



978-3-8364-7739-0

TFF  
773  
S19

Zur Hochrechnung in Tel. and the City

# „Sex and the City“ Wie romantisch

## Eine Untersuchung zur Liebesromantik in der Fernsehserie „Sex and the City“

Rosa Lehmann

„Sex and the City“ ist ein amerikanischer Fernsehfilm, der am 1. September 1999 im amerikanischen Fernsehen auf dem Sender HBO ausgestrahlt wurde. Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt. Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt.

Der Film zeigt die Geschichte der vier Hauptfiguren: Samantha Jones, Charlotte York, Miranda Hobbes und Charlotte York. Die vier Frauen leben in New York City und sind alle in verschiedenen Berufen tätig. Samantha Jones ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau, Charlotte York ist eine Journalistin, Miranda Hobbes ist eine Designerin und Charlotte York ist eine Journalistin. Die vier Frauen sind alle in verschiedenen Berufen tätig und haben jeweils eine eigene Geschichte zu erzählen.

Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt. Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt.

Der Film zeigt die Geschichte der vier Hauptfiguren: Samantha Jones, Charlotte York, Miranda Hobbes und Charlotte York. Die vier Frauen leben in New York City und sind alle in verschiedenen Berufen tätig. Samantha Jones ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau, Charlotte York ist eine Journalistin, Miranda Hobbes ist eine Designerin und Charlotte York ist eine Journalistin. Die vier Frauen sind alle in verschiedenen Berufen tätig und haben jeweils eine eigene Geschichte zu erzählen.

Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt. Der Film ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Candice Carroll aus dem Jahr 1998. In Deutschland wurde der Film am 1. September 2000 auf dem Sender RTL ausgestrahlt.

### Kurz zusammen

Die vier Hauptfiguren des Films sind Samantha Jones, Charlotte York, Miranda Hobbes und Charlotte York. Die vier Frauen leben in New York City und sind alle in verschiedenen Berufen tätig. Samantha Jones ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau, Charlotte York ist eine Journalistin, Miranda Hobbes ist eine Designerin und Charlotte York ist eine Journalistin. Die vier Frauen sind alle in verschiedenen Berufen tätig und haben jeweils eine eigene Geschichte zu erzählen.

## 7.1 Die Buchvorlage von Candace Bushnell

Candace Bushnell, geboren 1958, wechselt im Alter von 19 Jahren von der *Rice University* in Connecticut zur *New York University*. Als Studentin schreibt sie für das *Scene Magazine* *Beet* über das Treiben im legendären Club *Studio 54*. Nach ihrem Universitätsabschluss arbeitet Bushnell als freie Journalistin für verschiedene Frauenzeitschriften. 1994 wird Bushnell als Kolumnistin der Wochenzeitschrift *New York Observer* stadtbekannt. Ihre beliebte Kolumne heißt *Sex and the City* und versammelt Lebensnaha – teilweise autobiografische – Geschichten über vier New Yorker Single-Frauen um die Dreißig. Vor allem die „Figur der fashionverrückten Journalistin Carrie“ sei dem Leben und den Erfahrungen von Bushnell nachempfunden, heißt es im Autorinnenporträt von Rebecca Sauerborn.<sup>457</sup> Der Frauenzeitschrift *Woman* vertritt Bushnell im Interview: „Carrie Bradshaw – das bin ich.“<sup>458</sup> Vorlage für Mr. Big, den „gutaussehenden, geheimnisvollen on-again-off-again-Lover Carries“, ist Sauerborn zufolge niemand anderes als Ron Galotti. Der Herausgeber der *US-Vogue* und Bushnell hätten eine „romantische Liaison“ gehabt.<sup>459</sup>

1996 veröffentlicht *The Atlantic Monthly Press* ein Best-of von Bushnells Kolumnen über das Leben in New York als Buch. *Sex and the City* wird zum internationalen Bestseller. Ein englischer Rezensent schreibt: „Jane Austen with a Martini or perhaps Jonathan Swift on rollerblades.“<sup>460</sup> In Deutschland erscheint das Buch in der Übersetzung Annette Hahn 1997 zunächst unter dem Titel *Am Bat vorbei ist weit* daneben im *Europa Verlag* und ab 2000 beim *Goldmann Verlag* unter dem Titel *Sex and the City*.<sup>461</sup> Bis Mai 2005 hat es sich bei *Goldmann*, mit über 150.000 Exemplaren sehr gut verkauft.<sup>462</sup>

Außer den Kolumnen-Texten veröffentlicht Bushnell weitere Romane. Über *Vier Bonbons* und *Raufschläger*<sup>463</sup> urteilt die *Süddeutsche Zeitung*: „dünne Gesellschaftsromane, die sich vom Ton und Inhalt her nur geringfügig von ihren Classen unterscheiden.“<sup>464</sup> Gleichwohl gesteht die *Süddeutsche Zeitung* Bushnell zu, sie stehe für „die Inszenierung der Schriftstellerin als Phänomen“. Ein ähnlich glanzvolles Auftreten hätten Autoren zuletzt „während der Blütezeit der Romanik“ gehabt.<sup>465</sup>

<sup>457</sup> Sauerborn 2004.

<sup>458</sup> Braunsteiner/Sulivan 2001, S. 158.

<sup>459</sup> Sauerborn 2004.

<sup>460</sup> Jürgens 2004, S. 17.

<sup>461</sup> Bushnell 2004.

<sup>462</sup> Auskunft vom 09.05.2005 von Susanne Grunbeck, Pressensprecherpartnerin der Verlagsgruppe Random House.

<sup>463</sup> Bushnell 2002 und Bushnell 2004.

<sup>464</sup> Kreye 2004, S. 15.

<sup>465</sup> Vgl.: Kreye 2004, S. 15.

## 7.2 Sender und Einschaltquoten

Der TV-Produzent Darren Star, maßgeblich an der Entwicklung der US-Produktionen *Beverly Hills 90210* und *Mérose Place* beteiligt, erkennt das Serienpotenzial des *Sex and the City*-Stoffes und sichert sich die Rechte. Für *Home Box Office (HBO)* schreibt Star im Januar 1997 das Skript zum Pilotfilm, im Juni desselben Jahres beginnen die Dreharbeiten.

Der 1975 gegründete kalifornische Pay-TV-Sender HBO zeigt ohne Werbunterbrechungen vor allem Hollywood-Spiel filme, Serien und Dokumentationen. Der Sender ist bekannt für qualitativ hochwertige und viel prämierte Eigenproduktionen.<sup>466</sup> Als Abonnementsender unterliegt er nicht der restriktiven Aufsicht durch die *Federal Communications Commission*.<sup>467</sup> Die Produktion von *Sex and the City* besichert HBO sechs *Golden Globe*- und fünf *Emmy*-Auszeichnungen.<sup>468</sup> Die Serie, die vom 6. Juni 1998 bis zum 22. Februar 2004 (mit Unterbrechungen) wöchentlich auf Sendung ist,<sup>469</sup> verzeichnet in den USA Höchstquoten. 6,6 Millionen Amerikaner, mehrheitlich Frauen, schauen zu Spitzenzeiten zu.<sup>470</sup> Den US-Zuschauern kostet der Genuss von *Sex and the City* zwölf Dollar monatlich. (Dies ist die Gebühr für das kleinste Abonnement-Paket von HBO).<sup>471</sup> Mit *Sex and the City* steigert der Sender seinen Umsatz um 50 Prozent.<sup>472</sup> 2004 erzielt HBO bei 3,5 Milliarden Dollar Umsatz eine Milliarde Gewinn. 2005 hat der Pay-TV-Sender 28 Millionen Abonnenten.<sup>473</sup> Die Erfolgsserie aus den USA wird in 16 weiteren Ländern (darunter Schweiz, Israel, Türkei und Russland) ins Fernsehprogramm genommen.<sup>474</sup>

In Deutschland sendet *ProSieben* ab September 2001 eine synchronisierte Fassung von *Sex and the City*.<sup>475</sup>

*ProSieben* gehört neben den Sendern *Sat.1*, *kabel eins* und *N24* zur 2000 fusionierten *ProSiebenSat.1 Media AG*, Deutschlands größtem Fernsehunternehmen. *ProSieben* ist in

<sup>466</sup> Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Home\\_Box\\_Office](http://de.wikipedia.org/wiki/Home_Box_Office), Zugriff am 20.07.2005.

<sup>467</sup> Die unabhängigen dem Kongress unterstellende Regulierungskommission FCC hat die Aufgaben, Richtlinien für die Rundfunk-, Fernseh-, Satelliten- und Kabel-Kommunikation zu erarbeiten und regelmäßig einzugeben. Vgl.: [http://networks.stromens.de/solutions/providers/\\_online\\_lexikon/7/704/0027.htm](http://networks.stromens.de/solutions/providers/_online_lexikon/7/704/0027.htm), Zugriff am 20.07.2005.

<sup>468</sup> *ProSieben* 2004(a).

<sup>469</sup> Vgl.: *Sex and the City*-Bibliografie S. 111 ff. dieser Arbeit.

<sup>470</sup> *Hefiger* 2001, S. 96.

<sup>471</sup> Vgl.: *Lukas/Wespital* 2004, S. 479.

<sup>472</sup> *Kahlwein* 2004.

<sup>473</sup> *Jensen* 2005.

<sup>474</sup> *ProSieben* 2004(a).

<sup>475</sup> *Staffel I*: 18.09.-23.10.2001; *Staffel II*: 30.10.-18.12.2001 + 21.05.2002; *Staffel III*: 22.05.-03.06.2002; *Staffel IV*: 04.02.-03.06.2003; *Staffel V*: 10.06.-29.07.2003; *Staffel VI*: 1.7.02.-06.04.2004 + 21.09.-14.12.2004. Vgl.: *Lukas/Wespital* 2004. Die Folgen 17 und 18 der zweiten *Staffel* sowie die gesamte dritte *Staffel* werden in Deutschland von Pennine erstausgestrahlt. Vgl. a.: *Lukas/Wespital* 2004, S. 175.

der Senderfamilie als „junger Entertainment-Sender“ positioniert.<sup>476</sup> Die *ProSieben* Sat.1 *Media AG* verzeichnet im Geschäftsjahr 2004 einen Umsatz von 1,8 Milliarden Euro. 2003 machen Serien 20,6 Prozent der Programmleistung von *ProSieben* aus.<sup>477</sup>

*ProSieben* erreicht mit den ersten beiden Staffeln von *Sex and the City* bis zu 2,39 Millionen Zuschauer zwischen 14 und 49 Jahren. Die Staffeln drei bis sechs sehen bis zu 4,54 Millionen Zuschauer (ab drei Jahren).<sup>478</sup> Zuschauer, die regelmäßig *Sex and the City* sehen, sind zwischen 14 und 49 Jahren alt, verfügen über eine vergleichsweise hohe Bildung und sind mit 66 Prozent mehrheitlich weiblich.<sup>479</sup> Die Stammesher, die mindestens jede zweite Folge sehen, sind zwischen 14 und 29 Jahre alt. Sie erweisen sich laut einer Semiotische-Untersuchung von *tas envid* als „erlebnisorientierte“ und „trendbewusste“ Zielgruppe.<sup>480</sup>

### 7.3 Das Autorensteam der Fernsehserie

Der feste Autorenstab von *Sex and the City* setzt sich zusammen aus Darren Star, Michael Patrick King, Cindy Chupack, Jenny Bicks, Allan Heinberg, Amy B. Harris, Liz Tuccillo, Julie Rottenberg und Elisa Zuritzky.<sup>481</sup> Die Drehbücher basieren frei auf Bushnell's Buchvorlage *Sex and the City*. Das Autorensteam schreibt die Skripte in enger Zusammenarbeit mit der Carrie-Darstellerin Sarah Jessica Parker, die auch als ausführende Produzentin fungiert, sowie der *HBO*-Geschäftsleitung.

Das große Identifikationspotenzial der Geschichten um Carrie und Co. ist für die Autoren das Erfolgsgeheimnis der Serie. Star schildert es so: „Die Leute sehen die Show und denken: ‚Genau, das bin ja ich! Das ist meine Situation.‘“<sup>482</sup> „Wir reden darüber, was gerade ansteht“,<sup>483</sup> beschreibt Chupack die Arbeit im Autorensteam. „Für die Show habe ich mich um, was aktuell in der Luft liegt in Bezug auf die Themen Ausgehen, Liebe, Beziehungen“,<sup>484</sup> sagt Tuccillo. King geht es darum, „wahre Erfahrungen“ aus dem Leben einblauen zu können.<sup>485</sup> „Viele meiner Freundinnen haben das Gefühl, dass ich

über sie schreiben. Und manchmal tu ich das“,<sup>486</sup> verrät Harris. Für Bicks funktioniert die Serie letztendlich, „weil sie echt ist“,<sup>487</sup>

### 7.4 Exkurs: Das Genre Serie, Wirkungspezifizierung, Definition und Geschichte

Für den Medienwissenschaftler Ludhar Mikos sind Fernsehserien durch „emotionalen Realismus“ gekennzeichnet.<sup>488</sup> Fernsehserien verdrängen „realistische Illusionen“. Die Serien seien den lebensweltlichen Kontexten ihrer Zuschauer verhaftet. Auf der Ebene eines „emotionalen oder psychologischen Realismus“ würden Serien ihre Zuschauer mit den „Themen der eigenen Kultur konfrontieren“ und so zu einer „spielerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Identität“ beitragen.<sup>489</sup>

Die Anregung von Produkten populärer Kultur, mithin auch von Fernsehserien, erlangten eine immer größere Bedeutung beim Aushandeln der Identität, zumal sich in einer „zunehmend ausdifferenzierteren sozialen Welt“ lebenspraktische Orientierungen verflüchtigen würden.<sup>490</sup> Mikos definiert Fernsehen als „kulturelles Forum“. Die Zuschauer teilen in einem Dialog mit der Fernsehherstellung und orientieren sich [...] beim Sinnverstehen an den Interpretationsrastern [...] der Interpretationsgemeinschaft, die die Zuschauer an ihre lebensweltlichen Bezüge und ihre konkrete soziale und kulturelle Praxis zurückbinden.<sup>491</sup>

Im Akt des Fernsehens vollziehe sich „die an den sozialen, lebensweltlichen Kontext gebundene Selbstvergewisserung des fernsehenden Subjekts“.<sup>492</sup> Die Wirklichkeit der Fernsehserien ist die ihrer Zuschauer,<sup>493</sup> diagnostiziert Mikos. Fernsehserien „geben Auskunft über die psychischen und sozialen Befindlichkeiten der Gesellschaft.“<sup>494</sup> Auch Irmaida Schneider, die sich mit der Rezeption amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen beschäftigt, kommt zu dem Schluss, dass „Wertaktualisierungen“, die in Serien transportiert werden, als „kulturelle Indikatoren“ für sozialen Wandel untersucht werden können.<sup>495</sup> Thomas Bruns zufolge lässt sich gesellschaftliche Realität in Serien besonders gut beobachten, weil die Themen, welche in Serien aktualisiert werden, „in hohem Maße mit Wertemustern und strukturellen sozialen Mustern kovariieren“.<sup>496</sup>

<sup>476</sup> Neben *kebab* eine als „klassischer Qualitätsmarkt“ und *N24* als Marke für Information. Vgl.: <http://www.prosiebenatl.com/unternehmen/strategie/>, Zugriff am 21.07.2005.  
<sup>477</sup> Media Perspektiven Basistaten 2004.  
<sup>478</sup> ProSieben 2004(a) Alle Quoten macht AGF/GfK Fernsehforschung/SevenOne Media Marketing und Research. Basis: alle Fernsehhaushalte Deutschlands (integriertes Fernsehpanel D + EU).  
<sup>479</sup> SevenOne Media 2004.  
<sup>480</sup> SevenOne Media/ta.s envid 2004.  
<sup>481</sup> Darren Star, Michael Patrick King (ausführende Produzenten); Cindy Chupack, Jenny Bicks (ausführende Produzenten); Allan Heinberg (Supervising Produzent); Amy B. Harris (Koproduzentin); Liz Tuccillo (Executive Story Editor); Julie Rottenberg, Elisa Zuritzky (Produzentinnen). Vgl.: Sohn 2004, S. 36 ff. Und: Linkau/Wesphal 2004, S. 35.  
<sup>482</sup> Sohn 2004, S. 36.  
<sup>483</sup> Sohn 2004, S. 34.  
<sup>484</sup> Sohn 2004, S. 39.  
<sup>485</sup> Vgl.: ProSieben: Farewell Sex and the City, 07.12.2004.

<sup>486</sup> Vgl.: ProSieben: Farewell Sex and the City, 07.12.2004.  
<sup>487</sup> Sohn 2004, S. 39.  
<sup>488</sup> Vgl.: Mikos 1987, S. 8.  
<sup>489</sup> Vgl.: Mikos 1992, S. 11.  
<sup>490</sup> Vgl.: Mikos 1992, S. 10.  
<sup>491</sup> Mikos 1992, S. 10.  
<sup>492</sup> Mikos 1992, S. 9.  
<sup>493</sup> Mikos 1992, S. 9.  
<sup>494</sup> Mikos 1992, S. 13.  
<sup>495</sup> Schneider 1992, S. 105. Zf. n.: Bruns 1996.  
<sup>496</sup> Bruns 1996, S. 206.

Auch Bruns macht also eine Korrespondenz von gesellschaftlicher Realität und Serienwirklichkeit aus. Kornelia Hahn verweist darauf, dass ein „gewisser Rückkopplungseffekt“<sup>497</sup> schon seit den Siebzigerjahren angenommen werde. Hahn bezieht sich auf Dieter Prolops Hinweis von 1970, dass besonders amerikanische Produktionen hinsichtlich der Themen einen strengen Testverfahren unter potenziellen Konsumenten unterworfen seien.<sup>498</sup>

Die Fernsehserie ist eine narrative Programmform, die eine offene, zukunftsorientierte Geschichte erzählt. In der Erzählung sind mehrere Handlungsstränge miteinander verwoben. Die Protagonisten sind durch Gemeinschaft verbunden, die eine soziale und eine räumliche Komponente aufweist. In der Organisation der Zeit ist die Handlung dem Leben der Zuschauer angepasst, d. h. es vergeht auch außerhalb der erzählten Zeit in den einzelnen Folgen Zeit.<sup>499</sup> Janet Mikos' allgemein anerkannte Serien-Definition.<sup>500</sup>

Die große Publikumsresonanz auf die US-Produktionen *Dallas* und *Denver-Clan* bewirkt in den Achtzigerjahren den Durchbruch der Fernsehserien. Vorkläufer dieser Serien sind Soap-Operas, die als spezifisch amerikanische Unterhaltungsform in den Zwanzigerjahren als Radiosendungen entstehen und mit der Einführung des Fernsehens als Massenmedium ab den Fünfzigerjahren ins neue Medium überwechseln. Finanziert werden sie zunächst von Sponsoringfirmen – daher auch der Name. Mit der Darstellung von häuslichen und alltäglichen Konflikten sollen sie den Hausfrauen Gesellschaft leisten. Aus Lateinamerika stammt die der Soap-Opera verwandte Telenovela. Die täglich ausgestrahlten, nah an der Lebenswelt breiter Bevölkerungsschichten angelegten Telenovelas dominieren seit den Siebzigerjahren das lateinamerikanische Fernsehprogramm.

