

Michaela Krützen

Sad Girl. Bad Girl! Mad Girl?

Die Figur Sally Draper in der Fernsehserie *Mad Men*

Manhattan, März 1960. Don Draper hat die Nacht bei seiner Geliebten verbracht, einer schönen Illustratorin. Übermüdet schleppt sich der Werbefachmann am nächsten Morgen in sein elegantes Büro. Er gilt als der Star der *Madison Avenue*; seine Agentur betraut ihn mit den kapitalstärksten Klienten. Gerade deshalb liegt ein schwieriger Tag vor Don. Sein wichtigster Etat ist bedroht, da Zigaretten plötzlich als gesundheitsgefährdend eingestuft werden. Dass sie unschädlich oder gar gesund sind, darf in Anzeigen nicht mehr behauptet werden. Don ist ratlos, welche Botschaft er jetzt über *Lucky Strike* verkünden soll. „I have nothing.“ Während des Gesprächs mit den Managern der Zigarettenfirma schweigt er und seine Kunden wollen sich schon enttäuscht verabschieden. Doch in letzter Minute fällt dem Werbebenie doch noch ein neuer Spruch für *Lucky Strike* ein: „It's toasted.“

Dons Klienten sind begeistert. Zwar wird Tabak im Laufe der Verarbeitung immer geröstet, nur hat keine Zigarettenfirma bislang damit geworben. Der neue Spruch verspricht ein Wohlfühlerlebnis – und entspricht damit ganz genau Dons Werbephilosophie. Eine Anzeige müsse dem Kunden bestätigen, dass er die richtigen Entscheidungen getroffen hat, nicht nur in Bezug auf den Kauf des beworbenen Produkts: „You are ok.“ Diesem Ansatz können die Manager von *Lucky Strike* folgen. Mit seinem Erfolg weist Don einen firmeninternen Konkurrenten, einen jungen Besserwisser, in die Schranken. Außerdem gelingt es ihm, eine interessante Kundin zurückzugewinnen. Rachel Meneken, die Erbin eines großen Kaufhauses, hatte sich am Nachmittag noch gegen die Agentur entschieden. Doch am Abend diniert Don mit der jungen Erbin und beeindruckt sie mit seinem Charme und seiner Offenheit. Die große Liebe, so erklärt Don zum Beispiel, gäbe es gar nicht; sie sei eine Erfindung der Werbeindustrie. Daraufhin beschließt die Geschäftsfrau, ihm und seiner Firma eine zweite Chance zu geben. Und so endet ein Tag voller Erfolge mit der Aussicht auf einen weiteren Triumph.

Dons ereignisreicher Tag ist Gegenstand des Pilotfilms der Serie *Mad Men* (*Smoke Gets in Your Eyes*). Mit der Szene im Restaurant hätte diese Folge durchaus enden können. Doch in Serienminute 45 setzt die Episode zu einem ganz anderen Finale an: Don fährt mit dem Zug von der *Grand Central Station* in die Kleinstadt Ossining. Erstaunlicherweise bewohnt der Frauenheld kein schickes Appartement mitten in Manhattan, sondern erweist sich als Pendler. Als er spät in der Nacht sein Schlafzimmer betritt, schaltet eine schöne Blondine die Nachttischlampe ein. Offenbar ist das

seine Ehefrau, von deren Existenz während des gesamten Arbeitstags noch nicht die Rede war: Betty Draper. Bevor Don sich zu ihr ins Bett legt, verschwindet er noch kurz ins Nebenzimmer, wo überraschenderweise zwei kleine Kinder schlafen. Der Lebemann ist nicht nur Ehemann, sondern auch noch Vater – „a shocking revelation“¹. Don streicht zunächst einem Jungen und dann einem blonden Mädchen über das Haar. Dieses Mädchen ist Sally Draper. Ihr erster Auftritt ist ein Kontrapunkt zu allen vorangegangenen Ereignissen der Pilotfolge von *Mad Men*.

