

LEONIE SÜWOLTO (HG.)

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN  
IN DER LITERATUR-  
UND KULTURGESCHICHTE**

# ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN

**STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK**

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

**Bd. 1**

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN  
IN DER LITERATUR- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von Leonie Süwolto

**2017**

**Universitätsbibliothek Paderborn**

## Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper  
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

## INHALTSVERZEICHNIS

### TEIL I: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

LEONIE SÜWOLTO

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Eine Einleitung ..... 8

UTE FRIETSCH

Tabu als *travelling concept*:

Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie ..... 23

### TEIL II: ÄSTHETIKEN DES TABUISIERTEN UND DES TABUBRUCHS IN DER LITERATUR

LIS HANSEN

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur ..... 33

SARAH-CHRISTINA HENZE/KEVIN M. DEAR

„Der Mensch, der sich auslöschte“ –

Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid ..... 46

DENNIS BOCK

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ –

Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah ..... 62

ALIN BASHJA LEA ZINNER

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur ..... 81

BENJAMIN HEIN

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen

Populärliteratur der Nachwendzeit ..... 89

STEPHANIE WILLEKE

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“

Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel* ..... 101

### TEIL III: ... UND AUF DEM SCREEN: TABUS UND TABUBRÜCHE IN FILM UND FOTOGRAFIE

ELISABETH WERNER

*Seinfeld* und das Tabu der Masturbation ..... 121

MARA KOLLIEN

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie ..... 132

TANJA LANGE

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur ..... 142

## INHALTSVERZEICHNIS

VERA NORDHOFF

Alles ist erlaubt – oder doch nicht?

Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City* ..... 157

MARIE MEININGER

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur.

Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe* ..... 164

VERENA RICHTER

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971) ..... 174

### TEIL IV: ...UND AUF DER THEARTEBÜHNE

ADELINA DEBISOW

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts –

Molières *L’École des femmes* und *La Critique de L’École des femmes* ..... 190

AUTORINNENVERZEICHNIS ..... 206

BILDNACHWEISE ..... 208

VERA NORDHOFF (Paderborn)

## **Alles ist erlaubt – oder doch nicht? Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City***

Das Thema Sexualität medial zu inszenieren, galt Ende der 1990er Jahre weder in den USA noch in Europa als neue Entwicklung: An nackte Haut und Sex, dargeboten in Wort und/oder bewegten Bildern, dürften sich insbesondere die Fernsehzuschauer innerhalb einer seit den späten 60er Jahren sexuell revolutionierten Gesellschaft heute längst gewöhnt haben.

Dennoch ist mit der US-amerikanischen Serie *Sex and the City* eine Modifizierung des Sexualitätsdiskurses einhergegangen, indem sie die detailgetreue Beschreibung sexueller Erfahrungen nicht nur zum Hauptgesprächsthema erklärt, sondern sich dabei auch eines Vokabulars jenseits der durch den Theoretiker Michel Foucault bezeichneten „gründlich gesäuberten Sprache“<sup>1</sup> innerhalb des Sexualitätsdiskurses bedient. Oder wie es der Journalist Peter Praschl in seiner Abhandlung über *Sex and the City* beschreibt:

Nie zuvor hatte jemand im Fernsehen solche Geschichten erzählt. Nicht mit so vielen Details, nicht inklusive aller Details. Es hatte Andeutungen gegeben, Witzeleien, sicher, und im Spätnachtprogramm manchmal Filme mit Kunstvorbehalt. Aber nie zuvor hatte in einer Fernsehserie eine Frau davon gesprochen, wie verhöhnt vom Universum man sich fühlen konnte, wenn man mit einem ins Bett ging und dann ein Mikropenis in einem steckte, oder eben: nicht steckte.<sup>2</sup>

Tabubrüche scheinen innerhalb dieser erzählten Welt, in der derart offen über Sexualität gesprochen wird, kaum vorstellbar zu sein. Und dennoch wird insbesondere in der auf die Serie folgenden Verfilmung deutlich, dass ein Tabubruch hier nicht nur existiert, sondern dass dieser zudem einen äußerst konventionellen Charakter aufweist: Das Nicht-Erscheinen eines potentiellen Ehemannes vor dem Traualtar und die damit verbundene Ablehnung des Eheversprechens wird von allen Hauptfiguren als Tabubruch empfunden.

