisiert sie ein von ihrer gesetzten Norm abweichendes Verhalten. Wie Han reduziert nun auch Max Caroline auf „Quasi-Kriterien“, die sie als reiche Milliardärs-Tochter und nichts „anderes“ kennzeichnen: sie kennt den Präsidenten, war in der Schweiz, hat ein Pferd aber Paris Hilton zu kennen stellt für Caroline eine Grenze dar. Sie wird somit mit dem mächtigsten Politiker der Welt, mit einem

¹⁵⁸ 2 Broke Girls, Folge 1, Han in 04.14

¹⁵⁹ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 04.52

der reichsten Länder der Welt und einem Tier, welches man mit Sportarten wie Polo oder Pferderennen (eher konnotiert als Vergnügen von Reichen) in Verbindung gebracht. Paris Hilton ist zwar reich und sehr bekannt, stellt jedoch für Caroline niemanden dar, die man kennen sollte. Diese wäre als Stellvertreterin der High-Society anzusehen, welche doch eher den Ruf hat nur reich, aber nicht sehr intelligent zu sein.

Max sieht ihre Erwartungen gegenüber Caroline auch als bestätigt, als diese nur wenig Trinkgeld auf den Tisch legt, welches nach Max' Auffassung geteilt werden soll. Darin zeigt sich schon am ersten Arbeitstag, dass Max erwartet, dass Caroline den Job nicht gut erfüllen kann, beziehungsweise deutlich schlechter als sie selbst. Caroline schlägt vor, die Cupcakes teurer zu verkaufen als der angeschriebene Preis im Diner ist, um mehr Geld nebenbei zu verdienen. Sie sucht somit schon am ersten Arbeitstag nach einer Möglichkeit mehr zu verdienen und wieder wirtschaftlich (und sozial) aufzusteigen, wobei ihr die Mittel dazu egal scheinen. Max setzt dies sofort mit den illegalen Geschäften ihres Vaters gleich und biologisiert das Verhalten in dem sie darauf anspielt, dass Caroline dieses Verhalten geerbt habe und sie somit nicht adoptiert sein kann.

Caroline erwartet etwas Mitleid von anderen Menschen für ihre derzeitige Situation; Max antwortet darauf, „ich bin aus Granit.“¹⁶⁰ Damit verbindet man einen Stein, (Gefühls-)Kälte, Leblosigkeit und auch Unmenschlichkeit. Caroline bestätigt sie darin und schließt von der auf das Innere bezogenen Granit-Metapher auf ihre Äußerlichkeit.

Nach Carolines sozialem Abstieg wenden sich ihre Freunde von ihr ab und alle brechen den Kontakt ab, weshalb ihr nur die U-Bahn als Unterschlupf blieb. Damit stellt sich heraus, dass ihre früheren Freundschaften darauf aufgebaut haben, dass sie reich ist bzw. einen besonderen sozialen Status hatte. Als sie diesen verlor, verlor sie auch das Recht, mit den Personen befreundet zu sein. Man kann dies auch so interpretieren, dass jeder „unter seines/ihres gleichen bleiben“ will.

Als Max Caroline schlafend in der U-Bahn entdeckt, attackiert diese sie mit einem Taser, weil Caroline dacht, dass sie vergewaltigt werden würde. Hier gibt es einerseits die Anspielung des rosa Tasers von dem sie nicht dachte, dass er weh tut, auf Spielzeug für Mädchen in Verbindung mit der Annahme, dass er aufgrund der Farbe ungefährlich sei. Andererseits auch die Konnotation der ehemals reichen Caroline, die in der U-Bahn schlafen muss, verängstigt ist und befürchtet vergewaltigt zu werden, obwohl sie nur angesprochen wird. Max nennt sie verwöhnt, weil sie nicht auf der Straße schlafen wollte. Dies ist wieder eine Anspielung auf Max Vergangenheit und man kann daraus schließen, dass sie selbst schon (mehrmals) auf der Straße geschlafen hat. Hier konstituiert sich das Bild der mutigen Max, die sich aufgrund ihres harten Lebens besser in der Welt zurechtfindet als die verängstigte

¹⁶⁰ 2 Broke Girls, Folge 1, Max in 09.16

Caroline, die die Situation völlig falsch einschätzt und alleine hilflos ist. Max ist ihre „Retterin“ und lässt sie bei sich zuhause schlafen, es drehen sich somit die Rollenbilder um und Max ist mit ihrem Kapital höhergestellt als Caroline. Zugleich ist es ein Zeichen dafür, dass Caroline zwar Wertsachen besitzt, aber nicht liquide ist und ihr finanzielles Kapital nicht einmal für eine Nacht im Hotel ausreicht. Nichtsdestotrotz ist es für Max keine leichte Entscheidung Caroline dieses Übernachtungsangebot zu machen. Sie ringt mit sich selbst und ärgert – ersichtlich durch Mimik und Gestik - sich darüber, weil sie dies zulässt.