Diese Pilotfolge wurde erstmals am 19. Juli 2007 in den USA ausgestrahlt. Bis heute wurden vier Staffeln der Serie produziert.² Eine fünfte Staffel wird nach 16-monatiger Pause, die wegen komplizierter Vertragsverhandlungen notwendig wurde, ab März 2012 gesendet werden.³ Eine Erfolgsgeschichte: *Mad Men* war in den Jahren 2007 bis 2011 alljährlich für den *Golden Globe* nominiert und hat ihn dreimal gewonnen.⁴ Auch den *Emmy*, die wichtigste Fernsehauszeichnung weltweit, hat *Mad Men* vierfach für sich verbuchen können. Seit der Einführung des Preises im Jahr 1951 konnte keine Serie mehr *Emmys* erzielen.⁵ *Mad Men* gelang der Sieg sogar viermal in direkter Folge – ein Novum. Somit ist Sally Draper eine Figur in einer der einflussreichsten Fernsehserien der Gegenwart.

Nun deutet aber die kurze Einführung dieser Figur ganz am Ende der ersten Folge darauf hin, dass das kleine Mädchen keine besonders große Rolle in dem Drama spielen wird. Schließlich führt die Serie ja auch das Wort *men* im Titel und nicht etwa den Begriff *girls*. Der geringen Bedeutung der Figur Sally entsprechend wird die Darstellerin Kirnan Shipka 2007 in der Pilotfolge noch nicht einmal im Abspann genannt, geschweige denn im weitaus wichtigeren Vorspann. Und folgerichtig beginnt auch dieser Text, obschon er von Sally handeln wird, mit einer Zusammenfassung von Dons Abenteuern in der ersten Episode. Denn das kleine Mädchen ist zunächst keine eigenständige, komplexe Figur. Doch Sally entwickelt sich im Laufe der Staffeln. Der Bedeutungsgewinn und der Bedeutungswandel der Figur sind Gegenstand der folgenden Überlegungen.

1 Tim Anderson. „Uneasy Listening. Music, Sound and Criticizing Camelot in *Mad Men*.“ *Mad Men: Dream Come True TV*. Hg. Gary Edgerton. London, New York: I.B.Tauris, 2011. S. 72-85, hier S. 76.

2 Staffel 1: Erstaussstrahlung 19.07.2007 bis 18.10.2007; Staffel 2: Erstaussstrahlung 27.07.2008 bis 26.10.2008; Staffel 3: 15.08.2009 bis 08.11.2009; Staffel 4: 25.7.2010 bis 17.10.2010.

3 <http://www.deadline.com/2011/03/amc-officially-greenlights-season-5-of-mad-men-for-early-2012-premiere/> (01.12.2011); <http://www.movieweb.com/news/mad-men-season-5-premiere-to-be-directed-by-jon-hamm> (01.12.2011).

4 <http://www.goldenglobes.org/browse/film/26147> (01.12.2011).

5 <http://www.emmys.tv/awards/63rd-primetime-emmy-awards> (01.12.2011).

Dieses Thema wurde trotz einer Fülle von Publikationen über die Serie noch nicht behandelt. Die Autoren befassen sich mit der Mode, dem Dekor und dem Zeitgeist der sechziger Jahre, mit der Bedeutung von Werbung oder mit dem geschichtlichen Hintergrund des *period dramas* – und nicht etwa mit dem kleinen Mädchen.⁶ Zwei Gründe mag es für diese Auslassung geben. Erstens liegt es sicher näher, sich mit der schillernden Hauptfigur zu befassen. Sally ist weit weniger auffällig und weit weniger präsent als Don. In der Figurenliste der Monografie *Mad Men Unbuttoned* taucht sie erst an 20. Stelle auf und wird mit nur acht Worten bedacht.⁷ Daher mag es auf den ersten Blick fast schon wie eine Lektüre gegen den Strich anmuten, ausgerechnet das kleine Mädchen zum Gegenstand der Überlegungen zu machen. Tatsächlich wird sich auch erst aus der Summe aller von Sally handelnden Szenen eine Entwicklungslinie ergeben, deren Nachzeichnung aufschlussreich sein wird.