Im Folgenden wird vor diesem Hintergrund die Haltung der Protagonistinnen mit Hilfe des Geständnis-Konzepts von Foucault konturiert. Ihre Reaktionen auf den Verrat am Traualtar, der in seiner geplanten Öffentlichkeitswirksamkeit der Intimität einer monogamen Paarbeziehung entgegensteht, werden mit der Theorie des Sozialwissenschaftlers Niklas Luhmann, die er in seinem Werk *Liebe als Passion* beschreibt, in Verbindung gebracht.

Vier Frauen, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, diskutieren von 1998 bis 2004 in mehr als 90 Episoden miteinander ihr Sexualeben. Tabus, nach Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr zu verstehen als Verhaltensweisen, die der Sitte nach untersagt sind, gibt es dabei weder hinsichtlich der Partnerwahl und -anzahl noch bezüglich sexueller Neigungen. Vermeintliche Überschreitungen des Schicklichen werden innerhalb dieser Konstellation gar nicht erst als solche gebrandmarkt, sondern werden – im Gegenteil – durch ihre inflationären Thematisierungen konventionalisiert.

So findet die „sexhungrige“ Samantha keinen Anstoß daran, mit einem verheirateten Mann eine Nacht zu verbringen, würde sich auf diese Art und Weise aber niemals gegenüber ihrer naiv-romantisch veranlagten Freundin Charlotte verhalten. Zahlreiche sexuelle Praktiken

---

<sup>1</sup> Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 1977, S. 26.

<sup>2</sup> Peter Praschl: *Sex and the City*, Zürich 2013, S. 6.

„unterliegen entweder Handlungstabus oder sind allein Sprach- und Kommunikationstabus unterworfen, wodurch diese in gewissem Sinne ‚stillschweigend‘ legitimiert werden“.<sup>3</sup> Stillschweigend wird dagegen in der Serie *Sex and the City* überhaupt nichts getan. Die Aufhebung der gültigen Tabus, die hier berührt werden, betreffen weniger die sexuellen Handlungen selbst, als vielmehr deren kommunikative Veröffentlichung. Alles ist erlaubt, alles wird erzählt – sofern die ungeschriebenen Regeln innerhalb der Freundinnen-Konstellation eingehalten werden, das heißt, die Partner der jeweils anderen tabu sind.

Dass demzufolge weder bestimmte sexuelle Handlungen noch deren Offenbarung zwangsläufig an einen übergeordneten Gesellschaftskodex oder eine Institution gebunden sind, aber dennoch bestimmten Machtstrukturen unterliegen, lässt sich im Sinne Michel Foucaults am Geständnis festmachen. In seinen Ausführungen zum Sexualitätsdiskurs beschreibt er das Geständnis als eines der Hauptrituale abendländischer Gesellschaften, durch das man sich spätestens seit dem Mittelalter die „Produktion der Wahrheit“ versprochen habe.<sup>4</sup> Ausgehend von der christlichen Geständnispflicht, die durch das Bußsakrament installiert wird, entwickelten sich Foucault zufolge Beichttechniken, die in unterschiedlichen Lebensbereichen, so zum Beispiel der Justiz und der Verwaltung, zum Tragen kamen. Dem Geständnis sei somit nicht nur „eine zentrale Rolle in der Ordnung der zivilen und religiösen Mächte“<sup>5</sup> zugewiesen worden. Die Geständnispflicht habe sich ebenso zu einer allgemeinen Regel innerhalb des Sexualitätsdiskurses entwickelt. Der Sex als „Gegenstand des Geständnisses par excellence“<sup>6</sup> stelle unter der Nutzung eines zensierten Vokabulars

die quasi unendliche Aufgabe, sich selbst oder einem anderen so oft als möglich alles zu sagen, was zum Spiel der Lüste, der zahllosen Gefühle und Gedanken gehört, die in irgendeiner Weise den Körper und die Seele mit dem Sex verbinden.<sup>7</sup>