Caroline tritt in ein weiteres „Fettnäpfchen“, als sie meint Max Wohnung sei ausgeraubt worden. Hier zeigt sich der Unterschied in ihren Erwartungen, wie eine normale Wohnung auszusehen hat. Ihre Anspielung, dass man im



Abbildung 11: die Wohnung von Max

Garten Crack rauchen könne, spielt auf Drogenkonsum an. Jedoch ist unklar ob sie meint, dass sie selber hier Drogen konsumieren könne, oder ob sie dies für Max empfiehlt. Crack ist jene synthetische Droge von der gilt, dass sie am schnellsten psychisch und physisch abhängig macht und ist pro Einheit sehr günstig, jedoch muss man den Konsum rasch steigern um die gewünschte Wirkung zu erlangen, was es langfristig sehr teuer macht.

In Max' Wohnung wirken die Wände eher schäbig. Diese sind in Ziegeloptik gehalten und haben Großteils keine Farbe. Darüber hängen jedoch zahlreiche Bilder und Posters in den unterschiedlichsten Größen. Auf den braunen Parkettböden findet man in der ganzen Wohnung verteilt unterschiedlich große als auch unterschiedlich farbige Teppiche. Ihre Sitzmöbel sind eine bunte Mischung aus allerlei unterschiedlichen Polstermöbeln. Im Gesamten wirkt dies eher zusammengewürfelt ohne, dass diese Stücke wirklich miteinander harmonieren. Ihre Küche wirkt ebenfalls sehr voll gerümpelt und nicht aufgeräumt. Überall finden sich Schüsseln und Backzubehör. Neben der Küche befindet sich der Zugang zum Garten.

Die Distanz wird im Laufe der ersten Folge jedoch schwächer. Den Wendepunkt stellt dabei die Trennung von Robbie und Max dar. Als Max' Freund Robbie mit Caroline flirtet, geht sie auf verbaler Ebene nicht darauf ein. Als Gründe nennt sie, dass er eine Beziehung mit Max habe und dass sie besseres kenne, jedoch nicht, dass sie kein Interesse habe. Obwohl sie mittels ihrer Körpersprache

andere Gefühle vermittelt, bleibt sie ihrem eigenen Wertesystem standhaft und treu. Sie fühlt etwas wie Freundschaft oder Dankbarkeit Max gegenüber und deshalb ist eine sexuelle Affäre mit ihrem Freund für sie tabu. Daraufhin meint Caroline zu Max, dass sie jemanden besseren als Robbie verdient habe. Aber Max blockt wieder ab, als es um etwas Persönliches geht und beschimpft Caroline als Lügnerin. Unserer Auffassung nach, gibt es fünf verschiedene Lesarten, wie dieser Sachverhalt gelesen und interpretiert werden kann. Erstens glaubt Max, dass Caroline versucht hat Robbie zu verführen und dass sie sich jetzt nur rausreden will. Andererseits glaubt Max, dass Robbie versucht hat Caroline zu verführen und sie hat es zugelassen. Eine andere Lesart ist, dass Max wütend ist, weil Caroline versucht ihr zu helfen, sie jedoch keine Hilfe braucht und sich damit in ihr persönliches und privates Leben einmischt, also „anhänglich wird“. Viertens ist Max der Auffassung, dass Caroline lügen würde als sie meint sie habe was Besseres verdient. Zuletzt nutzt Max diese Gelegenheit, um sich wieder von Caroline zu distanzieren, da ihr bewusst wird, dass sie Caroline doch ganz in Ordnung findet. Auch hier wird das Thema Sex bzw. erotische Gefühle als handlungsleitender Ansatz genommen.