Mit den Erfolgen von *Dallas* und *Denver* gelangen Serien – importierte und bald auch eigens produzierte – in Deutschland in die Hauptsendezeit.<sup>501</sup> 2003 füllten Fernsehserien im ZDF 15,8, in der ARD 14,3 und auf RTL 24,2 Prozent der Sendezeit aus.<sup>502</sup> Mit einem Fernsehgerät sind in Deutschland Ende 2003 36,2 Millionen Haushalte ausgestattet.<sup>503</sup> 2000 verbringen die Deutschen pro Tag und Person durchschnittlich 185 Minuten vor dem Fernseher.<sup>504</sup>

<sup>497</sup> Hahn 1998, S. 168.  
<sup>498</sup> Vgl.: Prokop 1970, S. 238. Zitiert in: Hahn 1998, S. 168.  
<sup>499</sup> Mikos 1992, S. 10.  
<sup>500</sup> Mikos unterscheidet Serien von Melodramen (abgeschlossene Geschichte über einen historischen Zeitabschnitt) und Realien (abgeschlossene Episoden über gleiche Grundsituation, z. B. Fernsehskizzen). Vgl.: Mikos 1987, S. 8.  
<sup>501</sup> Vgl. u. a.: Mikos 1987, S. 3 f.  
<sup>502</sup> Vgl.: Krieger 2004.  
<sup>503</sup> Media Perspektiven Basisdaten 2004, S. 6.  
<sup>504</sup> Media Perspektiven Basisdaten 2004, S. 64. (Die Studie zur Mediennutzung wird alle fünf Jahre durchgeführt.)

### 7.5 Sex and the City. Inhalt und dramaturgische Struktur

In der ersten Folge von *Sex and the City* begrifflich Carrie Bradshaw (dargestellt von Sarah Jessica Parker) die Fernsehschauer: »Willkommen! [...] Niemand irrt sich bei dir, wenn sie bei Tiffany oder glaubt noch an die große Liebe seines Lebens. [...] Amor ist aus dem gemachten Neel gefallert.« Wir alle würden sie, die »Frauen wie diese«, kennen »Sie sind toll. Sie reisen, sie zahlen Steuern, sie geben ohne mit der Wimper zu zucken 400 Dollar für ein Paar Sandalen aus. Und sie sind allein«, stellt uns die Journalistin Carrie Bradshaw die Heldinnen ihrer wöchentlichen Zeitspaltkolumne vor: »War das möglich? Pfaffen Frauen in New York auf die Liebe?«, sieht man Carrie in ihr Notebook tippen. Ihr schwuler Freund Sandford Blatch (Willie Garson) meint: »Euch Hebet ist Liebe inzwischen fast peinlich.« »Wahre Liebe und Romantik« sei unter den Heterosexuellen New Yorks jedenfalls nicht mehr zu finden. Allein Carries Bekannter Skipper glaubt noch, die Liebe sei die »größte Macht von allen«. Man müsse ihr nur irgendwo mehr Raum lassen: »Und genau davon haben wir zu wenig in Manhattan. Es fehlt Raum für Romantik.« Für sein Plädoyer erhält Skipper den Titel »Hopeless Romantic«.<sup>505</sup>

»Sind wir wirklich so zynisch? Wo heißt die Romantik?«, fragt Carrie nach dem knapp siebenminütigen Prolog der Serie im Kreis ihrer Freundinnen. Die vier *Sex and the City*-Heldinnen sitzen anlässlich des »Jenseits der Drillinge«-Geburtsstags von Miranda im Restaurant. Samantha nennt Miranda ihre Überlebensstrategie für das New York der Jahrtausendwende: »Entweder rennst Du mit dem Kopf gegen die Wand auf der Suche nach einer Beziehung oder du sagst, schiß drauf und ziehst einfach los und hast Sex wie ein Mann – ohne Gefühle.« »Soll das heißen, wir sollen uns die Liebe aus dem Kopf schlagen?«, fragt Charlotte betroffen. Und Carrie prognostiziert: »Nein, nein, glaub mir, wenn der richtige Typ auftaucht, schmeißen die beiden hier ihre Prinzipien sofort aus dem Fenster.«<sup>506</sup>

»Sex wie ein Mann«, die erste Folge von *Sex and the City*, stellt dem Publikum die Protagonistinnen vor: neben Carrie Bradshaw die frivole PR-Beraterin Samantha Jones (Kim Cattrall), die kühle Anwältin Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) und die konservative brave Galeristin Charlotte York (Christin Davis). Samantha ging ausstrahlend und freizügig mit Sex um, Charlotte war eine Idealistin mit rosaroter Brille, Miranda ein sachlicher Mensch mit trockenem Humor und Carrie war neugierig, klug und voller Sehnsucht.<sup>507</sup> beschreibt Amy Sohn im offiziellen Begleitbuch zur Serie die Persönlichkeiten nach der ersten Folge. Über Sarah Jessica Parker in der Rolle der Carrie bemerkt Darren Star: »Schon am Pilotfilm erkennt man, wie Sarah Jessica die Rolle so anlegt, dass Carrie noch nicht den Glauben an die Liebe aufgegeben hat. Diese romantische Einstellung macht einen großen Teil der Figur aus.«<sup>508</sup>

<sup>505</sup> SatC, S. I, P. I.  
<sup>506</sup> SatC, S. I, P. I.  
<sup>507</sup> Sohn 2004, S. 13.  
<sup>508</sup> Sohn 2004, S. 13.

Carrie tut sich in „Sex wie ein Mann“ tatsächlich im „männlichen Sex“, sie lädt sich für den Nachmittag ins Bett ihres Ex Kurt Harrington ein und genießt es, dabei „emotional unbeteiligt“ zu sein. Auf dem Heimweg läuft ihr dann Mr. Big, gespielt von Chris Noth, über den Weg. Mr. Big ist „der neue Donald Trump“, weiblich, morbid, erfolgreich. Am Abend im *Chooz*, einem angesagten Club, wo sich „mit fanatischer Energie geschüttelt und gerührt“ die *Creame de la Creame New Yorks* einführt, versucht Samantha Mr. Big vergewaltigt zu verführen: „Nein, danke! Ein ander Mal eventuell ...“.<sup>509</sup> Samantha kommt in dieser Freitagnacht trotzdem noch zu ihrem Vergnügen – mit Capote Duncan. (Der begehrte Verlagskaufmann Capote war am Vorabend das Rendezvous von Charlotte.)

„Und so kroch wieder einmal eine Freitagnacht in Manhattan auf den Morgen zu“, als Mr. Big in einer Limousine vorfährt und der verzweifelt nach einem Taxi winkenden Carrie eine Mithalbelegenheit anbietet. „Gerade mache ich Recherchen zum Thema ‚Frauen, die Sex haben wie Männer‘. Verstehen Sie, die haben Sex und danach empfinden sie nicht das Geringste“,<sup>510</sup> erklärt Carrie dem Mann, der über 94 Folgen ihr „on-again-off-again-lover“<sup>511</sup> werden soll. „Aber Sie sind doch nicht so?“, entgegnet Mr. Big. Ihm jedenfalls sei das fremd. „Ich verstehe, Sie waren niemals verliebt“, mutmaßt er schließlich und nimmt so Carrie „den ganzen Wind aus den Segeln“. Ihren „Danke fürs Mitnehmen“ stellt Carrie die Frage nach: „Waren Sie denn jemals verliebt?“. Mit Mr. Bigs Antwort schließt an der „Zweitmündelzigsten Ecke Third“ die erste Folge von *Sex and the City*: „Verdammt Scheiße, aber ja!“<sup>512</sup>

Sohn zufolge sind mit der ersten Folge die „Wurzeln“ für den weiteren Verlauf der Serie gepflanzt: „Es gab die Stadt, den Dialog, den Sex, die Freundschaft.“<sup>513</sup> Hinzuzufügen wäre nach meiner Diagnose: und die Sehnsucht nach romantischer Liebe!

Die erste Folge präsentiert das dramaturgische Grundmuster der Serie, Carrie Bradshaw ist omnisciente Beobachterin und zugleich Ich-Erzählerin, die ihr Leben und das ihrer Freundinnen mit Kommentaren aus dem Off begleitet. Auf einer Metaebene reflektiert Carrie die Handlung zudem glossenhaft, denn über Carries Notebook-Bildschirm oder –seher – als Zeitungsdruckbild werden ihre Kolummentexte präsentiert. Stoff für Carries Kolumnen sind also die Erkenntnisse der vier Heldinnen. In jeder Folge kommen Carrie, Charlotte, Miranda und Samantha – meistens im *Coffeeshop* – zusammen und weiten ihren Alltag schonungslos im Frauengespräch aus. Set ist New York City. Im Verlauf der Serie etabliert sich folgende Struktur für den Aufbau einer *Sex and the City*-Folge:<sup>514</sup> Eine Episode besteht zumeist aus vier Handlungssträngen. Eine dieser thematisch verknüpften Geschichten bildet jeweils das Zentrum einer Folge. Zwei der

untergeordneten Stränge sind untereinander gleich gewichtet, während der vierte Handlungsstrang, der schließlich detailliert einen Witz erzählt, am wenigstens Raum einnimmt. Die erste und in weiter Teilen auch die zweite Staffel besteht aus Folgen, die sich nach dem Filmjournalisten Christian Lukes und Saescha Westphal als „stand alone episodes“<sup>515</sup> bezeichnen ließen. Abgesehen vom Handlungsbogen um Mr. Big konnte jede Folge für sich selbst stehen. Ab der dritten Staffel werden die Handlungsbögen weiter gespannt, episodentübergreifend.

**7.5.1 Staffel Eins**

In der ersten Staffel verbindet einzig die Beziehung von Carrie und Mr. Big die einzelnen Episoden lose miteinander. Carrie und Mr. Big sind ein knappes Jahr lang liiert, bis Carrie erkennen muss, dass Mr. Big bindungsunfähig ist, ihr nicht die Bestätigung geben kann, die sie sucht. Vergewaltigt fordert Carrie: „Sag mir, dass ich die Eine bin.“<sup>516</sup> Die anderen Protagonistinnen gehen in der ersten Staffel keine feste Bindung ein. Stattdessen haben die drei insgesamt mit mehr als 20 Männern Dates. Lediglich Miranda trifft sich mit dem viel jüngeren Skipper mehrmals<sup>517</sup> – aus rein pragmatischen Gründen, gebe es doch in New York „kaum verfügbare Männer über dreißig“. Außerdem gerät Miranda an einen „Modelizer“, das heißt an einen von Models Besessenen,<sup>518</sup> später an den katholischen Dramatiker Thomas John Anderson, der nach dem Sex zwanghaft duscht, um sich von seinen Sünden reinzuwaschen.<sup>519</sup>

Charlotte trifft unter anderem auf Brian, dem sie wieder den Laufpass geben muss, als er sich ihr als Anal-Verkehr-Fixierer offenbart. Eine „In-den-Po-Gebunste“ will Charlotte nicht sein.<sup>520</sup> Auch mit dem wohlhabenden, gebildeten Jack wird es nichts, weil Charlotte bei einem flotten Dreier „eine zuviel“ ist.<sup>521</sup> Samantha verbringt heikle Nächte mit Charlottes Partner,<sup>522</sup> einem Mitzwanziger namens Jon,<sup>523</sup> ihrem Immobilienmakler Rick,<sup>524</sup> dem verheirateten Ken,<sup>525</sup> aus einer Not heraus mit dem langweiligen Bernie Turletant<sup>526</sup> und schließlich mit James, den sie drei Folgen

<sup>509</sup> SatC, St. I, F.1.  
<sup>510</sup> SatC, St. I, F.1.  
<sup>511</sup> Saureborn, Rebecca 2004.  
<sup>512</sup> SatC, St. I, F.1.  
<sup>513</sup> Schön 2004, S. 15.  
<sup>514</sup> Vgl. a.: Lukes/Westphal 2004, S. 305.

<sup>515</sup> Lukes/Westphal 2004, S. 45.  
<sup>516</sup> SatC, St. I, F.12.  
<sup>517</sup> SatC, St. I, F.2, 4, 5, 7, 11, 12.  
<sup>518</sup> SatC, St. I, F.2.  
<sup>519</sup> SatC, St. I, F.2.  
<sup>520</sup> SatC, St. I, F.4.  
<sup>521</sup> SatC, St. I, F.8.  
<sup>522</sup> SatC, St. I, F.3.  
<sup>523</sup> SatC, St. I, F.4.  
<sup>524</sup> SatC, St. I, F.7.  
<sup>525</sup> SatC, St. I, F.8.  
<sup>526</sup> SatC, St. I, F.9.

lang für den Richtigen halt, bis sie nicht mehr über seinen ungewöhnlich kleinen Penis hinwegschauhen vermag.<sup>527</sup>

### 7.5.2 Staffel Zwei

In der zweiten Staffel geht die „Freakshow“ – so der Titel der dritten Folge – zunächst weiter. Die Freundinnen daten über 50 Männer, die sich größtenteils als unzulänglich erweisen.

Carrie und Mr. Big beleben ihre Beziehung wieder, bis Mr. Big Carrie eröffnet, dass er geschäftlich nach Frankreich gehen wird.<sup>528</sup> Miranda lernt den Barkeeper und Hemingway-Leser Steve Brady (David Eigenberg) kennen und lieben. Wegen ihres unterschiedlichen Lebensstils hält aber ihre erste Liaison nur drei Folgen.<sup>529</sup> In der letzten Folge der Staffel kommen Miranda und Steve wieder zusammen.<sup>530</sup> Den Brautstrauß, den Mirandas Innenarchitektin wirft, fängt keine der Frauen aus dem *Sex and the City*-Quartett – eine Schlüsselszene für die gesamte zweite Staffel.<sup>531</sup>

### 7.5.3 Staffel Drei

In der dritten Staffel geht Charlotte ihre Heiratspläne offensiv an – mit dem Ratgeber »Heiraten GmbH und Co KG«. Tatsächlich lernt sie die vermeintlich vielversprechende Partie Dr. Trey MacDougal (Kyle MacLachlan) kennen, einen schottischen Arzt aus gutem Haus, der unter der rigiden Aufsicht seiner Mutter lebt. Erst nach ihrer strikt per Ehevertrag geregelten Hochzeit<sup>532</sup> stellt sich heraus, dass Trey an Erektionsstörungen leidet. Sexuell unbefriedigt geht Charlotte ein erotisches Abenteuer mit dem Gärtner des Familienanwesens ein,<sup>534</sup> woraufhin sich Trey und Charlotte vorerst wieder trennen.

<sup>527</sup> SatC, St I, F 12 – St II, F 2.

<sup>528</sup> SatC, St II, F 5 – F 12.

<sup>529</sup> SatC, St II, F 8 – F 10.

<sup>530</sup> SatC, St II, F 18.

<sup>531</sup> SatC, St II, F 7.

<sup>532</sup> SatC, St III, F 7.

<sup>533</sup> SatC, St III, F 12.

<sup>534</sup> SatC, St III, F 17.

Luke und Westphal weisen die Dreiecksgeschichte von Charlotte, Trey und dem Gärtner als direkte Hommage an D. H. Lawrences erotischen Bestseller „Lady Chatterlys Liebhaber“ aus dem Jahre 1928 aus. Vgl.: Lukacs/Westphal 2004, S. 236. Vgl. s.: Kurzbeschreibung von amazon.de: „Eine reiche und schöne Frau aus dem Hochadel scheint sich nicht nach Liebe und Erfüllung die ihr in ihrer Ehe versagt haben. In einer leidenschaftlichen Affäre mit dem Förster ihres Mannes führt sie ihre sinnlichen Begierden aus.“ Vgl.: [http://www.amazon.de/sex/obid/ASIN/BM00MR1CZ?pf\\_rd\\_p=1125433162&sr=8-3&ref=ssr\\_3\\_re\\_ap\\_13\\_xgl/M28-8844708-4994110\\_Zugriff\\_01.A08.2005](http://www.amazon.de/sex/obid/ASIN/BM00MR1CZ?pf_rd_p=1125433162&sr=8-3&ref=ssr_3_re_ap_13_xgl/M28-8844708-4994110_Zugriff_01.A08.2005).

Miranda stellt eine Hauskäuferin<sup>535</sup> ein und wird Partnerin der Geschäftsführung in ihrer Kanzlei.<sup>536</sup> Die Beziehung zu Steve, mit dem sie inzwischen zusammenlebt,<sup>537</sup> scheitert währenddessen auf ein Neues.

Carrie erfährt aus der Sonntagszeitung,<sup>538</sup> dass Mr. Big und seine neue Partnerin Bekanntschaft Natasha geheiratet hätten. Aber auch Carrie geht neue Bindungen ein, zunächst zu dem Lokalpolitiker Bill Keller<sup>539</sup> (John Slattery) – der allerdings ein Urin-Fetischist ist – und danach zu Aidan Shaw<sup>540</sup> (John Corbishy). Für den sensiblen, warmherzigen und zugleich sehr männlichen sowie hochstehenden Möbelbesitzer mit Hund und Holzäuschen auf dem Land<sup>541</sup> gibt Carrie sogar das Ranchen auf. Trotzdem lassen sich Carrie und Mr. Big wider jeder Vermuth auf eine leidenschaftliche Affäre ein,<sup>542</sup> die den beiden ihre festen Beziehungen kosten wird.