Nach Foucault „verbinden sich Wahrheit und Sex im Geständnis mittels des obligatorischen und erschöpfenden Ausdrucks eines individuellen Geheimnisses.“<sup>8</sup> Als Diskursritual entfalte sich das Geständnis jeweils innerhalb eines Machtverhältnisses,

denn niemand leistet sein Geständnis ohne die wenigstens virtuelle Gegenwart eines Partners, der nicht einfach Gesprächspartner, sondern Instanz ist, die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und die einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen.<sup>9</sup>

Der Zusammenhang zwischen Tabu und Geständnis besteht also in deren Ausrichtung an einer implizierten Norm, einer Grenze, deren (imaginäre) Übertretung es zuallererst erfordert. Denn auch das Tabu formuliert Regelungsinteressen, wie sie ebenfalls durch das Geständnis gewahrt werden. Folgt man diesen Überlegungen, sind in der Serie *Sex and the City* mit der Protagonistin Carrie, ihren Freundinnen Samantha, Miranda und Charlotte sowie Carries großer Liebe Mr. Big fünf Geständnis-Figuren auszumachen, die somit fünf verschiedene Ansichten bezüglich Beziehungsmustern und Sexualität beleuchten.

<sup>3</sup> Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu – Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16, hier: S. 12.

<sup>4</sup> Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, S. 62.

<sup>5</sup> Ebd., S. 62.

<sup>6</sup> Ebd., S. 40.

<sup>7</sup> Ebd., S. 26.

<sup>8</sup> Ebd., S. 65.

<sup>9</sup> Ebd., S. 80.

Doch obwohl die Ansichten der vier Freundinnen in dieser Hinsicht nicht unterschiedlicher sein könnten, finden sie sich an einem Punkt der Handlung in größter Einigkeit zusammen. Als es in der Fortsetzung der Serie *Sex and the City – der Film* aus dem Jahr 2008 endlich zur Hochzeit zwischen Mr. Big und Carrie kommen soll, diese jedoch vor dem Altar stehen gelassen wird, sind sich die Freundinnen einig: Die Ablehnung des Eheversprechens ist unverzeihlich – und somit der eigentliche Tabubruch in der ansonsten schrankenlosen *Sex and the City*-Welt, wenngleich selbstverständlich die Geständniskultur der Freundinnen schon auf individuelle (Scham)Grenzen verweist: So lässt sich die romantisch veranlagte Charlotte, die die Ehe für die einzig wahre, perfekte Lebensform hält und die gesamte Serie hindurch alles dafür getan hat, um den perfekten Ehemann zu finden, durch den Verrat Bigs zu den für sie höchstmöglichen Wutausbrüchen hinreißen. Sie gibt allein ihm die Schuld für das Nicht-Zustandekommen der Ehe, auf die sie – auch wenn sie selbst nicht die Braut ist – doch so lange gewartet und gehofft hat. „Big hat sich doch schon immer so angestellt, wenn es ums Heiraten ging“,<sup>10</sup> lautet einer ihrer abschätzigen Kommentare. Ihr eigenes Glück, in Form eines perfekten Ehemannes, eines adoptierten Kindes und einer unverhofft eintretenden Schwangerschaft, vermag sie angesichts von Carries Schicksal kaum zu fassen und gesteht ihr: „Ich bin so glücklich, dass es mir Angst macht.“<sup>11</sup> Mehr als an allen anderen Figuren wird an Charlotte deutlich, dass die Serie grundsätzlich mit überaus konventionellen Erzählmustern arbeitet. So würde die reproduktive Einschränkung Charlottes innerhalb des postmodernen Großstadtmärchens dem Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie entgegenstehen. Durch die wider Erwarten eintretende Schwangerschaft wird das vollkommene Bild als ihr Zitat und ihre postmoderne Variation jedoch reformuliert.

In welchem hohen Maße Charlotte die Ablehnung des Eheversprechens gegenüber Carrie als absolut unverzeihlichen Tabubruch empfindet, macht sie einmal mehr durch ihre Reaktion auf die Situation der gemeinsamen Freundin Miranda deutlich. Diese wendet sich von ihrem Ehemann, nachdem er sie einmal mit einer anderen Frau betrogen hat, ab. Während Charlotte Miranda dazu bringen will, ihrem Mann zu verzeihen und ins Eheleben zurückzukehren, würde sie Mr. Big für das, was er Carrie angetan hat, lieber tot sehen, anstatt dieser vorzuschlagen, sich mit ihm zu versöhnen. Der Ehebruch ist für Charlotte somit leichter zu verzeihen als der Umstand, ein Eheversprechen gar nicht erst abzugeben.