Grundsätzlich lassen sich die Erotikbeziehungen im Diner wie folgt darstellen. Die roten Pfeile symbolisieren dabei Anziehung, die blauen Pfeile hingegen Abneigung. Wie man deutlich erkennen kann, sind die Arten der Beziehungen nicht immer wechselseitig. Beispielsweise zeigt sich zwischen Robbie und Caroline auf verbaler Ebene nur eine einseitige Ablehnung von Caroline ausgehend, jedoch auf visueller Ebene zeigt Carolines Körpersprache erotische Anziehung, weshalb gleichzeitig zwei Pfeile die erotische Anziehung auf visueller Ebene darstellen. Inwieweit die Beziehung zwischen Earl und Max als erotisch bezeichnet werden kann, war unserer Meinung nach in der ersten Folge noch nicht klar. Max gibt zwar an sie würden sich lieben, jedoch wirkt dies durch den großen Altersunterschied ungläubwürdig. Somit besteht hier eine rein sprachliche Erotikbeziehung.

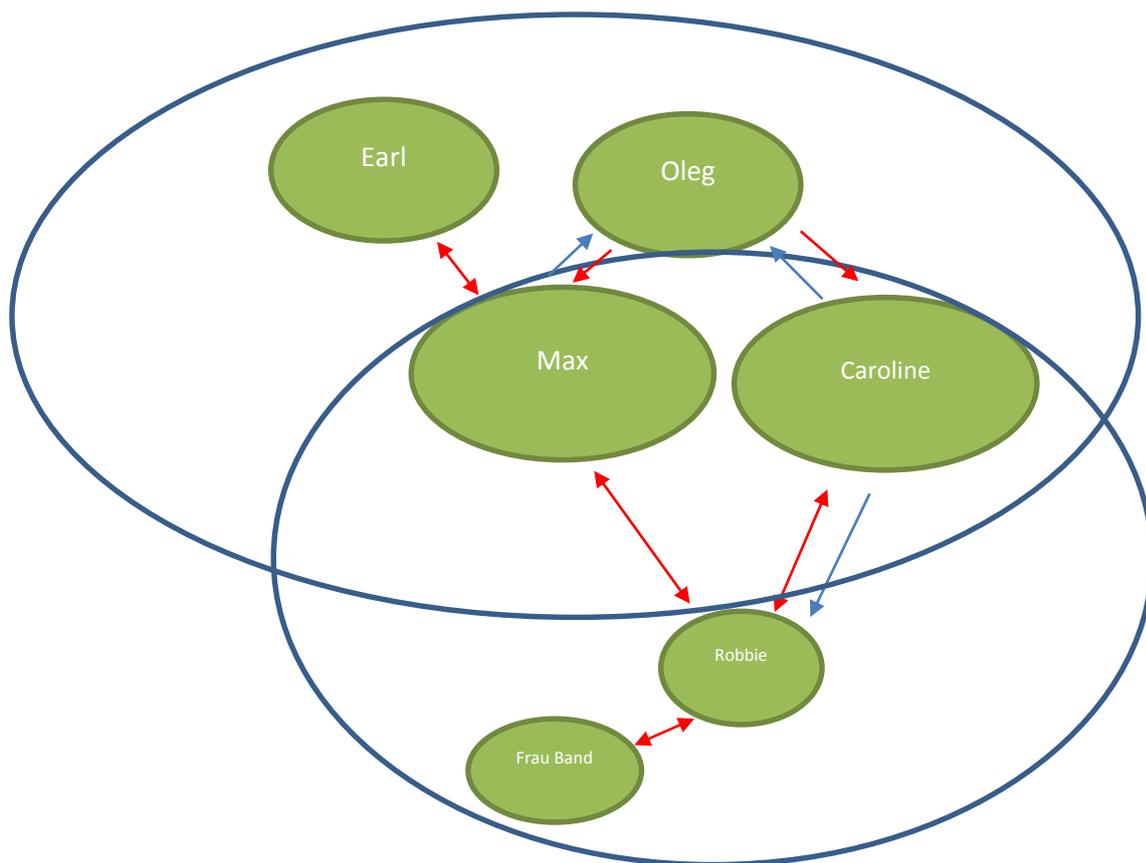


Abbildung 12.: Erotikbeziehungen zwischen den ProtagonistInnen – rot Anziehung und blau Ablehnung

Nachdem Max ihren Freund Robbie tatsächlich beim Fremdgehen erwischt hat, entschuldigt sie sich bei Caroline. Max gibt Caroline schließlich doch Recht damit, dass sie jemanden Besseren verdient habe. Als sie dann anbietet, dass Caroline bei ihr schlafen könne weil sie eine neue Mitbewohnerin sucht, macht sie dies ohne direkte Bitte oder Einladung, sondern eher als allgemeine Feststellung. Sie hält dadurch selbst in dieser Situation, als sie eigentlich fragt ob Caroline bei ihr einziehen will, die Distanz aufrecht. Sie unterstellt Caroline, dass sie nicht genug Durchhaltevermögen oder Stärke hat, diese Distanz auch von ihrer Seite aufrechtzuerhalten.