Gen Ende der dritten Staffel sind alle vier *Sex and the City*-Helminen wieder Singles. Zu viert unternehmen sie einen Ausflug nach Los Angeles, wo eine Filmproduktionsfirma<sup>543</sup> Interesse an der Verfilmung von Carries Kolonne zeigt. In LA landen sie auf einer der legendären Poolpartys von Hugh Hefner. Der Crittender und Chefredakteur des *Playboy*-Magazins übernimmt für „Sex and another City“<sup>544</sup> persönlich die Rolle des Starpasts. Wie über die gesamte Serie hinweg treten auch in der dritten Staffel zahlreiche ‚Celebrities‘ auf, darunter die Rocksängerin Alanis Morissette, das deutsche Top-Model Heidi Klum sowie die Hollywood-Schauspielerin Lucy Liu.<sup>545</sup>

### 7.5.4 Staffel Vier

In der vierten Staffel finden Carrie und Mr. Big eine vermeintlich rein freundschaftliche Basis, auf der sie auch ihre intimen Beziehungen verhandeln. Mr. Big ist dabei, als Carrie den Jazzmusiker und Clubbesitzer Ray King (Craig Bierko) kennenzulernen, dessen Leidenschaft allerdings zu allererst der Musik gilt.<sup>546</sup> Und Carrie nimmt Anteil an Mr. Bigs unglücklicher Beziehung zu einem Hollywoodstarlet.<sup>547</sup>

<sup>535</sup> SatC, St III, F 3.

<sup>536</sup> SatC, St III, F 8.

<sup>537</sup> SatC, St III, F 4. F 8.

<sup>538</sup> SatC, St III, F 3.

<sup>539</sup> SatC, St III, F 1 – F 2.

<sup>540</sup> SatC, St III, F 5 – F 12.

<sup>541</sup> Vgl.: [http://www.prisoloben.de/spiel/lin\\_serietext\\_and\\_the\\_city/maschinenkorb.htm](http://www.prisoloben.de/spiel/lin_serietext_and_the_city/maschinenkorb.htm), Zugriff am 05.03.2005.

<sup>542</sup> SatC, St III, F 9 – F 11.

<sup>543</sup> SatC, St III, F 13.

<sup>544</sup> SatC, St III, F 14.

<sup>545</sup> Alanis Morissette: F 4; Heidi Klum: F 2; Lucy Liu: F 11.

<sup>546</sup> SatC, St IV, F 3 – F 4.

<sup>547</sup> SatC, St IV, F 9 – F 10.

Ihren Ex-Freunden Aidan und Steve begegnen Carrie und Miranda wieder, als jene gemeinsam eine Bar eröffnen.<sup>549</sup> Carrie und Aidan starten einen zweiten »Verbrauch«.<sup>549</sup>

Die Szene, in der Aidan unter Carries Fenster erscheint, macht eine verbale Liebeserklärung überflüssig. Sie ist eine Reminiszenz an die Balkonszene in William Shakespeares *Romeo und Julia*.<sup>550</sup> Derartige literarische Reverenzen sind in *Sex and the City* immer wieder eingebaut. So ist der Folgentitel »Time and Punishment« eine Anspielung auf Fjodor M. Dostojewskis Roman *Schuld und Sühne*, im Englischen *Crime and Punishment*.<sup>551</sup> Charlottes Affäre mit dem Gärtner ihres Ehemanns ist als Hommage an David Herbert Lawrence' *Lady Chatterlys Liebhäber*<sup>552</sup> zu verstehen. Und Steve wird als Hemingway-Leser ausgewiesen.<sup>553</sup>

Als Carries Miet- in eine Eigentumswohnung umgewandelt werden soll, zieht Aidan bei Carrie ein.<sup>554</sup> Aidan macht Carrie einen Heiratsantrag,<sup>555</sup> aber beim Anprobieren des Brautkleids überkommt Carrie Panik.<sup>556</sup>

Miranda und Steve werden Freunde. Als Steve erfährt, dass er Hodenkrebs hat, steht Miranda ihm bei. Nach einem »Mittelschick mit dem Einzigen« ist sie schwanger.<sup>557</sup> und bringt in der letzten Folge der Staffel Brady Hohles zur Welt.

Charlottes Kinderwunsch,<sup>558</sup> für den sie ihren Job in der Galerie opfert,<sup>559</sup> bleibt unerfüllt, sie leidet an Unfruchtbarkeit.<sup>560</sup> Ihre Ehe zu Trey, dessen Erektionsstörungen sich gelegt haben,<sup>561</sup> scheitert. Schlusspunkt bildet die Szene, in der Trey noch einmal Charlotte zuliebe in ihrer gemeinsamen Park-Avenue-Wohnung erscheint – zum Foto-Shooting<sup>562</sup> für die Hochglanz-Zeitschrift *House & Garden*. Nach der Trennung bekehrt Charlotte den Ehering, damit Carrie sich ihre Wohnung von Aidan zurückkaufen kann.<sup>563</sup>

Samantha hat kurzfristig eine lesbische Beziehung mit der brasilianischen Künstlerin Maria (Sonia Braga),<sup>564</sup> besinnt sich aber bald wieder auf Männer zurück. Großes Gefallen findet Samantha an dem freizügigen Hotelier Richard Wright (James Remar), mit dem sie eine nicht nur geschäftliche Beziehung eingeht.<sup>565</sup> In Samantha wächst der

<sup>549</sup> SatC, Si IV, F 5.

<sup>550</sup> SatC, Si IV, F 6.

<sup>551</sup> Vgl.: SatC, Si IV, F 6. Vgl. a.: Di Maria 2004, S. 28.

<sup>552</sup> Vgl.: SatC, Si IV, F 7. Vgl. a.: Lukas/Westphal 2004, S. 280.

<sup>553</sup> Vgl.: SatC, Si III, F 17. Vgl. a. Fußnote 534 auf S. 68 dieser Arbeit.

<sup>554</sup> Vgl.: SatC, Si II, F 8. Vgl. a. S. 68 dieser Arbeit.

<sup>555</sup> SatC, Si IV, F 13.

<sup>556</sup> SatC, Si IV, F 12.

<sup>557</sup> SatC, Si IV, F 15.

<sup>558</sup> SatC, Si IV, F 9–F 11.

<sup>559</sup> SatC, Si IV, F 6 ff.

<sup>560</sup> SatC, Si IV, F 7.

<sup>561</sup> SatC, Si IV, F 7.

<sup>562</sup> SatC, Si IV, F 11.

<sup>563</sup> SatC, Si IV, F 3.

<sup>564</sup> SatC, Si IV, F 14.

<sup>565</sup> SatC, Si IV, F 16.

<sup>566</sup> SatC, Si IV, F 3–F 5.

<sup>567</sup> SatC, Si IV, F 10–F 18.

ihm vorher fremde Wunsch, eine monogame Beziehung zu führen. Richard aber enttäuscht Samantha. Sie erwischt ihn in flagranti mit einer anderen Frau.<sup>566</sup>

### 7.5.5 Staffel Film

Die fünfte Staffel hat wegen der Schwangerschaft von Sarah Jessica Parker (die in der Serie nur Taufname vom kleinen Brady<sup>567</sup> werden darf) lediglich acht Folgen.<sup>568</sup> Samantha hat die größten Schwierigkeiten zu akzeptieren, dass ihre Freundin Miranda Mutter ist, überwindet sich aber und stellt sich sogar als Babysitterin zur Verfügung.<sup>569</sup> Kurzfristig lässt Samantha ihre Beziehung zu Richard Wright wieder aufleben,<sup>570</sup> kann aber ihre Eifersucht nicht lange ertragen.

Carrie, die inzwischen als freie Autorin auch für die *Vogue* tätig ist,<sup>571</sup> macht Karriere. Ihre Kolumnen erscheinen als Buch.<sup>572</sup> Im Verlag begegnet sie dem Autor Jack Berger (Ron Livingston). Sie fühlt sich von ihm angezogen, aber es stellt sich heraus, dass Jack eine Freundin hat. Während einer Lesereise verbringt Carrie in San Francisco eine Nacht mit Mr. Big,<sup>573</sup> der mittlerweile auf einem Weingut in Napa Valley, Kalifornien, lebt.<sup>574</sup>

Charlotte verheiratet sich in ihren jüdischen Scheidungsanwalt Harry Goldenblatt (Evan Handler).<sup>575</sup> Zunächst sträubt sie sich, ihre Liebe zu ihm einzugestehen, weil der Glanzkopf mit den schlechten Manieren so gar nicht ihrem Idealbild eines Mannes entspricht.

Für Klatsch in der New Yorker Gesellschaft sorgt die Nachricht, dass der bis dato als schwul geltende Entertainer Bobby Fine in den Hampton, dem mondänen Küstenort New Yorks, Betsy von Mufflingen heiraten wird.<sup>576</sup> Samantha nimmt die anstehende Hochzeit zum Anlass, eine Party in der Sommervilla ihres Ex Richard auszurichten. Charlotte und ihr Harry treten hier als Paar auf. Und auch Jack Berger taucht auf. Die fünfte Staffel schließt mit der letzten Hochzeitsszene von Bobby und Betsy. Statt mit einem klassischen Cliffhanger – einer großen dramatischen Wendung etwa – endet die Staffel mit dem Bild eines Schmetterlings, der zu einem Fledertusch fliegt. Fledertusch ist in der letzten Folge Symbol für die Beziehung Mirandas zu Steve.<sup>577</sup> Ein Strahl

<sup>566</sup> SatC, Si IV, F 18.

<sup>567</sup> SatC, Si V, F 2.

<sup>568</sup> Parkers Sohn James Wilke wird am 28.10.2012 geboren. Vgl.: Lukas/Westphal 2004, S. 338.

<sup>569</sup> SatC, Si V, F 6.

<sup>570</sup> SatC, Si V, F 2–F 3.

<sup>571</sup> SatC, Si IV, F 17.

<sup>572</sup> SatC, Si V, F 5.

<sup>573</sup> SatC, Si V, F 7.

<sup>574</sup> SatC, Si IV, F 18.

<sup>575</sup> SatC, Si V, F 7–F 8.

<sup>576</sup> SatC, Si V, F 8.

<sup>577</sup> Vgl.: Lukas/Westphal 2004, S. 374 f.

Flieder hinterlässt Steve, als er seinen Sohn besucht – wonach er einen Nachmittag lang »von Ex zu Sex«<sup>578</sup> wird.

Die fünfte Staffel ist noch weniger komödiantisch angelegt als die vierte, die bereits bedeutende Themen wie Scheidung, Schwangerschaft, Krankheit und Tod angesprochen hat. Die letzten vier Folgen der fünften Staffel sind geprägt von eingehender Selbstreflexion der *Sex and the City*-Protagonistinnen.

**7.5.6 Staffel Sechs. Erster Block**

Die sechste Staffel wird in zwei Blöcken produziert, im ersten Block die Folgen eins bis zwölf und im zweiten die Folgen 13 bis 20. Lukas und Westphal zufolge habe zunächst nicht einmal hundertprozentig festgestanden, dass der zweite Block überhaupt realisiert werden würde. Die Autoren seien angehalten gewesen, schon den ersten Block dramaturgisch so anzulegen, dass offene Handlungsstränge ein Ende finden.<sup>579</sup>

Im ersten Block der letzten Staffel entwickelt sich zwischen Carrie und Jack, der ihr schon in den Hampton's<sup>580</sup> eröffnet hat, inzwischen solo zu sein, eine Beziehung.<sup>581</sup> Der harrische Schriftsteller kommt aber nicht mit Carries Erfolg als Autorin zurecht und trennt sich von ihr. Carrie hat daraufhin zwei Dates – mit einem Freund von Charlottes Harry<sup>582</sup> und mit ihrem alten Schulfreund Jeremy.<sup>583</sup> Auf einer Veritasage begegnet sie dann dem international erfolgreichen russischen Künstler Aleksandr Petrovsky,<sup>584</sup> gespielt vom Balletttänzer Mikhail Baryshnikov. Mr. Big sieht Carrie wieder, als der sich in New York einer Herz-Operation unterziehen muss. In seinem Hotelzimmer pflegt Carrie den im Fieberwahn sein Herz öffnenden Patienten.<sup>585</sup>

Miranda erkennt, dass sie Steve liebt,<sup>586</sup> muss aber ihre Gefühle zunächst zurückhalten, denn Steve hat eine neue Freundin. Und auch Miranda gerät in eine neue Beziehung, zu ihrem Nachbarn Dr. Robert Leeds (Blair Underwood), dem gut aussehenden afroamerikanischen Mannschaftsarzt des Basketballteams *New York Knicks*.<sup>587</sup> Erst an Bradys erstem Geburtstag gesteht Miranda und Steve sich gegenseitig ihre Liebe.<sup>588</sup> Charlotte konvertiert zum jüdischen Glauben<sup>589</sup> und erhält auf einem Bankett der Schwesternschaft ihrer Synagoge von Harry den heiß ersehnten Heiratsantrag.<sup>590</sup>

<sup>578</sup> SatC, St V, F 8.  
<sup>579</sup> Vgl.: Lukas/Westphal 2010d, S. 388 f.  
<sup>580</sup> SatC, St V, F 8.  
<sup>581</sup> SatC, St VI, F 1 – F 6.  
<sup>582</sup> SatC, St 5, F 8.  
<sup>583</sup> SatC, St 5, F 10.  
<sup>584</sup> SatC, St VI, F 12.  
<sup>585</sup> SatC, St VI, F 11.  
<sup>586</sup> SatC, St VI, F 1.  
<sup>587</sup> SatC, St VI, F 9 – F 12.  
<sup>588</sup> SatC, St VI, F 12.  
<sup>589</sup> SatC, St VI, F 3.  
<sup>590</sup> SatC, St VI, F 6. Hochzeit: SatC, St VI, F 8.

Samantha hat Sex mit dem jungen, attraktiven Jerry (Jason Lewis).<sup>591</sup> Sie nimmt sich erfolgreich des Managements des Jungschau Spielers an und gibt Jerry den Künstlernamen Smith. Als Smith macht er Karriere und gewinnt nach und nach Samantha's Herz.<sup>592</sup>

**7.5.7 Staffel Sechs. Zweiter Block**

Im zweiten Block der Staffel intensiviert und festigt sich die Beziehung von Smith und Samantha. Smith verzeiht ihr ein Internezzu mit Richard Wright<sup>593</sup> und steht zu ihr, als sie die Diagnose Brustkrebs<sup>594</sup> erhält.

Ohne viel Aufhebens um die Zeremonie heiraten Steve und Miranda.<sup>595</sup> Sie ziehen nach Brooklyn in ein Einfamilienhaus,<sup>596</sup> in das sie Steves Mutter<sup>597</sup> nach einem Schlaganfall aufnehmen.

Die Ehe von Charlotte und Harry verläuft glücklich. Am Ende erhält das Paar die Zusage für ein chinesisches Adoptivkinderchen.<sup>598</sup> Carrie findet Gefallen an ihrem »Lover«, dem »Russen«, und genießt seinen extravaganteren und teuren Lebensstil. Sie begleitet ihn nach Paris<sup>599</sup> und gibt dafür sogar ihre Kolumne auf. In Paris aber muss sie feststellen, dass sich »diese Liebe« hier nicht findet, denn sie suche nach »wahrer Liebe ... Lieberlieber, unbequemer, verzehrender, Wir-können-nich-ohne-einander-leben-Liebe«. <sup>600</sup> Für Aleksandr freilich existiert »nichts Anderes als die Kunst«.

Carrie wird von Mr. Big gerettet. In der finalen Folge reist er ihr nach und kann endlich das sagen, was Carrie schon vor ihrer ersten Trennung von ihm hören wollte: »Du bist die Eine für mich«. <sup>601</sup> Mr. Big bringt Carrie »nach Hause«.

Nach 94 Folgen erhält Mr. Big auf Carries Handy-Display endlich einen Namen: »John«. <sup>602</sup> Die Nennung des realen Vornamens symbolisiert, dass Carries Suche nach der großen Liebe beendet ist.

Darüber hinaus hat die Enthüllung eine weitere dramaturgische Funktion. Nicht zuletzt war Mr. Big ein Pseudonym, mit dem Carrie in ihrer Kolumne Johns wahre Identität

<sup>591</sup> SatC, St VI, F 4.  
<sup>592</sup> SatC, St VI, F 5 ff.  
<sup>593</sup> SatC, St VI, F 13.  
<sup>594</sup> SatC, St VI, F 14.  
<sup>595</sup> SatC, St VI, F 14.  
<sup>596</sup> SatC, St VI, F 16.  
<sup>597</sup> SatC, St VI, F 20.  
<sup>598</sup> SatC, St VI, F 13 – F 20.  
<sup>599</sup> SatC, St VI, F 19 – F 20.  
<sup>600</sup> SatC, St VI, F 20. Vgl. a. S. 44 dieser Arbeit.  
<sup>601</sup> SatC, St VI, F 20. Vgl. a.: SatC, St I, F 12.  
<sup>602</sup> Der Name Mr. Big verweist Di Matris zufolge auf seine Größe, seinen Wohlstand, seinen sozialen Status und sein sexuelles Vermögen. Di Matris benennt diese Assoziationen als »archetypisch«.  
Vgl.: Di Matris 2004, S. 20.



geschützt hat. Stoff für eine Kolumne über das Singles-Dasein in New York bietet Carries Leben längst nicht mehr: Charlotte ist glücklich mit Harry verheiratet, Miranda hat ein neues Heim mit Mann, Kind und Schwiegermutter bezogen und sogar Samantha führt eine monogame Beziehung. „You've got the love“, heißt der Song von Cardi Station, mit dem *Sex and the City* endet.<sup>608</sup>

## 7.6 Rezeption und Kritik

Der Ausgang der Serie, deren hohe Einschaltquoten im Verlauf nur unerheblichen Schwankungen unterliegen, stößt im deutschen Feuilleton auf Kritik. „Von der recht erträglichen Leichtigkeit des geschlechtlichen Seins, mit der vor sechs Jahren und 94 Folgen die Serie begann, ist am Ende nichts mehr geblieben“,<sup>609</sup> heißt es in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Der *Spiegel* befindet, mit ihrem „rosaroten Happyend“ bleibe die Serie weiterhin hinter jenem Witz und jener Radikalität zurück, die sie zu ihren besten Zeiten auszeichnete.<sup>608</sup> „Wer hätte gedacht, daß die Serie zu so einem romantischen Ende kommt“, merkt ein weiterer Kritiker in der *FAZ* an.<sup>606</sup> Derrweil will die *Süddeutsche Zeitung* die Serie „als vorreiche Feiert ebein nicht der promiskuitiven, sondern der normierten Sexualität“<sup>607</sup> verstehen. Andreas Bernhard behauptet, die Rezeption der Serie beruhe auf einer Reihe von Missverständnissen: „Wenn Kritiker das konventionelle Ende der Serie bemängeln, [...] dann unterschlagen sie, dass jede der 94 Folgen dieses Ziel niemals aus den Augen verlor.“<sup>608</sup>

Eine Schweizer Medienwirkungsuntersuchung hat *sterr.de* zufolge herausgefunden, dass die Serie Einfluss auf Libido und Treueverhalten von Frauen ausübt. Das Ergebnis der Untersuchung scheint der Diagnose Bernhards zu widersprechen: 54 Prozent der Fans masturbieren seit dem Genuss der Serie häufiger und 35 Prozent gingen häufiger fremd als diejenigen, die *Sex and the City* gar nichts abgewinnen könnten.<sup>609</sup> Auch eine von der *Seven One Media* in Auftrag gegebene *Erntid-Studie* kommt zu dem Ergebnis, dass *Sex and the City*-Fans eine „deutliche Affinität für One-Night-Stands“ zeigen.<sup>610</sup>

In den USA widmet im August 2000 das *Time Magazine* den vier *Sex and the City*-Heldinnen sein Titelblatt. „Who needs a husband?“, heißt es dort. „More women are saying no to marriage and embracing the single life.“<sup>601</sup> Der Leitartikel befasst sich mit

dem steigenden Anteil von Singles in der US-amerikanischen Bevölkerung. Der Autorin Tamala M. Edwards zufolge wiesen die von ihr porträtierten Singles durchaus Gemeinsamkeiten mit den *Sex and the City*-Hauptrollen aus. Der Stand der allein stehenden Frauen habe an Gelung gewonnen. 43 Millionen amerikanische Frauen seien derzeit Singles, mehr als 40 Prozent aller weiblichen Erwachsenen. Der Anteil der Singles sei seit 1960 um 25 Prozent gestiegen.