Samantha, die den Erfolg einer monogamen Beziehung – wenn überhaupt – an Quantität und Qualität des Sexuallebens misst, zweifelt an der Beziehung zu ihrem langjährigen Lebensgefährten. Sie vermisst die sexuelle Abwechslung, die sie Jahre vorher zu der Frau gemacht hat, die sie insgeheim immer noch ist: eine Frau, die der Institution Ehe nichts abgewinnen kann, die sich selbst lieber im Vordergrund sieht, als sich für ihren Partner zurückzunehmen. „Ich liebe Dich, aber ich liebe mich mehr“,<sup>12</sup> sind ihre Worte, mit denen sie sich schließlich von ihrem Partner trennt. Einmal mehr wird an dieser Stelle die Ambivalenz der Figur Samantha deutlich. Sie, die innerhalb der Serie die Rolle der größten Tabubrecherin einnimmt – so begehrt sie beispielsweise in einer Folge einen Mönch und bringt diesen dadurch in höchste Bedrängnis –, erkennt die ungeschriebenen Trennungsregeln der

<sup>10</sup> Michael Patrick King: *Sex and the City – der Film*, USA 2008, 00:56:31-00:56:34.

<sup>11</sup> Ebd., 01:27:12-01:27:14.

<sup>12</sup> Ebd., 02:00:30-02:00:34.

Monogamie im Grunde an, indem sie die Trennung von ihrem Lebensgefährten vollzieht, bevor sie sich in neue Abenteuer stürzt.

Von der beschlossenen Hochzeit zwischen Carrie und Mr. Big zeigt sich Samantha zunächst geschockt. Doch obwohl sie nicht an die Ehe glaubt und der Idee, dem Fund der großen Liebe wie eine Kettenreaktion eine Hochzeit folgen zu lassen, selbst nichts abgewinnen kann, ist sie über Bigs Flucht vor dem Altar entsetzt. „Was zum Teufel ist in ihn gefahren?“<sup>13</sup> Mit diesen Worten bringt gerade die Frau, die eine Abkehr vom Eheversprechen im Grunde am besten müsste nachvollziehen können, unmittelbar ihr Unverständnis zum Ausdruck. Eine Ablehnung des Eheversprechens ist für sie – obwohl sie den Bund fürs Leben ablehnt – unverzeihlich.

Parallel zur Geschichte des Trennungsgrundes zwischen Carrie und Mr. Big wird die Trennung zwischen Miranda und ihrem Mann Steve erzählt. Die Tatsache, dass ihr Ehemann sie einmal mit einer anderen Frau betrogen hat, bringt die zynische und sarkastische Miranda dazu, sich von ihm zu trennen, sich in die ihr aus früherer Zeit wohlbekannte Selbständigkeit zurückzuziehen und ihr Leben als Single, Mutter und erfolgreiche Anwältin wieder gänzlich selbst in die Hand zu nehmen. So wehrt sie nicht nur sämtliche Entschuldigungen von ihrem Mann ab, sondern erklärt darüber hinaus alle für verrückt, die sich überhaupt noch auf die Ehe einlassen wollen. Durch das gar nicht erst abgegebene Eheversprechen wird Mr. Big für sie dennoch zum Verräter.