Zweitens ist es nicht ganz unproblematisch, Sallys Entwicklung darzustellen, denn es gibt bis heute insgesamt 52 Folgen von *Mad Men* mit einer Länge von je 47 Minuten. Szenen, die das Mädchen zeigen, sind über alle Episoden verstreut. Kaum einem Zuschauer dürften alle 41 Stunden Material präsent sein; selbst Fans der Serie greifen auf Handbücher zurück, um den Inhalt von Episoden nachschlagen zu können.⁸ Was mit Sally in all dieser Sendezeit geschehen ist, wird aber noch nicht einmal in diesen Handbüchern aufgeführt. Dass die Materiallage derart unübersichtlich ist, hat auch Konsequenzen für die folgende Analyse. Anders als bei der Untersuchung eines Spielfilms, dessen Handlung in der Regel überschaubar ist, muss bei der Beschäftigung mit einer Serie immer erst nachvollzogen werden, was überhaupt geschah und in welchem Erzählabschnitt Veränderungen eintreten – gerade wenn es um eine Nebenfigur geht. Daher nehmen die Ortung und die Beschreibung der für Sally signifikanten Szenen einen gewissen Raum in den ersten drei der folgenden fünf Abschnitte ein. Es gilt jeweils, den Sachstand darzustellen, bevor er eingeordnet und gedeutet werden kann.

Wie ein erster Abschnitt zeigen wird, gestehen die Drehbücher dem Mädchen in den ersten beiden Produktionsjahren nur kleine Auftritte zu. In Staffel 3 profiliert sie sich dann aber als *sad girl*, um zu Beginn der Staffel 4 als *bad girl* in den Vordergrund zu treten. Diese Veränderung – von

6 Vgl. etwa die Monografien *Mad Men and Philosophy. Nothing is as it seems.* Hg. Rod Carveth/James B. South. Hoboken: John Wiley and Sons, 2010; Natasha Vargas Cooper. *Mad Men Unbuttoned. A Romp through 1960s America.* New York: Collins Design, 2010; Jesse MacLean. *Mad Men: Die Könige der Madison Avenue.* Berlin: Ullstein, 2010; *The Ultimate Guide to Mad Men.* Hg. Will Dean. London: Guardian Books, 2010; *Mad Men: Dream Come True TV* (wie Anm. 1).

7 Vargas Cooper. *Mad Men Unbuttoned* (wie Anm. 6). S. XIX.

8 Vgl. MacLean. *Könige der Madison Avenue* (wie Anm. 6).

sad zu *bad* – wird in einem zweiten und dritten Abschnitt nachvollzogen. Dabei wird Sallys Verhältnis zu Vater und Mutter eine große Rolle spielen, denn das Kind wird von ihnen als ‚böse‘ gesehen. Das böse Mädchen ist nicht böse, sondern wird als böse eingestuft. „Das Phänomen des missratenen Kindes ist zwingend gekoppelt an das Ereignis des Urteils und damit an ein Gerichtsgeschehen. Die Familie wird zum Tribunal.“⁹ Insofern ist die Charakterisierung der Eltern unabdingbar, wenn es um eine ‚missratene Tochter‘ geht. Sallys Verurteilung als ‚böse‘ hängt ab von den Figuren Don und Betty. Warum Sally im weiteren Verlauf der vierten Staffel von ihrer Mutter nicht nur als *bad*, sondern sogar als *mad* eingeschätzt wird, beantwortet ein vierter Abschnitt. Bei der Klärung dieser Frage wird sich der Begriff des ‚Anormalen‘, den Michel Foucault erforscht hat, als hilfreich erweisen.¹⁰ Wie die Behandlung von Sallys vermeintlicher Anomalie verläuft, ist Thema des fünften und letzten Abschnitts.