Zum Vergleich: *Microzensus*, die größte Haushaltsbefragung in Europa, ermittelt für Deutschland, dass sich von 1961 bis 2000 die Zahl der Einpersonenhaushalte, in denen Personen im Alter von 25 bis 45 Jahren leben, mehr als verdreifacht hat.<sup>612</sup> Im April 2001 gehörten 19 Prozent der in Deutschland lebenden Frauen zu den allein lebenden Personen. Ihr Anteil hat sich seit 1991 um vier Prozentpunkte erhöht.<sup>613</sup>

Edwards macht einen Wandel in der Einstellung zu Liebe und Ehe aus. Früheren Generationen sei es in der Ehe mehr um Absicherung (gesellschaftliche wie finanzielle) als um Liebe gegangen.<sup>614</sup> Auch der *Microzensus* sieht die seit 1972 ständig ansteigende Zahl nicht-ehelicher Lebensgemeinschaften als „Ausdruck eines Wandels der traditionellen Lebensformen“. Dieser Wandel spiegle „sowohl die Individualisierungstendenzen innerhalb unserer Gesellschaft“ wider, als Andererseits kann Edwards darauf verweisen, dass in einer *Vandebusch*-Umfrage für *Time* und *CNN* fast 80 Prozent der Befragten angegeben hätten, sie glaubten, einmal den perfekten Partner zu finden. Die Frage, ob sie gegebenenfalls auch jemand anderen als „Mr. Perfect“ heiraten würden, bejahten nur 34 Prozent der Frauen.<sup>615</sup> Auch Soziologen hätten längst ausgemacht – so Edwards –, dass das Heiratspendel von einem prägen absehen zu einem romantischen Ideal geschwungen sei.<sup>617</sup>

Tatsächlich lässt sich eine romantische Tendenz auch beim *Sex and the City*-Publikum feststellen. Immerhin 49 Prozent der vermeintlich promiskuitiven *Sex and the City*-Zuschauer hätten in Umfragen in den USA dafür plüdiert, dass Carrie Bradshaw ihren Traumlover Mr. Big zurückbekommt und „endlich monogam glücklich“ wird, berichtet die *Süddeutsche Zeitung*.<sup>618</sup> Das deutsche Frauen-Lifestyle-Magazin *Glamour* versammelt in seinem Guide zur Serie Zitate von Prominenten, die allesamt ein romantisches Happyend erwarten. „Ex-No Angel“ Vary hofft, „dass Carrie Mr. Big heiraten wird“. Jeannette Biedermann, die ihre Karriere als Darstellerin der *RTL-Daily-Soap Gute Zeiten Schlechte Zeiten* begann, hält Carrie und Mr. Big für „das Traumpaar

<sup>608</sup> Nachdem die Pariser Szenen zwischen Carrie und Aleksandr bereits von „La Belle et la bad boy“ einem französischen Rapgroup von MC Solar, unternimmt worden. Vgl.: <http://www.ansambl.com/cece/obidos/?idetail/-/BDMODEWR95M102-9457359-1976913?c=glance>, Zugriff am 01.08.2005.

<sup>609</sup> Rub 2004, S. 28f.

<sup>605</sup> Vögl 2004, S. 116.

<sup>606</sup> Hanfeld 2004, S. 36.

<sup>607</sup> Bernhard 2004, S. 13.

<sup>608</sup> Bernhard 2004, S. 13.

<sup>609</sup> Hocking 2004.

<sup>610</sup> Hegner 2004.

<sup>611</sup> Edwards 2000.

<sup>612</sup> Statistisches Bundesamt 2000, S. 64.

<sup>613</sup> Statistisches Bundesamt 2002. Vgl. a.: Statistisches Bundesamt 2001, S. 26.

<sup>614</sup> Vgl.: Edwards 2000.

<sup>615</sup> Vgl.: Statistisches Bundesamt 2000, S. 70 f. In der Zeit von 1972 bis 2000 ist im früheren Bundesgebiet die Zahl der nicht-ehelichen Lebensgemeinschaften ohne im Haushalt lebende ledige Kinder kontinuierlich von schätzungsweise 11,10 Mrd. auf 1,2 Millionen, diejenige nichtehelicher Partnerschaften mit Kindern von 25.000 auf 371.000 angestiegen.

<sup>616</sup> Vgl.: Edwards 2000.

<sup>617</sup> Vgl.: Edwards 2000.

<sup>618</sup> Kalweit 2004.

schlechtin“. Anna R. und Peter Plate von der deutschen Pop-Band Rosenrotz befinden, Mr. Big wäre „perfekt“ für Carrie.<sup>619</sup>

Die Ausstrahlung der finalen Folge von *Sex and the City* trägt maßgeblich zur Tagesmarktdurchsicht von ProSieben bei.<sup>620</sup> 4,35 Millionen Zuschauer verfolgen die letzte Folge von *Sex and the City*, in der alle vier Heldinnen „ihre ‚education sentimentale‘ mit einem festen Partner für Bett und Tisch beenden“. Mathias Rüb diagnostiziert zutreffend: „Wo Sex war, ist jetzt Liebe.“<sup>621</sup>

### 7.7 Eine US-amerikanische Fernsehserie in der Tradition des deutschen Bildungsromans

Ist es tatsächlich ein Zeichen von Inkonsistenz, wenn die *Sex and the City*-Protagonistinnen „nach allerlei Turbulenzen in der aufgewühlten See sexueller Beziehungen“<sup>622</sup> zum Schluss doch noch in „die ruhige Bucht traditioneller heterosexueller Beziehungen“ einlaufen? Zweifellos werden die Heldinnen der Serie als attraktive, im Beruf erfolgreiche Frauen über Dreißig eingetührt, die auf Cocktailpartys und mit wechselnden Affären ihren exzessiven Lebenswandel selbstbewusst zelebrieren. Entsprechend erkennen Lukas und Westphal in den Serienfiguren „Ikonen unseres postmodernen, postfeministischen Zeitalters“.<sup>623</sup> Fragen zur Emanzipation hätten die Figuren längst durch ihr Leben beantwortet. Der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* zufolge werfen frühe US-amerikanische Kritiker der Serie Unsittlichkeit vor, weil sie eine hedonistische Lebenseinstellung und freizügige Sexualität idealisiere.<sup>624</sup>

Auffällig ähnlich klangen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland die „populär-philosophischen“ Klagen über Friedrich Schlegels *Lazinde*, auf die Julia Bobzin verweist. Der junge Romanheld Julius scheue die Institution der Ehe und verfälle während seiner „Lehrjahre der Männlichkeit“ einem nihilistischen Materialismus und Immoralismus.<sup>625</sup> Knapp zwei Jahrhunderte später absolvieren auch die Serienheldinnen Carrie, Miranda, Samantha und Charlotte auf dem Fernseh Bildschirm sechs Lehrjahre – Lehrjahre der Weiblichkeit, versieht sich. Carrie balanciert schon zu Beginn der zweiten Staffel im Yankee-Station, sie habe inzwischen „zehn Jahre in New York gespielt, ungezählte Dates gehabt, fünf echte Beziehungen, eine davon ernsthaft“.<sup>626</sup> Bevor sich jede der vier in feste Partnerschaft beziehungsweise Ehe begibt, testen die Protagonistinnen ihre Liebeshfähigkeit – nach meiner Rechnung – in insgesamt elf mehr oder weniger intensiven Beziehungen und 149 Dates. Lukas und Westphal zählen, dass Carrie mit 14

<sup>619</sup> Clamounr 2004, S. 3.  
<sup>620</sup> In der Zeitschleife von 20:15 bis 22:50 Uhr bei den 14- bis 49-jährigen. Vgl.: ProSieben 2004(b).  
<sup>621</sup> Rüb 2004, S. 38.  
<sup>622</sup> Rüb 2004, S. 38.  
<sup>623</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 245.  
<sup>624</sup> Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Sex\\_and\\_the\\_City#Criticism](http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Sex_and_the_City#Criticism), Zugriff am 09.08.2005.  
<sup>625</sup> Vgl.: Bobzin 1994, S. 171. Vgl. a. S. 51 dieser Arbeit.  
<sup>626</sup> SatC, Sl II, F 1.

verschiedenen Männern Sex hat, Charlotte mit 17, Miranda mit 18 und Samantha mit 39 Männern und einer Frau.<sup>627</sup>

Wie Julius, bevor er auf Lucinde trifft, eine „solche Liebe“<sup>628</sup> „für ein Märchen“ hält, so zeigen sich auch Carrie, Miranda, Samantha und Charlotte jede auf ihre eigene Art davon überzeugt, dass die wahre Liebe, „der Röhrlige“, „ne Illusion“<sup>629</sup> ist. Noch in der achtundachtzigsten von insgesamt 94 Folgen *Sex and the City* eröffnet Carrie ihrem russischen „Lower“, dem Künstler Aleksandr Petrovsky, sie schreibe eine Zeitungskolumne, „die von der Annahme ausgeht, dass die Romantik entweder tot oder nur Schwimmlist ist.“<sup>630</sup> Gleichwohl hat die eloquente Journalistin bereits in der dritten Staffel eine Erkenntnis, die gleichermaßen Stoff für ihre Kolumne wie eine Anweisung für die Dramaturgie der Serie ist: „Man erzieht uns in den Glauben, dass die wahre Liebe nie den einfachen Weg nimmt. Es müssen sich immer im zweiten Akt Hindernisse auftun, bevor man im dritten Akt zum Happyend wieder zusammentreffen darf.“<sup>631</sup>

Tatsächlich stellt sich für alle vier New Yorker Singles-Frauen soch ein Happyend ein. Der einst aus Überzeugung allein erziehenden Miranda wird, als sie ihrer sechsten Schwiegermutter in der Badewanne ihres Eindrückenhauses den Rücken schmeißt, von ihrer Haushälterin Magda attestiert: „Was Sie da getan haben, das ist Liebe. Sie lieben!“<sup>632</sup> Und auch Samantha, die so lange die Männer als reine Lustobjekte betrachtet hat, gesteht Smith: „Du bedeutest mir mehr als jeder Mann, der mir je zuvor begegnet ist.“<sup>633</sup> Nachdem sie vergeblich mit großem Aufwand versucht hat, ein heißes Kind zu bekommen, vervollkommenet sich Charlottes Eheglück mit Harry durch ein Adoptiv-Baby: „Das ist unser Baby!“<sup>634</sup>

Das letzte Wort der ganzen Serie bleibt Carrie überlassen, die von ihrem Mr. Big „nach Hause“ gebucht worden ist. Ihr Resümee: „Die aufregendste, herausforderndste, wichtigste Beziehung von allen ist jene, die du mit dir selbst hast. Und wenn du jemand findest, den du liebst und der dich liebt, also das ist einfach fabelhaft!“<sup>635</sup> In der Originalversion heißt es: „And if you find someone to love the you, you love, well that's just fabulous.“ Die amerikanische Formel „Das Du lieben, das du liebst!“ erhält noch stärker das emanzipierte Selbstbewusstsein aufrecht, das die *Sex and the City*-Heldinnen anfangs verkörpern.

Die Schweizer Journalistin Michèle Binzwanger, der zufolge die Serie anfangs als „Derrier Cui der Emanzipation“ gegolten habe, stellt sich trotzdem die Frage: „Ist dies

<sup>627</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 477.  
<sup>628</sup> Vgl.: Schlegel, S. 16.  
<sup>629</sup> SatC, Sl I, F 1.  
<sup>630</sup> SatC, Sl VI, F 14.  
<sup>631</sup> SatC, Sl III, F 7.  
<sup>632</sup> SatC, Sl VI, F 20.  
<sup>633</sup> SatC, Sl VI, F 20.  
<sup>634</sup> SatC, Sl VI, F 20.  
<sup>635</sup> SatC, Sl VI, F 20.

das Ende der Legende von der modernen Frau, die einen Job braucht, aber nicht eine Ehe? Die guten Sex will, aber keine Nachkommenschaft.<sup>655</sup>

Die Entwicklung der *Sex and the City*-Heldinnen verläuft nach einem Muster, das dem Prototypen des deutschen Bildungsromans vom Ende des 18. Jahrhunderts entspricht. Wie der Bildungsroman führt die Serie „Bildung suchende Protagonisten“ vor und zeichnet deren Entwicklung nach, inklusive der „Krisen- und Konfliktsituationen“, die als „Durchgangsstationen zur harmonischen Selbstbildung“ verstanden werden.<sup>657</sup> Das Online-Nachschlagewerk zu grundlegenden Themen der Germanistik des Fachbereichs Literaturwissenschaft an der Universität Essen merkt allerdings in seinem Bildungsroman-Artikel auch an, bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel habe das Ideal einer humanistisch-ganzheitlichen Bildung, das Goethes Romanhelden Wilhelm Meister antreibt, wieder auf den Boden einer prosaischen Wirklichkeit zurückgeführt. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* konstatiert Hegel, „das Ende solcher Lehrlahre“ bestiehe darin, „daß sich das Subjekt die Hörner abläßt, mit seinem Wünschen und Meinungen in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verketung der Welt eintritt und in ihr einen angemessenen Standpunkt erwirbt.“<sup>658</sup>

Mit lebenslustigen Singles-Protagonistinnen stellt *Sex and the City* zunächst die gesellschaftliche Konvention der heterosexuellen monogamen Intimbeziehung in Frage, um sie dann doch im Verlauf der Serie wieder zu bekräftigen. Insofern findet die Serie kein radikal-feministisches, sondern eher ein hitgerichtet-konservatives Ende im Hegelschen Sinne.

Das ‚Bildungsziel‘, das die Protagonistinnen in *Sex and the City* schließlich erreichen, ließe sich als ‚totale‘ Liebeshilflichkeit bezeichnen – in Korrespondenz zu Schlegels Liebeskonzept in *Lucinde*. War *Sex and the City* vorwiegend als Ausdruck von Lilierung betrachtet, unterliegt einem rezeptionellen Missverständnis. Es ähnelt dem, wozu (wie beschrieben) der Großteil von Schlegels Zeitgenossen bei der Lektüre von *Lucinde* aufsaß.<sup>659</sup> Bot *Lucinde* nicht nur eine „Metaphysik des Beischlafs“<sup>660</sup> vermag auch *Sex and the City* mehr zu vermitteln als die „Stellungen [...] im Kamassutra“<sup>661</sup> oder „einfach nur Sex“.<sup>662</sup> Denn beide Werke – die US-amerikanische Fernsehserie an der Wende zum 21. und der deutsche Bildungsroman am Ende des 18. Jahrhunderts – haben die jeweils zeitgenössische Auffassung der Liebe zu ihrem Gegenstand. *Lucinde* freilich dezidiert kritisch, *Sex and the City* letztlich doch affirmativ. Friedrich Schlegel entwirft mit *Lucinde* 1799 ein Ideal von Liebe, das sich dem zu seiner Zeit

verfälschenden Liebesverständnis entgegensetzt. 200 Jahre später bekräftigt die Fernsehserie *Sex and the City* ein Liebesideal, das mit Schlegels *Lucinde*-Konzept weitgehend übereinstimmt.

### 7.3.1 Lehnjahre der Weiblichkeit

Die Entwicklung der *Sex and the City*-Protagonistinnen durchläuft verschiedene Stationen. Eine Schlüsselszene für den Bildungsprozess aller vier bietet die erste Folge der vierten Staffel. Lukas und Westphal deuten die Folge als „Metapher“ für die Frau in „unserer westlichen Gesellschaft“, in der die höchste Glücksvorstellung an das „konservative Ideal der monogamen, heterosexuellen Zweierbeziehung“ geknüpft werde. Das Sujet ist in „Agonie und Ex-Tase“ das romantische Motiv der Seelenverwandtschaft. Die Freundinnen sind Samstagabend zu einer Verlobungsfeier eingeladen, die unter dem Motto „Zwei Seelen, ein Gedanke“ veranstaltet wird. Auf dem Heimweg vertritt Miranda Carrie ihre persönliche Taktik für derartige Anlässe – die zugleich als dramaturgischer Trick der gesamten Serie gesehen werden kann: „Hey, unsere Gesellschaft betrachtet Singles-Menschen in unserem Alter als traurig und armseelig. Und weil ich mir den Schuh nicht anziehen will, geh ich in die Offensive und mache Witze darüber.“ Am Sonntag erhält Carrie per Postwurfsendung einen Partnervermittlungsantrag: „Lassen Sie Ihren Seelen-verwandten nicht entwischen!“, lautet dessen Auftraher. Im Caféschop diskutieren die Freundinnen die Botschaft. Das Gespräch zu viert – ein durchgängiges Motiv der Serie – stellt die unterschiedlichen Positionen der Frauen aus. Für Miranda existieren Seelenverwandte „einzig und allein in der Glückswunschkartentreihe von Schreibwarengeschäften“. Sie mahnt an, frau müsse sich selbst „genug“ sein. Charlotte dagegen glaubt ganz fest, „es gibt den einen perfekten Menschen für dich, der dich komplettiert“, während Carrie hofft, ein Mensch könne mehr als lediglich den „einen Seelenverwandten“ finden. Samantha merkt ironisch an, sie habe „sechsm Hunderte“ gehabt – im Bett.