Carrie selbst, in New York bestens bekannt als Autorin der Kolumne *Sex and the City*, findet sich, nachdem sie gedacht hatte, mit der großen Liebe ihres Lebens ihr persönliches Happy End erleben zu dürfen, verlassen und gedemütigt vor dem Traualtar wieder. Überzeugt davon, dass es sich bei Mr. Big um ihren perfekten Beziehungspartner handelt, und in dem Wunsch, sich mit ihm ein eigenes Zuhause ganz für sich aufzubauen, hatte sie sich zunächst mit einer Hochzeit ohne großes Aufhebens mit schlichtem Kleid und wenigen Gästen einverstanden erklärt. „Es gibt keinen klischeehaften Heiratsantrag. Es handelt sich einfach um zwei Menschen, die sich entschieden haben, ihr Leben miteinander zu verbringen“,<sup>14</sup> äußert sie sich gegenüber ihrer Freundin Samantha. Mit fortschreitender Planung nimmt die Hochzeit jedoch immer größere Ausmaße an, gerät immer mehr in den Blick der Öffentlichkeit, was zwischen den zukünftigen Eheleuten zum Streitpunkt wird. Big, der mit Carrie bereits die dritte Ehe seines Lebens eingehen will, hat Angst, dass der eigentliche Anlass – die Verbindung zwischen ihnen beiden und damit der Wunsch nach Intimität – zu sehr in den Hintergrund gerät und lässt sie aus diesem Grund vor dem Traualtar allein.

Carrie, die in den ersten Tagen nach dem Verrat in Fassungslosigkeit erstarrt, lebt Trauer und Wut anschließend, maßgeblich unterstützt durch ihre Freundinnen, weidlich aus. Alle vier proklamieren die absolute Schuldlosigkeit Carries und stufen das Nicht-Erscheinen Bigs am Traualtar somit als unentschuldigbar ein. Ähnlich wie Charlotte hält bemerkenswerterweise jedoch auch Carrie den einmaligen Seitensprung des Ehemannes ihrer Freundin Miranda für einen verzeihbaren Fehler.

Mr. Big findet zwar keine eigenen Worte, um Carrie gegenüber eine Entschuldigung auszudrücken, bedient sich jedoch an den Worten eines Briefes aus dem fiktiven Buch *Liebesbriefe großer Männer*. Die Worte „Ewig Dein, ewig mein, ewig uns“, die Ludwig van

<sup>13</sup> Ebd., 00:54:33-00:54:35.

<sup>14</sup> Ebd., 00:14:34-00:54:42.

Beethoven an seine Geliebte richtete, werden schließlich zum Wahlspruch für Carrie und Mr. Big, nachdem sie sich bei einem zufälligen Aufeinandertreffen beide eine Teilschuld an den vorangegangenen Geschehnissen eingestanden haben. „Die Art, wie wir entschieden haben zu heiraten, war zu geschäftlich – gar nicht romantisch“,<sup>15</sup> erklärt Big daraufhin und lässt nun eben doch den klischeehaften Heiratsantrag mit Kniefall folgen.

Angesichts ihrer einvernehmlichen Meinung hinsichtlich des Verrats am Traualter scheinen Liebe, Sexualität und Ehe für Carrie, Samantha, Miranda und Charlotte – aller sexuell zugestandenen Freiheiten zum Trotz – fest miteinander verbunden zu sein. In diesem Sinne folgen sie einer Liebes-Vorstellung, die Niklas Luhmann zufolge „unter der Bezeichnung ‚Romantik‘ Tradition geworden ist.“<sup>16</sup> Innerhalb der neuen „Einheitsformel“ für Liebe, Sexualität und Ehe im 18. Jahrhundert werde Intimität als Eheglück gesehen. „[...] sie erfordert die Einbeziehung der Sinnlichkeit in einen Prozeß wechselseitiger Bildung seelischer und geistiger Form.“<sup>17</sup>

Es ist in diesem Zusammenhang nicht die Institution der Ehe, die als maßgeblich gilt. Mit dem Beschluss zu heiraten, verbinden Carrie und Mr. Big nicht nur den Wunsch, sich innerhalb einer monogamen Beziehung als Einheit zu verstehen. Vielmehr ist es das Streben nach Intimität; danach, sich gemeinsam mit dem anderen der ewigen Suche nach dem richtigen Partner entziehen zu können, ein Gefühl der Verbundenheit gegenüber allen anderen zu demonstrieren. Innerhalb des nach Foucault bereits seit Jahrhunderten existierenden Sexualitätsdiskurses, der Mann und Frau in erster Linie als reproduktives Paar begreift,<sup>18</sup> werden Carrie und Mr. Big zu einem Paar mit dem Wunsch nach Intimität.