I. A Minor Character. Die erste und die zweite Staffel

Die Hauptfigur der Serie *Mad Men* ist der gutaussehende Frauenschwarm Don Draper. Daran lässt schon der mit seinem Schattenriss spielende Vorspann keinen Zweifel: Dons Körper fällt in die Tiefe; keine andere Figur der Serie ist in diesen Anfangsbildern zu erkennen. Für Don gilt offenbar nicht, was seine Werbesprüche suggerieren sollen: „You are ok.“ Seine Welt löst sich auf, so wie seine Büromöbel im Vorspann; er befindet sich im freien Fall. Denn obschon Don den amerikanischen Traum zu leben scheint, ist er verzweifelt: „The lies he sells become the lies he lives and ultimately the lie he is.“¹¹ *Mad Men* befasst sich mit dieser Krise. Es geht um Dons wildes Leben und um seine geheimnisvolle Vergangenheit. Und es geht um die *mad ad men* – die Werbefachleute, zu denen auch Don gehört.

Die Familie ist für alle *mad men* zweitrangig, so auch für Don. Er verbringt den Großteil seiner Zeit in Manhattan: im Büro, in Bars und bei seinen wechselnden Geliebten. Dieser urbane *lifestyle* steht in Kontrast zu seinem Privatleben. Denn Dons Frau Betty und seine Kinder wohnen in einem beschaulichen Vorort. In Ossining, etwa eine Zugstunde von New York entfernt, gelten ganz andere moralische Standards als in der Metropole. Hier ist der Einzug einer geschiedenen Frau noch ein Skandal. Nur zögerlich

9 Peter von Matt. *Verkommene Söhne, missratene Töchter: Familiendesaster in der Literatur*. München: dtv, 2007. S. 39.

10 Michel Foucault. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

11 Maurice Yacowar. „Suggestive Silence in Season One“. *Dream Come True* (wie Anm. 6). S. 86-98, hier S. 89.

wird die neue Nachbarin mit ihrem Sohn Glen zu einem Kindergeburtstag eingeladen. In *suburbia* leben Kleinfamilien, deren Ruf ebenso makellos ist, wie der Rasen in ihrem Vorgarten.¹²

In dieser vermeintlichen Idylle befasst sich die Hausfrau Betty vor allem mit *shopping*. Der Haushalt wird von Carla erledigt, der afro-amerikanischen Haushälterin, die nebenher auch die Kinder beaufsichtigt und bekocht. Sally und ihr kleiner Bruder Bobby sitzen tagein tagaus vor dem Fernsehgerät. „Go watch TV“ ist der Satz, den sie am häufigsten zu hören bekommen. Die Mutter spielt nie mit ihren Kindern und sie versucht auch nicht, ein Gespräch mit ihnen zu führen. Ihren Vater bekommen Sally und Bobby bestenfalls am Wochenende zu sehen; er ist der Ernährer, der *provider*. Daher ist es nur zu bezeichnend, dass Sally in ihrer ersten Einstellung schläft. Im Alltag ihres Vaters hat die Tochter keinen Platz. Don wüsste auch gar nichts mit ihr anzufangen, wenn sie wach wäre.

Welche Rolle Sally innerhalb der ersten Staffel spielt, lässt sich exemplarisch an drei Episoden zeigen, die jeweils unterschiedliche Aspekte ihres Alltags in den Vordergrund stellen. In Folge 2 (*Ladies' Room*) wird das Mädchen von ihrer Mutter gescholten, weil sie mit der Plastikhülle aus der Reinigung spielt. Sally hat sich die große Tüte als Kostüm über den Oberkörper gestülpt; sie mimt eine Außerirdische. Betty schimpft nicht etwa mit ihr, weil das lebensgefährlich ist, sondern weil sie vermutet, dass ihre frisch gereinigte Bluse auf dem Boden liegt: „If the clothes from that dry cleaning bag are on the floor of my closet you are going to be a very sorry young lady.“ Während die Mutter eine Gardinenpredigt hält, atmet die Tochter tief ein, so dass das Plastik an ihr Gesicht gesaugt wird.¹³ Sally dreht sich auf dem Absatz um und rennt zu Bettys Schrank – ohne die Tüte zu entfernen.