Später bearbeitet Carrie das Thema, das die vier Freundinnen verhandelt haben, in ihrer Kolumne – ebenfalls ein wiederkehrendes Serienmotiv. „Seelenverwandter. Zwei kleine Wörter, zusammen eine große Vorstellung“, schreibt sie und haschlicht ihre Reflexion mit der offen gehaltenen Frage: „Seelenverwandte – Wirklichkeit oder Folterwerkzeug?“ An ihrem fünfunddreißigsten Geburtstag wartet Carrie in einem Restaurant vergeblich auf ihre Gäste, die allesamt verhindert sind oder Carrie wegen Verspätung verpassen. Charlotte, Miranda und Samantha bitten ihre frustrierte, allein nach Hause gegangene Freundin zum Trost in den Caféschop an der Ecke. Dort gesteht Carrie den Tränen nahe: „Ich fand es wirklich traurig, dass ich keinen Mann in meinem Leben hab, der mich von Herzen liebt, diesen einen, der mir alles Liebe zum Geburtstag wünscht, keinen gotterdamnten Seelenverwandten. Und ich weiß nicht mal, ob ich an so was glauben soll.“ Charlotte, Miranda und Samantha sind betroffen – weil sie ihre beste Freundin an deren Geburtstag sitzen helfen und mehr noch, weil diese ihnen ihre eigene Situation vor Augen hält.

655 Binswanger 2004, S. 41.

656 Vgl.: <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungsgang/epik/Bildungsroman.htm>, Zugriff am 22.06.2005.

657 Vgl.: <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungsgang/epik/Bildungsroman.htm>, Zugriff am 22.06.2005. Vgl. a.: Hegel 1985, S. 220f.

658 Vgl. a.: S. 49 dieser Arbeit.

659 Vgl.: Knochholz 1956, S. 415.

660 Schneffl 2001.

661 Hediger 2001, S. 96.

Charlottes Vorschlag, die vier könnten einander doch Seelenverwandte sein und so »die Männer einfach, die tollen Jungs« sein lassen«, »mit denen wir Spaß haben«, fungiert in der ersten Folge der vierten Staffel als Trost, aber längst nicht mehr als echte Alternative. Die Folge markiert für jede der vier eine Station ihres persönlichen Bildungsweges; der schließlich doch darauf hinausläuft, endlich einen dieser »tollen Jungs« zu finden. Carries Schlusswort ist Programm für die kommenden Episoden, in denen jede Sex and the City-Protagonistin sich davon überzeugen lassen wird, dass es sich lohnt, an die Liebe – und zwar an die romantische Liebe – zu glauben.

Legendmann zwischen Juli 1797 und August 1799 notiert Friedrich Schlegel in Berlin, Haupt- und Mittelstück seines Romans seien Lebjahre der Männlichkeit und »die sind nun fertig.«<sup>648</sup> »Gegenstück« im Weiteren sollen »Weibliche Ansichten« sein. Schlegel beweist, dass es »Lebjahre der Weiblichkeit« geben kann, denn »Bekanntnisse über die Vergangenheit« schreiben ihm »weniger weiblich.«<sup>649</sup>

Im Folgenden soll nachgewiesen werden, dass 200 Jahre später die Fernsehserie *Sex and the City* eine Darstellung »weiblicher Lebjahre« bietet, deren Bildungsziel wie in Schlegels »Lebjahre der Männlichkeit« eine totale Liebesfähigkeit romantischer Provenienz ist.

### 7.2.1 Charlotte York

Die Galeristin Charlotte York ist die konservative Idealistin unter den *Sex and the City*-Heldinnen. Ihrer Ansicht nach hatten die »Viktorianer [...] was Wichtiges begriffen: Sie legten Wert auf Romantik!«<sup>648</sup> Ein Blick in Charlottes »Wunschkasten«, »in dem sie Erinnerungsstücke an alles aufbewahrt, was sie sich vom Leben erhoffte«, verrät, wie sehr Charlotte an den bürgerlichen Konventionen festhält, welche die Sitten im Zeitalter der britischen Königin Viktoria bestimmten, als Großbritannien zur ersten modernen industriellen Supermacht aufstieg. Die Kiste enthält ein Kissen für ihr Wunschkind »Shayla«, Bilder von einem »Stadthaus in Manhattan« und einem »Strandhaus in East-Hampton« sowie die Anzeige eines Herrenausstatters, die ihren »Traummann« abbildet.<sup>646</sup>

»Heiraten GmbH & Co KG. So finden Sie mit erklüglichten erprobten Geschäftsstrategien den richtigen Ehemann!«<sup>647</sup> hält Charlotte für ein »verdammnt schlaues Buch«. Schließlich zeige es, »wie beruflich erfolgreiche Frauen die Partnersuche mit der gleichen Energie und der gleichen Organisation wie ihre beruflichen Karrieren angehen können«. Als Leserin von »Marriage Inc.« (so der amerikanische Titel des Buches) gefährt Charlotte zu denen, die »wirklich heiraten möchten«. Sie sagt trotz

Abwesenheit eines potenziellen Gatten ihre eigene Hochzeit voraus und verkündet auf der Fahrt von Staten Island, dass sie noch im selben Jahr heiraten würde. Charlotte geht es um die Ehe als Stand.

Die Beziehungsprobleme der Anwältin Miranda mit dem Barman Steve führt sie auf Klassenunterschiede zurück: »Wir reden hier über Unterschiede in Hintergrund und Bildung. Er gehört zur Arbeiterklasse.«<sup>648</sup> Charlottes zukünftiger Ehemann Dr. Trey MacDonagel dagegen gehört der passenden Klasse an. Das symbolisiertere schon der Vertrag, der die »Fusion von Vermögenswerten«<sup>649</sup> in der York-McDonagel-Ehe regeln soll, die Park-Avenue-Wohnung und nicht zuletzt Charlottes Brautrobe. Carrie kommentiert: »Charlotte war 34 und Single und stand da in einem 14.000-Dollar-Kleid. Sie würde heiraten und nicht einmal eine schwache Libido würde sie aufhalten können.«

Aber Treys schwacher Geschlechtstrieb geht neben seiner aufdringlichen Mutter Bunny und Charlottes unerfülltem Kinderwunsch zu den Hindernissen, an denen die Ehe letztlich scheitert. Schon nach den Filterwochen muss Charlotte erkennen, dass ihre Ehe »wie eine Feind-Fälschung«<sup>650</sup> ist. Das Posieren für die Zeitschrift *House & Garden* markiert den Höhepunkt der dramatischen Dekonstruktion dieser Ehe: »Gutaussehender Ehemann, wunder-schöne Frau, zusammen beim Frühstück. Und bitte lachen!« Als die Ausgabe erscheint, leben Trey und Charlotte bereits getrennt, aber »überall in Amerika« sehen »kleine Mädchen mit der Perlenkette ihrer Mutter um den Hals« das Foto von Charlotte mit Traum-Ehemann und Luxuswohnung und denken: »Das will ich auch mal haben!«<sup>651</sup>

Charlottes Diktum: »Das einzig Schlimmere, als 34 und Single zu sein, ist, wenn du 34 bist und geschieden.«<sup>648</sup> Charlotte aber erhält sich auch als Geschiedene ihren Glauben an die Liebe. So widmet Carrie ihr Buch *Charlotte* und »den hoffnungsvollen Singles-Frauen überall« mit den Worten: »[...] and one in particular my good friend Charlotte, the eternal optimist, who always believes in love.«<sup>649</sup> Lukas und Westphal befinden, dass Charlottes Naivität in dieser Folge durchaus als »ernst zu nehmende Alternative zu der Abgeklärtheit«<sup>654</sup> aufzufassen sei, die bis dato das Denken und Handeln von Carrie, Miranda und Samantha bestimmt hätten. Candace Bushnells Buchvorlage zur Serie ist eine andere Widmung vorangestellt, welche sich weder auf die Liebe noch auf die Protagonistinnen in *Sex and the City* bezieht.<sup>655</sup> Und deshalb sei Carries Widmung so Lukas und Westphal, als eine Stellungnahme der Serienmacher für die Liebe anzusehen.

<sup>646</sup> SatC, ST II, F 10.  
<sup>647</sup> SatC, St III, F 10.  
<sup>648</sup> SatC, St III, F 14.  
<sup>649</sup> SatC, St IV, F 14.  
<sup>650</sup> Sohn 2004, S. 45.  
<sup>651</sup> SatC, St V, F 2.  
<sup>652</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 343.

<sup>653</sup> Candace Bushnell widmet *Sex and City* »Peter Stevenson und Strippy, der einmal seinen Teddybären gebissen hat,« und »all ihren Freunden«. Vgl. a. Lukas/Westphal 2004, S. 343.

<sup>643</sup> Schlegel 1999, S. 206; Zl. n: KA XXIV 252.  
<sup>644</sup> Schlegel 1999, S. 206; Zl. n: KA XXIV 252.  
<sup>645</sup> SatC, ST I, F 10.  
<sup>646</sup> SatC, ST I, F 10.  
<sup>647</sup> SatC, ST III, F 7.

Die York-MacDougal-Ehe steht in einer Tradition, gegen die sich schon Schlegels Kritik vehement richtet. In *Lacriade* lässt er seinen Romanhelden bemängeln, dass in der herkömmlichen Ehe seiner Zeit „der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner hitzerischen Existenz“

liebe.<sup>656</sup> In Schlegels romantischer Konzeption bedarf die Liebe nicht jener „zivilrechtlichen Vereinigung“, die für Charlottes und Treys Hochzeit zentral ist.<sup>657</sup>

Charlottes Liebe zu Harry Goldenhart, ihrem jüdischen Scheidungsanwalt, dem herzigen Glanzkopf mit den schlechten Manieren, ist dann von deutlich romantischem Charakter. Sie sagt über den Mann, von dem sie nicht dachte, dass sie sich in ihm verlieben würde:<sup>658</sup> „Er bringt mich zum Lachen. Und er sagt, was er meint, und ich kann einfach

ich selbst sein, wenn ich mit ihm zusammen bin. [...] Und es war und es ist immer noch der wahnsinnigste Sex, den ich jemals hatte.“<sup>659</sup> In der Formel „ich selbst sein“ drückt sich der hohe Individualitätsanspruch an die Liebe aus, den auch Karl Lenz als konstitutiv für das in *Lacriade* konstruierte Konzept der romantischen Liebe ausweist.<sup>660</sup>

Mit der Komponente „wahnsinnigster Sex“ erfüllt sich der Anspruch der romantisch Liebenden auf die Einheit von affektiver Zuneigung und sexueller Leidenschaft. Und dass Harry Charlotte seine Meinung sagt, zeigt von einem emanzipierten Geschlechterverhältnis, dem mit Schlegel nicht zu verzuwerfen wäre, der Mann erwarte von der Frau „Mangel an Bildung“.<sup>661</sup>

Charlotte konvertiert zum Judentum. Ihre Hochzeit erscheint ihr damit als „beshert“,<sup>662</sup> was auf Deutsch soviel wie ‚vorbestimmt‘ heißt. Bei der Zubereitung eines Sabbat-Mahls, bei der ihr die Freundinnen Miranda und Carrie zur Hand gehen, vertilgt sie: „Ich hätte niemals soviel Mühe auf mich genommen, wenn ich nicht wüsste, dass wir Mann und Frau werden.“ Als Harry Charlotte den ersehnten Antrag nicht macht, reagiert sie hysterisch: „Du hast gesagt, du könntest mich nur heiraten, wenn ich Jüdin bin. Jetzt bin ich Jüdin. Stell die Frage!“<sup>663</sup> Es kommt zum Streit. Denn Harry liebt nicht „diese perfekte jüdische Ehefrau“,<sup>664</sup> als die sich Charlotte zwanghaft angibt, sondern Charlotte in persona.

Gerade noch rechtzeitig geht Charlotte ein Zusammenhang auf, den schon Schlegel in seinen *Fragmenten zur Poesie und Literatur* hervorgehoben hat: „Vollendete Liebe geht in Ehe über, und so umgekehrt.“<sup>665</sup> Als sich Charlotte und Harry in der Synagoge wiederbegegnen, kann sie sagen: „Mir ist es egal, ob ich je deine Frau werd, ich will nur

mit dir zusammen sein.“<sup>666</sup> Erst jetzt – als Charlotte ihre Liebe als „Ehe im Naturzustand“<sup>667</sup> empfindet – kann Harry ihren Herzenswunsch erfüllen und den Heiratsantrag machen.

Wird die Liebe als einzig legitime Begründung der Ehe betrachtet, wendet ein romantisches Liebespostulat,<sup>668</sup> Das offizielle Begleitbuch zur Serie kommentiert Charlottes Enttrocknung wie folgt: „Wir sehen zu, wie Charlotte endlich ihre fixen Vorstellungen aufgibt und sich einem Mann öffnet, den sie wirklich lieben konnte.“<sup>669</sup> Beschwört Charlotte York zu Beginn der Serie eine viktorianische Konvention, weiß sie in der letzten Staffel von *Sex and the City* die „wahre Romantik“ zu schätzen: „Wir verzeihen uns nach echter Romantik. So steht's aus!“

### 7.3.2 Miranda Hobbes

Eine prägnantische Einstellung, ein ausgeprägter Zynismus und eine zuweilen feministische Haltung prägen die ehrsüchtige Anwältin Miranda Hobbes. Das Selbstbestimmungsprogramm, für das sie in der Seelenverwandten-Diskussion plädiert, ist ihr Programm.

Die großstädtige Eigentumswohnung kauft sie – entgegen der Annahme der Maklerin – nur für sich. Das Eigenkapital dafür stammt nicht – wie der Bankensprecher vermutet – von ihrem Vater, sondern von ihr selbst. Carrie tituliert ihre Freundin „Ms. Miranda Hobbes, Anwältin, alias ‚nur für mich‘.“<sup>671</sup> Es irrgert Miranda, wie sehr sich ihr Umfeld von ihrer Eigenständigkeit als Frau angegriffen fühlt. Carrie fasst zusammen: „Die fühlen sich nur bedroht, die Wohnung nur für dich allein heißt: Du brauchst keinen Mann.“<sup>672</sup> „Tu ich auch nicht“, lautet Mirandas Devise. Trotzdem erfasst sie bald eine „Panikattacke“. Ihre Angst: „Ich sterbe irgendwann allein.“<sup>673</sup> Aber Miranda wird beherrscht von ihrem „Unglauben“<sup>674</sup> und wähnt sich als „die einzige Frau in New York mit der richtigen Einstellung zu Männern“.<sup>675</sup>

Dennoch löst die Begegnung mit ihrem Ex-Freund Eric, der ihr „Hand in Hand mit der Frau, für die er sie verlassen hatte“,<sup>676</sup> zufällig über den Weg läuft, höchst unangenehme Empfindungen aus. Sie entzieht sich einem Gespräch durch Flucht. Lukas und Westphal zufolge bietet diese Szene „einen Schlüssel zu Mirandas Charakter“.<sup>676</sup>

<sup>656</sup> SatC, St. VI, F. 6.

<sup>657</sup> Vgl.: Bebler 1992, S. 102. Vgl. a.: S. 53 dieser Arbeit.

<sup>658</sup> Vgl.: S. 17 dieser Arbeit.

<sup>659</sup> SatC, St. VI, F. 2.

<sup>660</sup> Vgl.: S. 57 dieser Arbeit.

<sup>661</sup> Vgl.: Bebler 1992, S. 103. Vgl. a.: S. 54 dieser Arbeit.

<sup>662</sup> SatC, St. VI, F. 4.

<sup>663</sup> SatC, St. VI, F. 4.

<sup>664</sup> Vgl. a.: Lukas/Westphal 2004, S. 2004.

<sup>665</sup> Schlegel 1999, S. 144. Vgl. a.: S. 54 dieser Arbeit.

<sup>666</sup> SatC, St. VI, F. 6.

<sup>667</sup> Vgl.: Bebler 1992, S. 102. Vgl. a.: S. 53 dieser Arbeit.

<sup>668</sup> SatC, St. VI, F. 2.

<sup>669</sup> Vgl.: SatC, St. IV, F. 1.

<sup>670</sup> SatC, St. II, F. 5.

<sup>671</sup> SatC, St. II, F. 5.

<sup>672</sup> SatC, St. II, F. 8.

<sup>673</sup> SatC, St. II, F. 1.

<sup>674</sup> SatC, St. II, F. 1.

<sup>675</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 91.

Miranda ist enttäuscht von den Männern. Ihre Skepsis macht sie dem Barkeeper Steve Brady deutlich, als der nach ihrem ersten »One-Night-Stand« bei ihr klingelt, um ihr zu sagen, dass er sie gern habe. Miranda interpretiert Steves Avancen falsch. Sie unterstellt ihm, er würde meinen: »Ich halte dich für leicht zu kriegen und würde gerne wieder Sex haben.«<sup>677</sup> So tut sie sich zunächst schwer damit zu glauben, dass er »möglicherweise im Kern doch kein völliger Scheiß-Kerl sein könnte« und tatsächlich etwas für sie übrig habe.