Damit wird die historisch traditionelle Vorstellung von der Ehe mit einer die Sexualität legitimierenden Funktion gewissermaßen umgedreht: Ihre Sexualität gemeinsam auszuleben, ist Carrie und Mr. Big von Anfang an erlaubt. Die Möglichkeit, sich gemeinsam von einem Leben zwischen Alleinsein und Partnerwechsel zurückziehen zu dürfen, soll die Ehe bieten. Auf systematischer Ebene ist eine Hochzeit für beide Figuren zum entsprechenden Zeitpunkt eine logische Schlussfolgerung. Faktisch geht es jedoch um etwas anderes: Denn der von allen vier Frauen als unentschuldig empfundene Rücktritt vom Eheversprechen bezeichnet das Tabu nur indirekt. Der eigentliche Tabubruch erfolgt durch den Verstoß gegen das Konzept der romantischen Liebe.

Doch was besagt dieses Konzept? Foucault geht in seiner Darstellung so weit zu sagen, dass „die Familie seit dem 18. Jahrhundert ein obligatorischer Ort von Empfindungen, Gefühlen, Liebe geworden ist“;<sup>19</sup> eine Schlussfolgerung, die aus der Verschränkung von Allianz- und Sexualitätsdispositiv resultiert. Als „System des Heiratens, der Festlegung und Entwicklung der Verwandtschaften“ baue das Allianzdispositiv ein Regelwerk auf, das das Erlaubte und das Verbotene definiere. Das Sexualitätsdispositiv sei hingegen „auf eine Intensivierung des Körpers – seine Aufwertung als Wissensgegenstand und als Element in den Machtverhältnissen – bezogen“.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Ebd., 02:12:52-02:13:00.

<sup>16</sup> Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982, S. 151.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, S. 127.

<sup>19</sup> Ebd., S. 108.

<sup>20</sup> Ebd., S. 106.

Eine Wissensordnung der Liebe, wie sie Foucault zufolge hinsichtlich der Sexualität besteht, gibt es nicht. Eine Wissensordnung *des Sprechens* der Liebenden, wie sie gleichwohl existent ist, baut auf den Gedanken des Philosophen Roland Barthes auf. Besonders deutlich macht Barthes dies in seinem Werk *Fragmente einer Sprache der Liebe*: „Das Satz-Wort ‚Ich liebe dich‘ [...] hat nur in dem Augenblick Bedeutung, da ich es ausspreche; es bietet keine andere Information als seine unmittelbare Äußerung: keine Reserve, keinen Vorratsspeicher des Sinnes.“<sup>21</sup> Die Formel „Ich liebe dich“ wird somit zur Floskel degradiert, sobald sie einmal gesagt ist. Der Verstoß Mr. Bigs, sein Nicht-Erscheinen vor dem Traualter, wird von den vier Frauen mit dem gegenteiligen Inhalt der Formel, sprich mit „Ich liebe dich nicht mehr“, gleichgesetzt.

Wie zuvor beschrieben, besteht zwischen den fünf Geständnisfiguren, trotz großer charakterlicher Unterschiede, auf der Handlungsebene ein gemeinsamer Nenner: Intimität wird als Bestandteil des romantischen Liebeskonzepts verstanden. Der Tabubruch erfolgt demnach nicht durch die Verletzung von Regeln und Gelöbnissen in sexueller Hinsicht – beispielsweise wird der Ehebruch an Miranda als verzeihlich erachtet –, sondern durch den Verstoß gegen das Ideal der Intimität. Bezogen auf die Theorie Niklas Luhmanns, der Liebe als „Kommunikationscode“<sup>22</sup> beschreibt, geht es dabei um das Versagen der Intimkommunikation, „denn Liebe regelt intime Kommunikation, und intime Kommunikation bildet keine Systeme außerhalb der Interaktionsebene.“<sup>23</sup> Innerhalb der Interaktionsebene, mit der in diesem Fall das sich liebende, verheiratete Paar gemeint ist, finde man für alles, was geschehe, Gründe beim anderen und bei sich selbst: „[...] jede Dirigierung der Zurechnung auf Ego oder Alter ist als solche schon ein Verstoß gegen den Code.“<sup>24</sup> Der Verrat am Traualtar bedeutet für Carrie die Absage an das Leben als intimes Paar, ihre spätere Einsicht, den Fehler ebenso bei sich wie bei Mr. Big zu suchen, stellt die Intimkommunikation dementsprechend wieder her.