Diese Szene ist in zweifacher Hinsicht bezeichnend. Zum einen zeigt sie, dass die Gefahren, die für Kinder von einer simplen Tüte ausgehen, Anfang der sechziger Jahre noch nicht allgemein bekannt waren.¹⁴ Das heutige Publikum aber weiß um den drohenden Erstickungstod. Nur aus diesem Grund ist die schwer atmende Sally in einer Nahaufnahme zu sehen. Die Einstellung verdeutlicht eine Differenz: Der Zuschauer denkt an das Kind, die Figur an

12 Vgl. dazu Gary Cross. „The Suburban Weekend. Perspectives on a Vanishing Twentieth Century Dream“. *Visions of Suburbia*. Hg. Roger Silverstone. New York: Routledge, 1997. S. 108-131, hier S. 109.

13 Vgl. dazu George A. Dunn. „People want to be told what to do so badly that they'll listen to anyone: Mimetic Madness at Sterling Cooper“. *Mad Men and Philosophy*. Hg. Carveth (wie Anm. 6). S. 20-33, hier S. 20.

14 Der *Consumer Product Safety Act* wurde erst 1972 vom Kongress verabschiedet; die *US Consumer Product Safety Commission*, die gezielt vor Gefahren im Haushalt warnt, nahm ihre Arbeit 1973 auf. Vgl. <http://www.cpsc.gov/cpscpub/pubs/5064.html> (01.12.2011).

ihre Bluse. Diese Abweichung in der Beurteilung einer Situation wird im dritten Abschnitt von Bedeutung sein, wenn es um die Verurteilung des *girls* als *bad* geht. Zweitens zeigt die Szene, welche Position die Tochter in der Familie Draper einnimmt. Sally spielt einen *Alien* und sie wird sich als *alien* erweisen, als ‚Fremdkörper‘ im Leben ihrer Mutter. Noch ist sie aber eine zu marginale Figur, um deren Kreise ernsthaft zu stören. Die gescholtene Sally läuft aus dem Zimmer, wortlos. Das kleine Mädchen hat in diesem Haus im wahrsten Sinne des Wortes nichts zu sagen. Und so folgt die Kamera nicht etwa ihr, sondern verharrt bei der Mutter.

Ein zweites Beispiel verdeutlicht diese randständige Positionierung im Hinblick auf den Vater. Folge 3 (*Marriage of Figaro*) zeigt Sallys Geburtstagsfeier. Unwillig baut Don im Laufe des Tages ein Spielhaus im Garten auf, ein Dosenbier nach dem anderen trinkend. Er fügt sich in seine Rolle: „Don’s understanding of family relationships seems to be based on a code of conduct that he follows as opposed to a genuine depth of feeling.“¹⁵ Als Sally das Geschenk zu früh entdeckt, will Don nur sicherstellen, dass Betty nicht von diesem Missgeschick erfährt. Ihn stört es nicht, dass die Überraschung für Sally verdorben ist. Im Verlauf der nachmittäglichen Party sind die Kinder nicht von Bedeutung. Die Episode verhandelt das Verhältnis der Erwachsenen, die im Wohnzimmer plaudern, rauchen und Cocktails trinken. Von Sally ist nicht viel zu sehen. Nur als ihr Vater sie und die anderen Kinder mit einer Super-8-Kamera filmt, erscheint sie kurz im Bild – bezeichnenderweise also aus Dons Perspektive. Es ist sogar an ihrem Festtag sein Blick, der zählt, und nicht etwa ihre Erfahrung.