Nur sukzessive vermag Steve ihren »Unglauben« aufzulösen. Zum ersten Mal in ihrem Leben sieht Miranda »die Dinge deutlich«,<sup>678</sup> als Steve sie – ihrem ausdrücklichen Wunsch entgegen – nach einer Augenoperation abholt und bei ihr zuhause fürsorglich am Bett über sie wacht. Lukas und Westphal zufolge erkenne Miranda nun, »dass Unabhängigkeit vielleicht doch nicht alles ist.«<sup>679</sup> Sie lehnt Steve »aufdringlich« und willig sogar das Wagnis ein, »dass ihr Freund bei ihr einzieht«.<sup>680</sup>

In Beziehungen gilt für Miranda: »Wir sollen doch gleichberechtigt sein!« Aber sie muss feststellen, dass es bei ihnen »gerade ehrlich beschissen« läuft. Steve und Miranda streiten sich: Er möchte ein Baby, sie hält seinen Wunsch für kindisch. Gerade investiere sie doch in die Karzai wahnsinnig viel Arbeit, um zur Partnerin ernannt zu werden. Sie traut Steve nicht zu, tatsächlich die gleiche Mitverantwortung für ein Kind zu übernehmen. Ingeheim fragt sie sich allerdings, ob sie nicht möglicherweise die Beziehung sabotiere, um »nur kein Baby mit ihm [zu, d.V.] haben und vielleicht glücklich werden« zu müssen. Miranda und Steve trennen sich.

Nachdem Steve eine Hode amputiert worden ist, hilft sie dem nunmehr »einsigen«-Ex-Gefährten einen »Mitleidsstück«<sup>681</sup> unter Freunden zu. Sie wird schwanger, entscheidet sich gegen eine Abtreibung<sup>682</sup> – ohne die Beziehung zu Steve erneuern zu wollen – und bekommt das Kind.<sup>683</sup>

Dass Steve letztlich »total der Richtige«<sup>684</sup> ist, erkennt Miranda erst, als ihr Sohn Brady schon fast ein Jahr alt ist. Miranda fragt sich nun, wie sie sich solange täuschen konnte. Carrie aber weiß: »Du hast dich nicht getäuscht, du hast nur etwas länger gebraucht, um so weit zu kommen.«<sup>685</sup>

Für Steve ist Miranda seit jeher »die Eine«.<sup>686</sup> Ein gegenseitiges Liebesgeständnis, das sich Miranda und Steve an Bradys erstem Geburtstag machen, bringt die beiden wieder zusammen. Bei einem »3-Dollar-Bier«<sup>687</sup> macht Miranda schließlich Steve einen

<sup>677</sup> SatC, St II, F 8.

<sup>678</sup> SatC, St III, F 1.

<sup>679</sup> Vgl. u.: Lukas/Westphal 2004, S. 100.

<sup>680</sup> SatC, St III, F 4.

<sup>681</sup> SatC, St IV, F 9.

<sup>682</sup> SatC, St IV, F 11.

<sup>683</sup> SatC, St IV, F 18.

<sup>684</sup> SatC, St VI, F 1.

<sup>685</sup> SatC, St VI, F 1.

<sup>686</sup> SatC, St VI, F 12.

<sup>687</sup> SatC, St VI, F 14.

Heiratsantrag. Allerdings gilt es »keine blöde Zirkusbrochzeit, es gibt kein weißes Brautkleid«. Miranda hasst diesen »ganzen Scheiß«. Ihr geht es darum, mit Steve zusammen zu sein. »Wir sind doch keine Boatpeople auf der Flucht vor einer hitzen Welt in den Eherahen.«<sup>688</sup> Noch als Braut beteuert Miranda ihren »Freundinnen-Carrie, Samantha und Charlotte: »Ihr seid meine Familie!«<sup>689</sup> Andererseits kann die verheiratete Miranda nicht leugnen, dass das, was ein Werbeschild über Brooklyn USA verheißt, auch »das Beste für ihre [andere, d.V.] Familie«<sup>690</sup> sei: »Ein schöner Ort zum Besuchen, ein großartiger Ort zum Leben«. Sie zieht mit Steve und Brady in einen anderen Stadtteil, von Manhattan nach Brooklyn. Aber sie zieht sich damit nicht zurück.

Sie hält sich an den Grundsatz, den sie schon bei ihrer Freundin Carrie eingefordert hat, nämlich »ihre Leben« nicht wegen eines »Mr. Big« zu vernachlässigen.<sup>691</sup> Deshalb kann sie auch später Carries Entschluss nicht bekräftigen, Aleksandr Petrowsky nach Paris zu begleiten.<sup>692</sup> In Paris würden sie doch nur »sein Leben« leben und Carrie könnte dort ihre New York-Kolumne nicht schreiben. »Carrie, die Kolumne [...] ist das, was du bist«, beschwert Miranda ihre Freundin.

Mirandas Liebe lässt sich vor allem durch ihren hohen Individualitätsanspruch kennzeichnen. Wie bei der *Lacride*-Liebe vermag die Höchstbewertung der Individualität Mirandas Liebe zu steigern. Zugleich verlieren Miranda und Steve im Zustand des Liebens – wie bereits Julius und Lucinde – nicht »den Sinn für alles andre«.<sup>693</sup> Ein Rückzug aus der Gesellschaft widersprüchliche Mirandas Charakter ebenso wie Julius'.

Lukas und Westphal schreiben Mirandas Charakter einen »kompromisslosen Feminismus«<sup>694</sup> zu. Dieser lasse sie befürchten, eine intime Beziehung zu einem Mann heraufe sie ihrer Individualität. Friedrich Schlegel zeigt allerdings in *Lacride* ein emphatisches Individualitätskonzept als notwendige Komponente eines gleichfalls emphatischen Liebens.<sup>695</sup> Dementsprechend ist es auch Mirandas Lektion in *Sex and the City*, dass ein hoher Individualitätsanspruch, ein emanzipiertes Geschlechterverhältnis würden, sondern vielmehr deren Grundlage seien. Mirandas und Steves schließlich herangereifte Liebe entspricht allen Kriterien, die Schlegels Konzept romantischer Liebe ausgewiesen hat. Zu hohem Individualitätsanspruch, emanzipiertem Geschlechterverhältnis und aufrechterhaltenen Unwohlbezügen gesellt sich die Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung sowie die Einheit von Liebe und Ehe mit dem Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Treue. Was sich Miranda zunächst als bloße

<sup>688</sup> SatC, St VI, F 14.

<sup>689</sup> SatC, St VI, F 14.

<sup>690</sup> SatC, St VI, F 16.

<sup>691</sup> SatC, St II, F 8.

<sup>692</sup> SatC, St VI, F 18.

<sup>693</sup> Schlegel 1999, S. 97. Vgl. u.: S. 55 dieser Arbeit.

<sup>694</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 108.

<sup>695</sup> Vgl.: S. 54 dieser Arbeit.

sexuelle Begierde darstellt, ist doch gepaart mit grober affektiver Zuneigung – wie schon bei Schlegel über Klassenunterschiede<sup>696</sup> hinweg (welche für Charlotte noch im »Millennium«<sup>697</sup> eine Rolle spielen), letztlich erweist sich Mirandas und Steves Liebe – wie diejenigen von Lucinde und Julius – als dauerhaft. Sie erhält sich ihrer Höhen und Tiefen hinweg – sodass die Liebenden einander »nie wieder verlieren«<sup>698</sup> wollen. Ihr Treue-Gelübde bedarf keiner gekünstelten Zeremonie zu seiner Beglaubigung.

**Elternschaft**

In punkto Integration der Elternschaft unterliegt die *Lucinde*-Interpretation von Karl Lenz (wie gezeigt) einem Missverständnis.<sup>699</sup> Denn Liebe ohne Elternschaft, die Lenz erst auf der heutigen Realisierungsebene ausmachen kann, wird bereits von Schlegels Konzept nicht prinzipiell ausgeschlossen. Von daher stehen die in *Sex and the City* kommunizierenden Liebeskonzepte auch nicht in einem Widerspruch zum romantischen Ideal.

Die Ehe von Steve und Miranda bringt nicht ein Kind hervor, sondern integriert das bereits geborene Kind in die Gemeinschaft der Liebenden. Miranda hat sich als Alleinziehende entschieden, das Kind zu bekommen. Das offizielle Begleitbuch zur Serie weist Miranda als »untraditionell werdende Mutter«<sup>700</sup> aus. Tatsächlich scheint ihr »mütterliches Gen« zunächst »auf ewig« zu schlafen.<sup>701</sup> Andererseits schläft Miranda nicht aus, dass sie »eine gute Mutterfigur«<sup>702</sup> abgeben könnte. Bei allen Bemühungen, nicht »zu einer von diesen Müttern zu werden, mit denen du keine anständige Unterhaltung wie eine Erwachsene führen kannst«,<sup>703</sup> und im Bewusstsein, auch als Mutter »im Büro glücklich [wieder, d.V.] dort zu«<sup>704</sup> sein, gibt sie doch ein »Stück von sich preis«.<sup>705</sup> Sie weiß, sie ist jetzt »plus eins«.<sup>706</sup>

Den Kinderwunsch von Charlotte und Trey hingegen empfinden auch Lukas und Westphal als reines »Produkt gesellschaftlicher Konditionierung.«<sup>707</sup> Charlottes Entscheidung, nach der Ehescheidung ihren Beruf zugunsten eines Kindes aufzugeben, das noch nicht einmal geboren ist, ist für Lukas und Westphal ein »Affront«<sup>708</sup> gegen die Emanzipation. Insbesondere Miranda gegenüber sieht sich Charlotte genötigt, ihre

<sup>696</sup> Vgl.: Schlegel 1999, S. 92. Vgl. a.: S. 56 dieser Arbeit.  
<sup>697</sup> SatC, St II, F. 16.  
<sup>698</sup> SatC, St VI, F. 14.  
<sup>699</sup> Vgl.: S. 58 dieser Arbeit.  
<sup>700</sup> Sohn 2004, S. 83.  
<sup>701</sup> SatC, St IV, F. 15.  
<sup>702</sup> SatC, St IV, F. 18.  
<sup>703</sup> SatC, St V, F. 1.  
<sup>704</sup> SatC, St V, F. 8.  
<sup>705</sup> SatC, St V, F. 8.  
<sup>706</sup> SatC, St V, F. 8.  
<sup>707</sup> Lukas/Westphal 2004, S. 271.  
<sup>708</sup> Vgl. a.: Lukas/Westphal 2004, S. 275.

Handlungsweise zu rechtfertigen: »In der Frauenbewegung dreht es sich vor allen Dingen um die freie Wahl. [...] Gib's doch zu, du verurteilst mich für das, was ich mache!«<sup>709</sup> Erst in der erfüllen Liebe zu Harry kann ein Adoptivbaby zur Verwollkommenung von Charlottes (Ehe-)Glück beitragen.<sup>710</sup> Die Elternschaft ist für Charlotte und Harry aber keine notwendige Komponente des Liebesglücks. Als Charlotte Harry gesteht, sie werde ihm wohl keine leiblichen Kinder schenken können, antwortet er: »Charlotte, ich liebe dich doch!«<sup>711</sup> Seine Reaktion verdeutlicht, dass in dieser Beziehung eine starke emotionale Bindung keiner Elternschaft bedarf. In ihrer Ehe mit Trey hingegen konnte die Inschrift einer *Tiffany*-Baby-Rassel Charlotte noch unter sozialen Druck setzen: »Wir hatten einander. Und dann hatten wir dich. Und dann hatten wir die ganze Wahl.«<sup>712</sup> Und Carrie fragt einmal: »Wollen wir Babys und perfekte Flitterwochen oder danken wir bloß, wir sollten Babys und perfekte Flitterwochen wollen?«<sup>713</sup> Für Samantha jedenfalls steht fest: »Es gibt eine Menge fabelhafter Sachen, die du machen kannst, in denen keine Babys vorkommen!«<sup>714</sup> Ihre zwei Abtreibungen bezeugen sie selbstbewusst als »richtige Entscheidung.«<sup>715</sup> Auch Carrie kommt der Gedanke, vielleicht einfach »kein Baby-Mensch«<sup>716</sup> zu sein: »Wenn ich wirklich den Wunsch hätte, ein Kind zu bekommen, hätte ich es inzwischen nicht schon mal versucht? Ich wollte immer schreiben und ich bin kolumnistisch geworden.« Miranda bestärkt Carries Auffassung, es sei »Unsinn« zu glauben, dass es »schlimm« sei, wenn das Leben »weh von Schneiden als von Kindern erfüllt«<sup>717</sup> werde. Das von Carrie proklamierte »Recht [...] auf Schube«<sup>718</sup> steht für die Wahlfreiheit der Frau auch in der Kinderfrage.

**7.8.3 Samantha Jones**

Die Public Relations-Frau Samantha Jones ist die Älteste und Experimentierfreudigste im *Sex and the City*-Quartett. Ich bin prosexuell. Ich probiere alles einmal aus.<sup>719</sup> lautet ihr Credo. Tatsächlich hat sie über sechs Staffeln hinweg mit knapp vierzig Männern und einer Frau Sex. Seitens Carrie heißt es über Samantha: »Eine Frau, bei der im Schlafzimmer normaler Weise mehr Betrieb war als bei Valducci's am Samstag.«<sup>720</sup>

<sup>709</sup> SatC, St IV, F. 7.  
<sup>710</sup> Vgl.: SatC, St VI, F. 20.  
<sup>711</sup> SatC, St VI, F. 1.  
<sup>712</sup> SatC, St IV, F. 6.  
<sup>713</sup> SatC, St VI, F. 15.  
<sup>714</sup> SatC, St VI, F. 15.  
<sup>715</sup> SatC, St IV, F. 11.  
<sup>716</sup> SatC, St VI, F. 15.  
<sup>717</sup> SatC, St VI, F. 9.  
<sup>718</sup> SatC, St VI, F. 9.  
<sup>719</sup> Sohn 2004, S. 105.  
<sup>720</sup> SatC, St II, F. 1. Valducci's = New Yorker Pizzeria.

Feste Beziehungen lehnt Samantha kategorisch ab. Sie seien »überflüssig, sei die Frau den Kopf aus der Hölle steckte, sich umsaß und sagte, das kann ich auch.«<sup>721</sup>

In »zwei Jahrzehnten Dates in New York« verlangt Samantha Einstimmung für so manches Mal »das Ego eines Mannes [...] im Körper einer Frau«<sup>722</sup>. An James Seite

emotionalen Abblockens und der heißen One-Night-Stands<sup>723</sup> zurück. Charlottes teilt, den man liebt, klingt für Samantha »wie aus dem Kinderfernsehen«.<sup>724</sup> Dennoch lässt Samantha durchblicken, dass sie »noch nicht soweit entwickelt« sei,

»keine Gefühle mehr«<sup>725</sup> zu haben – beispielsweise als sie sich erneut auf Dominic Del Morico einlässt, der ihr vor Jahren schon einmal »das Herz gebrochen« hat. Carries Unterstellung: »Und in gewisser Weise war es schön, das zu wissen.«<sup>726</sup> Wenn sie es auch im Nachhinein auf »Fieberwahn« zurückführt, gesteht Samantha während einer

Erzipe sogar: »Ach, Carrie, es ist gar nicht wichtig, wie viel wir haben. Wenn nicht irgendwo einer da ist, der uns liebt, ist das alles nur ein Scheiß!«<sup>727</sup> Mit Maria, einer brasilianischen Kinslerin, lässt sie sich kurzfristig auf eine »echte Beziehung«<sup>728</sup> ein, muss aber bald feststellen, dass sie auf Dauer eben doch einen »Schwanz«<sup>729</sup> brauche.

Ihr imponiert ein neuer Klient, Hotelmagnat Richard Wright, dessen Credo mit Samantha übereinstimmt: »Wer braucht die Eke, wenn er was erleben kann?«<sup>730</sup> Die beiden haben eine Affäre. Eines Tages aber überkommt es Samantha mitten im Akt und sie sagt zu Richard: »Ich liebe dich.«<sup>731</sup> Für so viel Emotion macht Samantha zunächst

allein die »Essays«-Pille verantwortlich, die sie am Abend im Club genommen hat. Aber auch Richards Einstellung wandelt sich offensichtlich. »Versuchen wir das! Nur wir zwei und sonst niemand«<sup>732</sup> postuliert nun der charmante Millionär. Samantha überrascht ihn

allerdings wenig später in einer höchst kompromittierenden Lage – zwischen den Socken einer anderen Frau. Richard bedauert zwar: »Es ist nur Sex, ich liebe nur dich!«<sup>733</sup> Doch Samantha vertrauen ist daraufhin gebrochen. Sie erkennt, dass Richards Gelbnis, »ich sag doch, ich tu mein Bestes, um dir nie wieder weh zu tun«, keinen

Glauben zu schenken ist. Während eines Casinoflugs nach Atlantic City nimmt sie

schließlich »ihren höchsten Einsatz – ihr Herz – wieder vom Tisch.«<sup>734</sup> »Ich liebe dich auch, Richard. Aber ich liebe mich mehr!«,<sup>735</sup> sind Samantha's Worte. Samantha's negative Erfahrungen stehen ihrem gerade erwachten Glauben an die Liebe hier noch unüberwindlich im Wege.<sup>736</sup>

Mr Smith alias Jerry Jerold, dem attraktiven, 15 Jahre jüngeren aufstrebenden Schauspieler, muss Samantha keine schlechten Erfahrungen machen. Er bleibt ihr treu, obwohl ihn – prompt nachdem Samantha sein Management übernimmt – Groupies

unschwärmern und er zuweilen an weit entfernten Drehorten arbeitet. Der Mann, für den Samantha bald mehr als »niemand Besonderes«<sup>737</sup> sein will, reicht ihr buchstäblich die Hand. Carrie kommentiert die Szene, in der Samantha zulässt, dass Smith und sie in der Öffentlichkeit Händchen halten: »Und so verlor Samantha ihre Jungfräulichkeit an Smith.«<sup>738</sup> Das demonstrative Händchenhalten deuten Lukas und Westphal als

Eingeständnis Samantha's, in Smith mehr zu sehen als nur einen Sexualpartner. Tatsächlich bezeichnet Samantha in der vorvorletzten Folge Smith als ihren »Freund.«<sup>739</sup> Zuvor steht die Liebe des »Freundes« auf dem Prüfstand. Auf einer Party lässt sich

Samantha zu einem Seitensprung verleiten, obwohl auch Smith anwesend ist.<sup>740</sup> Der aber wartet auf sie und bringt sie »nach Hause«. Zum ersten Mal kann nun auch »sie ihn« sehen. Und sie hasst sich, weil sie ihm das angetan hat. »Sogar im Dunkeln konnte Smith Samantha noch sehen.«<sup>741</sup> kommentiert Carrie die unerschütterliche Liebe Smith's zu Samantha. In der finalen Folge kann auch Samantha – nach überwundenen

Brustkrebs – bekennen, Smith bedeute ihr mehr als jeder Mann, der ihr je zuvor begegnet sei.