Ein weiter Aspekt, an dem sich ein Wandel von Max innerhalb der ersten Folge zeigen lässt ist der Aspekt der Hilfestellung beziehungsweise das Annahmen oder Ablehnen von Hilfe. Zu Beginn blockt Max ab als Han meint „aber jeder braucht ab und zu Hilfe!“¹⁶¹, während sie selbiges gegen Ende hin selbst zu Caroline sagt. Daran lässt sich einerseits ablesen, dass die Caroline in ihrem Beruf soweit akzeptiert, als dass sie mitarbeiten kann und andererseits ein Aufweisen der von Max erstellten Distanz zwischen den beiden.

¹⁶¹ 2 Broke Girls, Folge 1, Han in 03.02

Danach behält Max zwar ihre anfängliche Distanzierung zu einem gewissen Grad bei, jedoch nicht mehr mit derselben Härte. Dies kann aus unserer Sichtweise zwei Gründe haben. Erstens wäre es möglich, dass Max selbst der Grund für die Verbesserung der Beziehungen zwischen den beiden ist, da sie beginnt sich auf Caroline einzulassen. Andererseits wäre es auch möglich, dass sich die Barriere zwischen den beiden verringert, da Caroline beginnt ein Mitglied von Max' Eigengruppe zu werden. Sie bietet dann auch Caroline an weitere Sachen aus ihrer alten Wohnung zu holen. Wobei diese meint, dass diese Sachen nun alle der Bank gehören und sie es bereit nicht etwas anderes als ihr Chanel-Kostüm mitgenommen zu haben. Somit vollzieht sich auch bei ihr ein Wandel bezüglich der relevanten bzw. „wichtigen“ Dinge im Leben, wodurch sie mehr die Eigenschaften von Max Eigengruppe annimmt und dadurch auch dazu



Abbildung 13: Max und Caroline auf ihrem Pferd Chestnut

beiträgt die Distanz zu verringern. Die räumliche Distanz verschwindet in der letzten Szene der ersten Folge im kompletten Ausmaß. Beide sitzen auf Chestnut, Carolines Pferd, trinken einen großen Kaffee „to go“ von Starbucks und Caroline beschließt, dass sie in Zukunft gemeinsam an der Geschäftsidee bezüglich des Cupcakeshops arbeiten.

Am Ende der ersten Folge, wie auch am Ende jeder Folge von „2 Broke Girls“, wird ein Zähler eingeblendet, der den aktuellen Stand der Ersparnisse von Max und Caroline anzeigt. Damit wird gezeigt, wie nahe oder fern die beiden dem Ziel der 250.000\$ zur Errichtung ihres Cupcake-Shops sind und eventuelle finanzielle Brüche in der Serie werden sichtbar gemacht.

In der Rolle als „Cupcake-Bäckerin“ wird Max als besonders pflichtbewusst dargestellt. Man bekommt den Eindruck, dass keine Ereignisse sie daran hindern würden, die Cupcakes zu backen. Ihre Kleidung ist für eine berufskonforme Bekleidung jedoch nicht angemessen, sie bäckt in ihrer privaten Kleidung. Dies ist jedoch vordergründig durch die Darstellung des Cupcakebackens als Hobby bedingt.



Abbildung 14: Max beim Cupcakebacken

Zudem erfährt man in der ersten Folge, dass Max, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten zusätzlich Babysitterin ist. In der Rolle als „Babysitterin“ wird Max hingegen sehr stereotyp dargestellt und ihre Verhaltensweisen sind sehr konträr mit denen der Rolle

„Kellnerin“. Ihre Kleidung ist angemessen. Sie trägt hochgeschlossene Bekleidung für den Oberkörper und dunkle Jeans. Ihr Verhalten würde man als zurückhaltender beschreiben und sie erledigt ohne Hinterfragungen jede Aufgabe und Arbeit die die Mutter der Babys, namens Peach, an sie richtet, obwohl diese eigentlich zur Fremdgruppe und nicht Max' Eigengruppe angehört. Dabei bittet sie Max nicht darum, sondern befiehlt ihr beispielsweise eine Flasche Wasser zu holen und diese aufzumachen. Max' legt jedoch ihre freche aufmüpfige Handlungsweise in dieser Situation vollständig ab und widerspricht nicht.