Das Schlussbild des Films, das letztendlich tatsächlich die Hochzeit von Carrie und Mr. Big zeigt, spiegelt diesen Umstand insofern wider, als die große Öffentlichkeit, die die Hochzeitsplanung zuvor erreicht hatte, nun ausgeschlossen ist. Zwar werden Carrie und Big als eines von vielen Paaren im Standesamt getraut, das Ja-Wort sprechen sie jedoch ganz für sich ohne die Anwesenheit von Freunden und Bekannten. „Es war perfekt. Du und ich“,<sup>25</sup> wie Carrie im Anschluss an die Zeremonie sagt. So sind die Weichen für eine erfolgreiche Realisierung der Losung „Ewig Dein, ewig mein, ewig uns“ gestellt.

Das Schlusstableau des Films zeigt Carrie und Mr. Big als schlichtes Paar auf dem Standesamt. Hier wird das gegenseitige Versprechen hinsichtlich des Wunsches nach gemeinsamer Intimität und damit die Bindung des Tabus an das Konzept der romantischen Liebe als eine nicht greifbare Vorstellung, ein kulturelles Phantasma, noch einmal deutlich. Paradox erscheint innerhalb des Schlussbildes der Umstand, dass Carrie und Mr. Big zwar ohne persönliche Gäste, also „für sich“ heiraten, im Hintergrund jedoch zahlreiche andere Paare auf den Vollzug ihres persönlichen, intimen Eheversprechens warten und so das Bild

<sup>21</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984, S. 138.

<sup>22</sup> Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23.

<sup>23</sup> Ebd., S. 69.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> King: *Sex and the City – der Film*, 02:14:37-02:14:39.

einer seriellen Intimität vermitteln, welches das Phantasma romantischer, identitäts- und individualitätsstiftender Liebe nachhaltig erodieren.

Ob es sich dabei um einen unbewussten Einsatz dieses Bildes handelt, ist ungewiss, erscheint angesichts der Vielzahl an Brautpaaren während der vermeintlich intimen Trauungszeremonie jedoch unwahrscheinlich. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass hier mit dem Ideal der Intimität bewusst ironisch gebrochen wird.

Betrachtet man die Struktur der gesamten Geschichte, lässt sich eine Rahmung durch Anfang und Ende festmachen. Die Handlung der Serie wird zwar nicht direkt durch ein gebrochenes Eheversprechen in Gang gesetzt, wohl aber durch die Nichteinhaltung eines Beziehungsversprechens. Sie beginnt mit der Erzählung über eine Frau, die in New York vermeintlich ihre große Liebe gefunden hat. Doch nachdem sich das Paar ein potentiell gemeinsames Haus angeschaut und über zukünftige Kinder gesprochen hat, zieht sich ihr Partner ohne weitere Erklärungen zurück. Hier setzen die Geschichten der vier Freundinnen ein, die nach etlichen gescheiterten Versuchen zum Ende der Serie auf ihr persönliches Happy End zusteuern, das jeweils in die Gefilde des Schicklichen und Normalen mündet. Miranda zieht mit Ehemann und Sohn nach Brooklyn, Charlotte ist gemeinsam mit ihrem Ehemann in Erwartung eines Adoptivkindes, Samantha lebt in wilder Ehe mit ihrem Lebensgefährten in Los Angeles und Carrie wird von Mr. Big aus den Armen eines anderen von Paris zurück nach New York geholt. Die gemeinsame Basis zwischen den beiden wird im Film zunächst durch die Suche nach einer gemeinsamen Wohnung aufgegriffen und gipfelt schließlich in der Bestätigung als Paar durch das Eheversprechen.

#### LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984.

Benthien, Claudia und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu – Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 1977.

King, Michael Patrick: *Sex and the City – der Film*, USA 2008.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982.

Praschl, Peter: *Sex and the City*, Zürich 2013.