Am Anfang von Samantha's Bildungsweg steht die pure Lust. Wie Julius zu Beginn seiner Lebjahre in Lucinde hält sie eine körperliche und seelische Bedürfnisse zugleich befriedigende Intimbeziehung für unmöglich.<sup>742</sup> Mit Richard aber erfährt sie dann eine solche Symbiose aus Sinnen- und Seelenliebe. Ganz anders noch als in der Beziehung zu Richard hat sie mit Smith keinen berechtigten Grund zur Eifersucht mehr. Schlegel lässt seinen Romanhelden gegen die herkömmlichen Lieben seiner Zeit anwenden: »Da ist die Treue ein Verdienst und eine Tugend.«<sup>743</sup> Julius' Kritik trifft auch auf die Beziehung von Richard und Samantha zu. Erst Smith und Samantha finden sich im Schlegelschen

Sinne romantisch, weil für Smith – wie für Julius – »die Liebe Eins mit der Treue«<sup>744</sup> ist.

<sup>721</sup> SatC, St II, F 11.

<sup>722</sup> SatC, St II, F 11.

<sup>723</sup> SatC, St II, F 2.

<sup>724</sup> SatC, St III, F 10.

<sup>725</sup> SatC, St II, F 11.

<sup>726</sup> SatC, St II, F 11.

<sup>727</sup> SatC, St III, F 10.

<sup>728</sup> Vgl. SatC, St IV, F 4. Vgl. a.: Lukas/Westphal 2004, S. 259.

<sup>729</sup> SatC, St IV, F 5.

<sup>730</sup> SatC, St IV, F 12.

<sup>731</sup> SatC, St IV, F 14.

<sup>732</sup> SatC, St IV, F 17.

<sup>733</sup> SatC, St IV, F 18.

<sup>734</sup> SatC, St V, F 3.

<sup>735</sup> SatC, St V, F 3.

<sup>736</sup> Vgl. a.: Lukas/Westphal 2004, S. 345.

<sup>737</sup> SatC, St VI, F 7.

<sup>738</sup> SatC, St VI, F 11.

<sup>739</sup> SatC, St VI, F 18.

<sup>740</sup> SatC, St VI, F 13.

<sup>741</sup> SatC, St VI, F 13.

<sup>742</sup> Vgl. a.: S. 53 dieser Arbeit.

<sup>743</sup> Schlegel 1999, S. 49.

<sup>744</sup> Schlegel 1999, S. 49. Vgl. a.: S. 55 dieser Arbeit.



Die Liebe von Smith und Samantha kennt wie die *Lucinde*-Liebe keine Eifersucht. Dass Smith Samantha einen Seitensprung zulässt, lässt sich als Zeichen der Anerkennung ihrer Person interpretieren. Lukas und Westphal zufolge zeugt es von Toleranz, dass er Samantha die Möglichkeit gibt, darauf sich selbst- (und dadurch auch zu ihm) zu finden.<sup>755</sup> Sex ohne Tabus ist für Samantha tatsächlich lange Zeit eine unverzichtbare Form der Selbstverwirklichung. Smith nimmt dies wahr und kann es akzeptieren. Er erkennt damit ihre Individualität an. Smith gesteht Samantha zu, was auch Julius Lucindes Vergangenheit eingeräumt hat: „Sie [...] lebte willig frei und unabhängig.“<sup>6756</sup>

**7.8.4 Carrie Bradshaw**

Die modelbewusste, humorvolle Kolumnistin Carrie Bradshaw ist unter den *Sex and the City*-Heldinnen die romantischieste. Gerade als sie glaubt, sich dadurch behaupten zu können, »Sex wie ein Mann«<sup>757</sup> zu haben, läuft ihr Mr. Big über den Weg. Di Matia bezeichnet Mr. Bigs Auftritt in dieser Szene der Pflaßfolge als eine Art archetypischer Fantasie, als Vision, die Carries Sehnsucht nach der großen Liebe wiedererweckt.<sup>758</sup> Mr. Bigs Offenbarung, sehr wohl verliebt gewesen zu sein, bringt nicht nur Carries Recherche über Frauen, die emotional unbeteiligt Sex wie Männer haben, aus dem Konzept, sondern auch die selbst ernannte »Sexualanthropologin« in persona. Mr. Big ist der »absolute Magnat, der absolute Traumtyp«.<sup>759</sup> Und er hat sich nicht den »unwunderbar schönen Frauen« verschrieben, die »in Manhattan frei herumlaufen«.<sup>760</sup> Vielmehr gibt er der Kolumnistin zu bedenken: »Nach einer gewissen Weile, da will man die Frau, die einen zum Lachen bringt.«<sup>761</sup>

Carrie beschreibt die ersten Begegnungen zwischen ihr und Mr. Big wie folgt: »Es war einmal in einem entlegenen Königreich. Ein gewisser Mann und eine etwas weniger gewisse Frau begegneten sich durch Zufall immer wieder. Ihre Wege schienen sich überall zu kreuzen, an Straßenecken, auf Partys. Es war heimatlich, als trafen sie zufällige Verabredungen.«<sup>762</sup> Carries Darstellung wohnt nicht nur Märchenhaftes inne, sondern auch die romantische Vorstellung, Liebe sei schicksalhaft.<sup>763</sup>

In der Beziehung zu Mr. Big erscheint es Carrie, als sei »die ganze Stadt [...] auf zwei Menschen reduziert.«<sup>764</sup> »Ein paar Tage ohne einander sind wie Wochen«, beschreibt

Carrie ihre »Verliebtheit«.<sup>765</sup> Carrie begehrt sogar »die Todstunde«: »Ich hatte meine Freundinnen wegen meines neuen Freundes vernachlässigt.«<sup>766</sup> Weil Carrie vorübergehend keine anderen Bezugspersonen oder -personen außerhalb ihrer Beziehung zulässt, empfängt sie sich schließlich als eine der »Frauen, die wir hassten.« Nach für denselben Abend verabredet sie sich sogleich mit ihren Freundinnen. Vor Miranda verteidigt sie sich damit, dass es sie endlich »so schlimm [...] nicht mehr erwischt« habe »sei [...]« Carrie widerstrebt es, ihre neue Liebe mit »irgendwas« zu vergleichen, »weil alles andere wieder kaputt gegangen ist.«<sup>767</sup>

An Mr. Bigs Seite entdeckt Carrie in sich sogar den Wunsch, irgendwann im Leben zu heiraten.<sup>768</sup> Sie bezweifelt, dass sie »auf Dauer eine Beziehung zu jemandem haben kann, der es nicht will.«<sup>769</sup> Der einzig legitime Grund für eine Ehe sei die Liebe. Wenn »zwei Menschen heiraten, die sich nicht lieben«, geht das für Carrie »eindeutig zu weit«. Für Mr. Big, der schon einmal verheiratet war, zählt zu diesem Zeitpunkt dagegen nur: »Wir haben doch Spaß miteinander«. Es sei alles »eine Frage des Timings«.<sup>770</sup> »Es war schön. Es war genau, wie ich es mir immer gewünscht hatte«, beschreibt Carrie den Verlauf ihrer Beziehung. »Nachdem wir etliche Wochen miteinander geschlafen hatten, waren Mr. Big und ich soweit, dass wir zusammen schlafen konnten.«<sup>771</sup>

Doch als Mr. Big Carrie seiner Mutter lediglich als »Bekannte« vorstellt, befreit Carrie: »Es führt nirgendwo hin.«<sup>772</sup> Mr. Big beschwichtigt: »Wir kommen noch dahin, du musst ein bisschen Glauben haben.« Carrie aber verlangt ein deutliches »Zeichen«. Von Anfang an habe sie schließlich an sie beide geglaubt, »geglaubt, dass er irgendwann aufhören würde zu mauern, geglaubt, dass er sagen würde, ich liebe dich«. Sie fördert, freilich vergebens: »Sag mir, ich bin die Eine für dich!« Nach einem Jahr beendet Carrie die Beziehung zu dem »gefühlsmäßig blockierten« Mr. Big.<sup>773</sup>

Doch die beiden hätten »eine physikalische, chemische, irgend so eine Art von [...] Verbindung, die sich nicht trennen lässt«, <sup>774</sup> glaubt Carrie. Tatsächlich kommen Carrie und Mr. Big in der zweiten Staffel »ganz offiziell«<sup>775</sup> wieder zusammen. Über ihren zweiten Versuch berichtet Carrie ihren Freundinnen: »Irgendetwas hat sich verschoben. Vielleicht, weil wir beide wissen, wenn wir nur allein einen zweiten Versuch machen, muss es dafür einen Grund geben.«<sup>776</sup> Dass Mr. Big das Gefühl<sup>777</sup> verpasst, das Carrie

<sup>755</sup> Vgl.: Lukas/Westphal 2004, S. 435.  
<sup>756</sup> Schlegel 1999, S. 78.  
<sup>757</sup> SatC, St I, F 1.  
<sup>758</sup> Vgl.: Di Matia 2004, S. 19.  
<sup>759</sup> St I, F 2.  
<sup>760</sup> St I, F 2.  
<sup>761</sup> St I, F 2.  
<sup>762</sup> St I, F 4.  
<sup>763</sup> Vgl.: S. 17 dieser Arbeit.  
<sup>764</sup> SatC, St I, F 7.

<sup>765</sup> SatC, St I, F 7.  
<sup>766</sup> SatC, St II, F 7.  
<sup>767</sup> SatC, St I, F 7.  
<sup>768</sup> Vgl.: SatC, St I, F 9.  
<sup>769</sup> SatC, St I, F 9.  
<sup>770</sup> SatC, St I, F 9.  
<sup>771</sup> SatC, St I, F 11.  
<sup>772</sup> SatC, St I, F 12.  
<sup>773</sup> St II, F 6.  
<sup>774</sup> St II, F 6.  
<sup>775</sup> SatC, St II, F 6.  
<sup>776</sup> SatC, St II, F 8.

auf der Hochzeit von Mirandas Innenarchitektin vorliegt, schreit in ihr die Angst, »wir zwei« wollen nicht »dasselbe«. Sie möchte »jemanden, der mit ihr zusammenbleibt und nicht davonläuft«. Mr. Big bleibt – zunächst. Im Restaurant stellt er sie sogar als »meine Freundin Carrie«<sup>768</sup> vor. »Es war vollkommen. Ich fühlte mich wie im Himmel«, schwärmt Carrie. Doch wieder muss sich Mr. Big den Vorwurf machen lassen, es falle ihm schwer, Carrie »als Faktor in seinem Leben zu betrachten«.<sup>769</sup> Als er ihr eröffnet, er werde aus beruflichen Gründen nach Paris gehen, erkennt Carrie, dass sie sich an einen Mann fesselt, »der panische Angst davor hat, gefesselt zu werden«.<sup>770</sup>

Carrie liebt Mr. Big romantisch. Ihre Liebe ist mehr als sexuelle Begierde. In der Liebe zu Mr. Big erfährt Carrie die oben beschriebene affektive »Verbindung«.<sup>771</sup>

Nicht nur der Typus der Liebe von Carrie und Mr. Big, auch deren Darstellung weist Parallelen zum *Lucinde*-Roman auf. Die Fernsehserie spielt mit Motiven und Bildern, mit denen schon Friedrich Schlegel die romantische Liebe in *Lucinde* beschrieben hat.

Was sich in *Sex and the City* der Protagonistin als märchenhafte Schicksalhaftigkeit zeigt, scheint auch dem Romanhelden Julius »vorherbestimmt«<sup>772</sup> die Begegnung der Liebenden. Beide Paare – Lucinde und Julius im Roman, Carrie und Mr. Big in der Fernsehserie – schauen im Rausch der ersten Verliebtheit aufeinander reduziert, verlieren aber (wie gezielt)<sup>773</sup> nicht ihre Umweltheutzüge. Und für beide Paare bildet sich deren Liebe nicht zuletzt in einer gewissen Unfähigkeit aus. »Dann und wann öffnete einer die Augen, lachte über den süßen Schlaf des andern und wurde wach genug um ein scherzendes Wort, eine Liebkosung zu beginnen; aber noch ehe der angefangene Muthwille gesehndigt war, sanken wir beide in den seeligen Schoß einer halbbesonnen Selbstvergessenheit zurück«, beschreibt Schlegel in einer Idylle den »Müssiggang« in *Lucinde*.<sup>774</sup> In *Sex and the City* entrickelt sich die Beziehung zwischen Carrie und Mr. Big, wenn sie müßiggängerisch »miteinander schlafen ohne miteinander zu schlafen«.<sup>775</sup>

Carries »Zwischenbeziehungsmuster« setzt sie wie folgt ins Bild: »Fetiger Chinese, Schlafen bis Mittag – und das Gefühl von Ruhelosigkeit.«<sup>776</sup> Ein ähnliches Gefühl erfüllt den jungen Julius zu Beginn der »Lehrjahre der Männlichkeit«: »Sein Geist war in einer

<sup>767</sup> SatC, St II, F 7: »Sein Hallo war die Erde ihres Suchens, ihr Lachen auf ihrem Weg der erste Schritt. Seine Hand sollte sie mit ewig harten, sein auf ewig, war so einfach wie ihr Blick. Er sprach: Sie war es, was ihm fehlte. Sie wusste es, die Zeit stand still. Sie war die Antwort auf seine Fragen. Und seine Antwort war: Ich will!«.

<sup>768</sup> SatC, St II, F 8.

<sup>769</sup> SatC, St II, F 12.

<sup>770</sup> SatC, St II, F 12.

<sup>771</sup> SatC, St II, F 6.

<sup>772</sup> Schlegel 1999, S. 82.

<sup>773</sup> Vgl.: S. 57 dieser Arbeit. Vgl. a.: S. 91 dieser Arbeit.

<sup>774</sup> SatC, St I, F II.

<sup>775</sup> SatC, St II, F 14.

beständigen Gahrung; er erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas außerordentliches begegnen.«<sup>777</sup>

Das Außerordentliche der Liebe tut sich Carrie wie Julius nicht zuletzt anlässlich der Krankheit des Geliebten beziehungsweise der Geliebten auf. Die Nachricht über eine Krankheit Lucindes ist bei Julius Todesvisionen aus.<sup>778</sup> Nach der Genesung schreibt er ihr: »Weißt Du was mir am meisten klar dadurch geworden ist? – [...] daß ich Dich vergöttere.«<sup>779</sup> Als Carrie von Mr. Bigs anstehender Herz-Operation erfährt, knicht sie in Tränen aus. »Es ist schon wieder passiert, das Weinen, als ich Big im Krankenhaus besucht hab. [...] Da hab ich endlich begriffen, dass ich nur dann Big in meinem Leben haben kann, wenn ich bestimmte Gefühle ausschalte. Und nun steigen sämtliche Gefühle, die ich je hatte, unter gewaltigen Buhroem auf und wissen nicht, wo sie hin sollen und fliehen aus meinen Augen raus«,<sup>780</sup> beschreibt sie Samantha das Phänomen. Die Sorge um den anderen beziehungsweise die andere erweist sich hier wie in *Lucinde* als Indikator für Liebe.

Für Schlegels Julius sind wahre Liebe und Ehe eins. Auch Carries Wunsch zu heiraten manifestiert sich im Anspruch, nichts Anderes als Liebe dürfe eine Ehe legitimieren. Carries Hochzeitgedicht versteht sich nicht als Ausschnittkung einer bürgerlichen Trauungszeremonie, sondern preist die romantische Liebe à la Schlegel und Co.: »Sie war es, was ihm fehlte. [...] Sie war die Antwort auf seine Fragen.«<sup>781</sup> Carries Verse korrespondieren mit dem Plädoyer der deutschen Romantiker, die romantische Ehe als »Versöhnung von Ich und All außerhalb aller rechtlichen Konvention«<sup>782</sup> zu begreifen. In *Lucinde* heißt es: »Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit fühlen.«<sup>783</sup>

Wie die romantische zeichnet sich auch Carries Liebesauffassung durch den Anspruch auf Dauerhaftigkeit aus. Nicht allein ihre Verse beschwören ein »auf ewig«. Wenn Carrie sich wiederholt mit Mr. Big einlässt, entspringt dies der Hoffnung, dass wahre Liebe endlos sei. Als großes Manko ihrer Beziehungen vor Mr. Big empfindet Carrie vor allem, dass sie sich als nicht von Dauer erwiesen haben.

Carrie gibt die Hoffnung nie auf, »dass ich eines Tages jemanden begegnen werde, der sich sicher wäre, dass ich die Eine bin.«<sup>784</sup> »Es ist gut, sich daran zu erinnern, dass Liebe möglich ist!«,<sup>785</sup> lautet Carries Credo bis zur letzten Staffel. In der vorletzten Staffel tithert sie Mr. Big als »den großartigen Mann«<sup>786</sup> in ihrem Leben. In der

<sup>777</sup> Schlegel 1999, S. 52.

<sup>778</sup> Vgl.: Schlegel 1999, S. 100 ff. Vgl. a.: S. 56 dieser Arbeit.

<sup>779</sup> Schlegel 1999, S. 104.

<sup>780</sup> SatC, St VI, F 11.

<sup>781</sup> Vgl.: SatC, St II, F 7. Vgl. a.: Fußnote 767 auf S. 92 dieser Arbeit.

<sup>782</sup> Vgl.: Schumacher 1990, S. 261. Vgl. a.: S. 16 dieser Arbeit.

<sup>783</sup> Schlegel 1999, S. 89. Vgl. a.: S. 55 dieser Arbeit.

<sup>784</sup> SatC, St I, F 12.

<sup>785</sup> SatC, St VI, F 6.

<sup>786</sup> SatC, St IV, F 18.