Einerseits wird Peach herrisch und befehlerisch, andererseits auch dümmlich dargestellt. Dies zeigt sich besonders durch die Tatsache, dass sie nicht ihr Twitterpasswort, welches Twitterpasswort lautet, merken kann und mehrere Nannys zur Betreuung ihrer Babys, die sie auch Brangelina nach einem bekannten und erfolgreichen Hollywood-Schauspieler-Pärchen benannt hat, benötigt. Sie beschreibt den Geruch der vollen Windeln ihrer Babys als „Gossenduft“. Dies ist wenig liebevoll bzw. eher abwertend und mit Schmutz und Gestank verbunden. Peach sieht sich und ihre Familie als Opfer des Channing Finanzbetrugs, obwohl sie keine finanziellen Verluste erlitten haben. Sie stellt damit ihre subjektive Angst, dass sie Geld verlieren könnte gleich mit dem tatsächlichen Vorfall desselben. Man kann es auch als eine Perversion des Opferbegriffs sehen und die Situation wird ins Lächerliche gezogen. Das Moralsystem von Peach zeigt sich auch sehr deutlich, als Max ihr eines der Babys geben will, sie jedoch sagt: „Nein, das andere. Das ist nicht das Gute!“ Sie bevorzugt damit eindeutig eines ihrer Kinder vor dem anderen und lässt es das auch deutlich spüren. Der Junge ist das „gute“ Baby. Auch hier sieht man deutlich, dass Max' Mimik – ein verstörter Blick – Unverständnis ausdrückt, jedoch gibt sie auch hier keine patzige Antwort und erfüllt die Aufforderung von Peach ohne Widerworte. In ihrer Rolle als Babysitterin reagiert sie gegenüber Peach normkonform.



Abbildung 45: Max und Peach in Peachs Wohnung

Die Verhaltensweise von Peach entspricht in keiner Weise einem Verhalten, das man von einer Mutter erwarten würde und sie ist scheinbar daran gewöhnt in jeglicher Hinsicht Unterstützung bei der Kinderbetreuung zu bekommen. Sie mag entweder generell keine Kinder, oder die Entscheidung Kinder zu haben war keine von ihr und ihrem Partner autonom getroffene. Man könnte daraus schließen, dass Peach eigentlich keine Kinder haben wollte, aber sich entweder aus gesellschaftlichem Druck oder aus Gründen der (finanziellen) Bindung an den Ehemann dann doch dazu entschieden hat. Dies wird von uns vermutet, da die Wohnung von Peach hell und sehr großzügig in der Raumaufteilung

sowie Möbelgestaltung wirkt. Einige Wände sind mit Louis Vuitton Tapete verkleidet. Sie besitzt zudem diverse, zum Teil auch sehr abstrakte Dekorationsartikel und Möbelstücke aus unterschiedlichen Materialien wie Plastik, Holz und Stoff, in den Farben weiß, grün, rosa und beige. Diese wurden allesamt aufeinander abgestimmt und wirken in ihrer Gesamtheit extravagant und teuer.

Inhalte, die in der ersten Folge nicht thematisiert werden sind vor allem die familiären Verhältnisse betreffend der Mutter und/ oder potentieller Geschwister beider Protagonistinnen. Im Vordergrund steht in der ersten Folge lediglich die problematische Beziehung zum Vater. Dadurch werden beide als Einzelkämpferinnen dargestellt, welche ohne familiäre Unterstützung auskommen müssen. Darüber hinaus wird nicht thematisiert, warum Caroline den Beruf der Kellnerin gewählt hat. Sie hätte ebenso in einem Kosmetik- oder Kleidungsgeschäft als Modeberaterin, Arbeit finden können. Die Ortswahl begründet sie mit der Entfernung zu ihrem „alten“ Wohnort, jedoch nicht die Berufswahl. Interessant ist dies vor allem weil sie keine Vorkenntnisse bzw. Arbeitserfahrung in diesem Bereich mitbringt.

Die Informationen für den weiteren Handlungsverlauf werden über die ganze Folge hin verteilt und meist sprachlich dargestellt. Max erzählt hierbei einen Großteil der relevanten Information über die Vergangenheit der Figuren. Sie erläutert die Geschichte des Diners, gibt an wer Han ist, und erklärt auch ihre und Carolines Vergangenheit. Caroline gibt an zwei Punkten relevante Informationen über den weiteren Verlauf der Handlung an: zuerst werden sie die Cupcakes teurer verkaufen, um mehr Gewinn zu machen und in der letzten Szene erklärt, sie, wie sie in der Zukunft gemeinsam mehr Geld verdienen können um den Cupcake Shop zu eröffnen.