Aufmündlichsten Folge offenbart sie, er gehöre zu den Menschen, die »dir für alle Zeit unter die Haut«<sup>787</sup> gehen. Mr. Big mit dem Carrie lediglich in den ersten beiden Staffeln wie Carrie romantischer Glaube an die Liebe. Im offiziellen Begleitnach zur Serie heißt es: »Big's Angewohnheit sich wieder heranzuschleichen, wenn wir ihn am wenigstens erwarten, mache uns genauso stöhnig nach ihm wie Carrie.«<sup>788</sup> Die Dramaturgie der Serie schilt beim Zuschauer durchgängig die Hoffnung, dass Mr. Big letztlich doch Carries »Seelen-verwandter«<sup>789</sup> sei:

Tatsächlich taucht Mr. Big immer dann auf, wenn Carrie gerade dabei ist, sich auf eine andere Beziehung einzulassen. Als Carrie sich nach ihrer ersten Trennung von Mr. Big prompt in einer Bar.<sup>790</sup> Carries erstes Date nach der zweiten Trennung zu Beginn der dritten Staffel verläuft zwar ohne Mr. Bigs physisches Erscheinen. Trotzdem ist er so präsent, dass ihr Date, der Politiker Bill Kelly, aus Carries Verhalten schließt, sie müsse gerade erst eine »schlimme Trennung«<sup>791</sup> hinter sich haben.<sup>792</sup> Carries erste Beziehung zu verheirateten Mr. Big. »Das ist nicht die Art Dinge, die ich verkräffe...«<sup>793</sup> weiß Aidan, ihr Verlobungsversprechen nicht einlösen kann. »Ich gehöre bloß dir. Es gibt niemanden anderen. Keinen. [...] Ich liebe dich, aber ich kann dich nicht heiraten, damit du Vertrauen zu mir hast.«<sup>794</sup> beteuert sie. Mit Aidan hat Carrie sich schwerer, damit du Selbst zu den Akten zu legen.«<sup>795</sup> Und nicht zufällig ist es wieder einmal Mr. Big, der ihr restimiert: »Carrie würde nie mit der Vorstellung in eine Ehe gehen, dass man sich ja scheiden lassen kann, wenn es nicht klappt.«<sup>796</sup> Als sich anfangs der sechsten Staffel zwischen dem Autor Jack Berger und Carrie eine »vernünftige Beziehung«<sup>797</sup> zu entwickeln scheint, rüft Mr. Big aus Kalifornien an und verführt Carrie zu »Telefonsex«. Anschließend kommt sie nicht umhin, sich zu fragen: »Wie beeinflusst diese Beziehung in Perfekt unseren Traum von zukünftiger Perfektion? [...] Hat man eine Zukunft, wenn die Vergangenheit noch präsent ist?«<sup>798</sup> Beim nächsten Telefonat muss Carrie Mr. Big

787 SatC, St. VI, F. 11.  
 788 Sohn 2004, S. 112.  
 789 SatC, St. IV, F. 1.  
 790 Vgl.: SatC, St. II, F. 1.  
 791 Vgl.: SatC, St. III, F. 1.  
 792 Vgl.: SatC, St. III, F. 12.  
 793 SatC, St. IV, F. 15.  
 794 SatC, St. IV, F. 14.  
 795 SatC, St. IV, F. 12.  
 796 Sohn 2004, S. 24.  
 797 SatC, St. VI, F. 3.  
 798 SatC, St. VI, F. 3.

eingestehen, dass Berger und sie »im Moment [...] gerade ne Pause«<sup>799</sup> machen. Manchmal brauche »ein Mensch ein wenig Abstand.« - »Was? Von dir? Der Junge muss völlig vertekelt sein!«<sup>800</sup> lautet Mr. Bigs Reaktion. Als sich dieser später in New York einer Operation unterziehen muss und Carrie ihn danach nachts im Hotelzimmer pflegt, öffnet er ihr sein Herz. Carries Kommentar: »Es brauche den besten Herzchirurgen New Yorks. Aber Bigs Herz war nicht mehr verschlossen. Im Gegenteil. Es war weit offen.«<sup>801</sup> Am nächsten Morgen allerdings muss Carrie feststellen, »dass Bigs Herz sich wieder verschlossen hatte.«<sup>802</sup> Vielleicht würde es sich ja einmal nach fünf Jahren wieder öffnen, vielleicht auch nie. Aber ich kannte mich selbst genug, um zu wissen, dass dies nicht genug war.« Als Mr. Big sich wieder bei ihr meldet, geht sie auf Distanz. Ausgerechnet am Tag, als sie mit dem Kinstler Aleksandr Petrowsky nach Paris abreist, passt Mr. Big sie in der Limousine vor ihrer Haustür ab. Seit der letzten Begegnung habe er oft über sie nachgedacht: »Ich will dir sagen, ich hab einen Fehler gemacht. Du und ich ...« Aber Carrie wehrt sein »Ewiges-an-mir-herum-Gezerre«<sup>803</sup> ab und wirft ihm vor, er würde ihr »jedes einzelne Mal [...] alles kaputt machen.«<sup>804</sup> Du und ich - sind gar nichts!«, brüllt sie.<sup>805</sup>

Der abgereisten Carrie hinterlässt Mr. Big eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter: »Ich kann dich nicht noch mal verlieren. Ich liebe dich!« Ausgerechnet Charlotte - die 27 Folgen zuvor bereits kundtat: »Ich hab immer gedacht, dass ihr wieder zusammenkommt!«<sup>806</sup> - hört die Nachricht beim Sortieren von Carries Post mit. Sie bittet Mr. Big in den CoffeeShop. Charlotte, Miranda und Savannah hören ihn an: »Weiß Gott, ja. Ich hab bei Carrie eine Menge Fehler gemacht. Ich hab es versaut. [...] Ihr seid die Liebe ihres Lebens und ein Mann, der an vierter Stelle kommt, hat noch Glück. Aber ja! Ich liebe sie und falls ihr drei meint, ich hätte nur die kleinste Chance, dann nehme ich die nächste Maschine nach Paris [...] Aber wenn ihr meint, dass sie mit dem anderen dort ihr Glück gefunden hat, dann will ich ihr auf keinen Fall was kaputt machen. Dann bin ich Vergangenheit.«<sup>807</sup> Mr. Big beweist endlich Reife. Es ist die Skeptikerin Miranda, die ihn auffordert: »Hol unsere Kleine zurück!«<sup>808</sup>

Dass die Liebe zwischen Carrie und Big 94 Folgen überdauert, offenbart ihre romantische Natur. Gewachsen ist Carrie an all ihren Beziehungen. Mit Aidan konnte sie ihrem eigenen (romantischen) Anspruch nicht genügen. »Nein, ich kann nicht geloben, dass ich mich auf ewig binden will, wenn ich in Wirklichkeit danke: soweit ich das im Moment absehen kann. Das könnte ich Aidan nicht antun.«<sup>809</sup> gesteht sie sich und ihren Freundinnen. In der Beziehung zu Aleksandr Petrowsky vermisst Carrie die

799 SatC, St. VI, F. 6.  
 800 SatC, St. VI, F. 6.  
 801 SatC, St. VI, F. 11.  
 802 SatC, St. VI, F. 11.  
 803 SatC, St. IV, F. 18.  
 804 SatC, St. VI, F. 19.  
 805 SatC, St. VI, F. 19.  
 806 SatC, St. IV, F. 14.  
 807 SatC, St. VI, F. 14.

Anerkennung ihrer eigenen Person. In der Pariser Hotel-Suite muss sie den egozentrischen Künstler erst auf sich aufmerksam machen: »Ich bin schließlich auch ein Teil von dieser Beziehung. Ich bin ein Mensch – in dieser Beziehung [...] Ich hatte ein neugieriges Leben in New York. Ich hatte da einen Job und Freunde ...« Die Höchstbewertung ihrer Individualität und ein gleichberechtigtes Geschlechterverhältnis sind Carries romantischem Anspruch an »wirklicher Liebe« inhärent. Diesem Anspruch kann Mr. Big entsprechen, als er Carries Freundinnen bekennt, er wolle nie aus Selbstsucht dem Glück der Geliebten im Wege sein.

Die zentrale *Sex and the City*-Liebe gedeiht nicht in einer »einzigsten Tat«. Vielmehr benötigen Carrie und Mr. Big von »ersten Versuch« bis zur »bestimmtesten Vollendung« ihrer Liebe eine Reihe »vorläufiger Versuche«. Der Wertegang ihrer Liebe gleich strukturell einem Verlauf, den Schliermacher in seinen *Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* beschrieben hat. Nicht nur Lucinde und Julius im romantischen Roman, auch Carrie und Mr. Big in der zeitgenössischen Fernsehserie durchlaufen – nunmehr in sechs Serienstaffeln – ihre Lehnjahre. Mit Erfolg! – „You’ve got the love!“<sup>809</sup> Der Song, der am Ende eingespielt wird, bezeichnet die finale Selbstbefriedlichkeit aller *Sex and the City*-Protagonistinnen und kann zugleich als zeitgemäße Übersetzung der Zielsetzung von romantischer »Menschenbildung« verstanden werden.

**8 Ein deutscher Roman von 1799 und eine zeitgenössische US-amerikanische Fernsehserie im Vergleich.  
Schlussbetrachtung**

Die *Sex and the City*-Liebe weist alle Kriterien auf, die in Friedrich Schlegels *Lucinde* konstitutiv sind für die romantische Liebe.

Alle Paare – Charlotte und Harry, Miranda und Steve, Carrie und Mr. Big, selbst Samantha und Smith – eint eine Liebe, die auf sexueller Leidenschaft ebenso wie auf affektiver Zuneigung basiert. Mit oder ohne Trauschein verstehen die Paare ihre Liebe als (eheliche) Institution, die Dauerhaftigkeit und Treue beansprucht. In allen vier Liebesbeziehungen besteht ein emanzipiertes Geschlechterverhältnis, das jede Liebende beziehungsweise jeden Liebenden in gleicher Weise berechtigt, die eigene Individualität gehend zu machen. Die Liebenden halten über ihre Zweierbeziehungen hinaus intensive Verhältnisse zu ihrer Umwelt aufrecht. Ihre auf Dauerhaftigkeit angelegten Bindungen stellen sich nicht erst mit der Elternschaft ein. Die *Sex and the City*-Lieben finden sowohl mit als auch ohne Kind ihre Erfüllung.

*Sex and the City* misst der Liebe die gleichen Merkmale bei, die schon Friedrich Schlegels Konzept der romantischen Liebe in *Lucinde* immanent sind.

Zudem weisen beide Werke – der Roman von 1799 und die US-amerikanische Fernsehserie zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Parallelen in Erzählstruktur und Medienbewusstsein auf.

Dieses wie jenes beschreibt einen Bildungsprozess. Die Prozesse gestalten sich mit ähnlichen Motiven aus – freilich aus unterschiedlichen Perspektiven. Während der Roman aus der Perspektive des Mannes verfasst ist, präsentiert die Fernsehserie die Perspektive der Frau.

Beide Werke transportieren Autobiografisches ihrer Urheber. Der romantische Roman gilt als literarische Ausgestaltung der Liebesbeziehung Schlegels zu Dorothea Veit.<sup>810</sup> Candace Bushnell, Autorin der Buchvorlage zur Serie, bezeichnet sich selbst einmal als Carrie Bradshaws Aler Ego.<sup>811</sup> Und Bushnells Mr. Big hat ein Vorbild in Ron Galotti, dem Herausgeber von *Voyage (USA)*.<sup>812</sup> Des Weiteren macht es sich der Autorenstab der Serie zum Programm, »wahre Erfahrungen« aus dem zeitgenössischen Leben in die Drehbücher zu integrieren.<sup>813</sup>

Im Roman wie in der Serie rahmt eine Metalebene die Darstellung der Bildungsprozesse – in *Lucinde* sind es Julius' reflexive Monologe, in *Sex and the City* die glossenartigen Kommentare von Carrie.

<sup>809</sup> Vgl. a.: S. 48 f. dieser Arbeit.  
<sup>810</sup> Vgl.: Braunsteiner/Sullivan 2001, S. 158. Vgl. a.: S. 60 dieser Arbeit.  
<sup>811</sup> Vgl.: Sauerborn 2004, Vgl. a.: S. 60 dieser Arbeit.  
<sup>812</sup> Vgl. u. a.: Prossleben: Farnwell *Sex and the City*, 07.12.2004. Vgl. a.: S. 62 dieser Arbeit.

<sup>809</sup> Zf. n.: Kluckhohn 1966, S. 445 f. Vgl. a.: S. 58 dieser Arbeit.  
<sup>810</sup> Songtitel von Garth Staton, Vgl. a.: S. 74 dieser Arbeit.

Den Protagonisten des Romans und die Protagonistinnen der Serie kennzeichnen zu Beginn ihrer Entwicklung eine Freizügigkeit, die in beiden Fällen die Werkrezeption bestimmt.

Insbesondere jene als provokant aufgefasste Freizügigkeit führt in den Rezeptionsgeschichten beider Werke zu Missverständnissen über die Intentionen der Autoren. So wird häufig verkant, dass keines der Werke ein Promiskritiksideal propagiert. Vielmehr beschreiben beide Werke die romantische Liebe.

*Lucrèce* wie *Sex and the City* bedienen sich des ‚Modemediums‘ ihrer Zeit. Bei *Lucrèce* ist es die Romanform, welche ihre Wirkung der neuen ‚Jessewuth‘ und ‚Wellensery‘<sup>813</sup> des ‚romantollen‘<sup>814</sup> späten 18. Jahrhunderts verdankt. Auch *Sex and the City* kommuniziert an der Wende zum 21. Jahrhundert im populärsten Massenmedium der Zeit – nunmehr dem Fernsehen.<sup>815</sup>

Dass Friedrich Schlegels *Lucrèce* für die Autoren von *Sex and the City* ein literarisches Vorbild ist, lässt sich schwerlich nachweisen. Weder enthält Candace Bushnells Lebenslauf einen Hinweis auf ein literarhistorisches Studium noch finden sich in der Fernsehserie explizite Reverenzen bezüglich Schlegels Romans. Umso mehr verweisen die Übersensinnungen auf die nachhaltige Wirkungsmacht des romantischen Liebesideals, das in *Lucrèce* Gestalt annimmt.

Friedrich Schlegel gilt unstrittig als einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Romantik. Seine *Lucrèce* wird als ‚Urbild eines Liebesromans‘<sup>816</sup> betrachtet. Der Roman habe der bürgerlichen Liebe neue Horizonte eröffnet. Schlegels Text ist Ausdruck eines tief greifenden Wandels der die Intimbeziehungen nennenden Konventionen ausgangs des 18. Jahrhunderts. Von daher ist der romantische Liebesdiakurs, aus dem *Lucrèce* aus heutiger Sicht paradigmatisch hervortritt, für die soziologische Forschung hochgradig relevant, um die Geschichte der Intimbeziehungen zu rekonstruieren.

So legt Luhmann seinem Liebesemanthikbegriff die Romanliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts zu Grunde.<sup>817</sup> Die These, dass mit der deutschen Romantik zunehmend ‚Persönliches in die Dichtung‘ gelange und ‚Dichtung [...] auf Persönliches zurückinterpretiert‘ werde, untermauert Luhmann explizit mit Schlegels Roman.<sup>818</sup> Auch Ulrich Beck bezeichnet die Liebe der Romantik als ‚angewandte Romanlektüre‘.<sup>819</sup> Karl Lenz unterscheidet schließlich – ebenfalls auf *Lucrèce* rekurrierend – die ‚Diskursebene

des literarischen Programms der romantischen Liebe“ von seinen ‚fortschreitenden Realisierungsstufen‘, auf denen sie in ‚beziehungsrelevante Orientierungsvorgaben für Paare‘ umgesetzt würden.<sup>820</sup>

Karl Lenz ermittelt das romantische Liebesdiskursideal, indem er sich vorrangig auf *Lucrèce* bezieht. Der genuin literarische Diskurs ist in seiner Untersuchung mit Schlegels Roman gewissermaßen abgeschlossen. Im Folgenden registriert Lenz nur noch dessen Realisierungsstufen.

Meine Untersuchung soll dagegen deutlich machen, dass die zeitgenössische Fernsehserie *Sex and the City* eine Fortführung des romantischen Liebesdiskurses ist. Als narrative Programmform befindet sich das populäre Genre der Fernsehserie ohnehin in einem Verwandtschaftsverhältnis zur Belletristik. *Sex and the City* entsteht sogar nach einer Buchvorlage.

Die Fernsehserie erweitert den Liebesdiskurs, indem sie ihm ein neues Medium eröffnet. Der populären Fernsehserie sind allerdings avantgardistische Ansprüche, welche die deutsche Frühromantik auszeichnen, fern. Insofern ist die Fernsehserie heute in viel stärkerem Maße als der romantische Liebesroman damals Indikator gesellschaftlicher Realität.

Ein *Sex and the City* einschließender Diskursbegriff leistet zweierlei: Er weist die Fernsehserie als Fortführung des (literarischen) Liebesideal-Diskurses aus und zugleich als Illustrierung dessen aktueller Realisierungsstufe.

Wird *Sex and the City* unter dem Gesichtspunkt der Fortführung des Liebesdiskurses betrachtet, lässt sich eine weitgehende Übereinstimmung der auf der Diskursebene verhandelten Ideale von heute und damals nachweisen. Betrachtet man dagegen die Serie unter dem Aspekt der Realisierungsstufe des verhandelten Ideals und legt dabei die Annahme zugrunde, die Fernsehserie hilde gesellschaftliche Realität ab, wird die These demontiert, die Gegenwart sei durch einen tendenziellen Verlust romantischer Sinngehalte geprägt.

*Sex and the City* bestätigt das in der Romantik kreierte Liebesideal auf der aktuellen Diskursebene und zugleich auf der Ebene seiner gegenwärtigen gesellschaftlichen Realisierung.

*Sex and the City*. Wie romantisch!

<sup>813</sup> Vgl.: S. 24 dieser Arbeit.

<sup>814</sup> Vgl.: S. 24 dieser Arbeit.

<sup>815</sup> 2000 beträgt die durchschnittliche Nutzungsdauer von Büchern in Deutschland pro Tag und Person nur noch 18 Minuten, gegenüber einer Fernsehnutzungsdauer von durchschnittlich 185 Minuten.

Vgl.: Media Perspektiven, Basisdaten 2004, S. 64.

<sup>816</sup> Vgl.: Lektankuhl 2005, Vgl. a.: S. 50 dieser Arbeit.

<sup>817</sup> Vgl.: 28 dieser Arbeit.

<sup>818</sup> Luhmann 1982, S. 171, (Fußnote 19). Vgl. Luhmann zu Schlegel a.: Luhmann 1982, S. 168 u. S. 175.

<sup>819</sup> Beck 1990, S. 250. Vgl. a.: S. 35 dieser Arbeit.

<sup>820</sup> Vgl.: Lenz 2003, S. 266. Vgl. a.: S. 38 dieser Arbeit.