Besonders deutlich wird die Nebensächlichkeit des Geburtstagskindes, als der betrunkene Don mit dem Geburtstagskuchen, den er eigentlich nur hätte abholen sollen, durch die Gegend fährt. Stundenlang parkt er unter einer Brücke und raucht. Und so bläst Sally die Kerzen auf einem noch tiefgefrorenen Ersatzkuchen aus, ohne dass ihr Vater anwesend wäre. Als er dann spät abends doch noch nach Hause kommt, bringt er seiner Tochter einen Hund mit – eine große Geste. Was ein Zeichen seiner Liebe sein könnte, kann ebenso als Hinweis auf seine geistige Abwesenheit verstanden werden. Denn am Vorabend hat Don mit der schon erwähnten Kaufhauserbin Rachel Mencken vor den Zwingern ihrer Firma gestanden, bei den Wachhunden. Für die mutterlose Rachel waren die Schäferhunde der Trost ihrer einsamen Kindheit. Nachdem sie ihm das erzählt hat, küsst Don sie. Der geschenkte Hund verweist also auf eine potentielle Geliebte und nicht auf die Liebe zu seiner Tochter. Er denkt an Rachel – und nicht etwa an Sally.

15 Andrew Terjesen. „Is Don Draper a Good Man?“ *Mad Men and Philosophy* (wie Anm. 6). S. 154-167, hier S. 167.



Abb. 1: Don, Sally, Bobby (Staffel 1, Folge 3)

Wenn Don an diesem Tag überhaupt an seine Tochter gedacht hat, so muss er sie als einsam eingeschätzt haben. Warum sonst hätte er ihr den Hund kaufen sollen? Oder hat Don ganz einfach ein schlechtes Gewissen? Möglicherweise lebt er aber auch seine eigene Traurigkeit aus. Vielleicht geht es um Dons eigene freudlose Kindheit, von der im Laufe der kommenden Staffeln die Rede sein wird. Was immer der Auslöser zum Kauf des Hundes war: Es geht bei diesem Geschenk um Don und nicht um Sally. Denn was sie empfindet, lässt sich nicht abschätzen; sie kommt ja nicht selbst zu Wort. Dons Belange sind zentral; seine Tochter ist sozusagen ein Requisit, mit dessen Hilfe seine Befindlichkeit ausgedrückt werden kann.

Noch markanter wird Sallys Funktion in der finalen Folge der ersten Staffel (*The Wheel*) formuliert. In dieser Episode präsentiert Don eine Werbestrategie für einen neuen Projektor der Firma *Kodak*, bei dem die Dias nicht mehr in einen länglichen Schlitten eingeordnet werden, sondern in ein ringförmiges Magazin. Eine technische Innovation, der Don aber einen emotionalen Faktor zuschreibt. Gute Werbung müsse nicht nur die Innovation ausstellen, sondern zugleich ein nostalgisches Gefühl beim Käufer erzeugen. Darunter versteht er ein durchaus schmerzvolles Verlangen, eine Sehnsucht: „In Greek, ‚nostalgia‘ literally means ‚the pain from an old wound‘. It’s a twinge in your heart far more powerful than memory alone.“ Don hat sich einen an die Kindheit erinnernden Namen für das neue Magazin ausgedacht: Karussell.

In dieses Karussell hat Don Schnappschüsse seiner eigenen Familie sortiert, die er Kunden und Kollegen nun zeigt: Die Drapers lachen in die Kamera, Don und Betty essen einen Hotdog, Sally ist auf der Couch neben

ihrem Vater eingeschlafen. Während die Bilder an die Wand geworfen werden, erklärt Don, der Diaprojektor sei in Wahrheit eine Zeitmaschine: „It goes backwards and forwards, and it takes us to a place where we ache to go again. It lets us travel the way a child travels – around and around, and back home again, to a place where we know we are loved.“ Seine Worte sind bewegend. Keiner der Anwesenden kann sich der Kraft dieser Rede entziehen. Ein Angestellter muss sogar den Raum verlassen, so sehr berührt ihn die Rede seines Chefs.

Dons Überzeugungskraft hängt mit seiner aktuellen Situation zusammen. Der Schmerz, von dem er spricht, ist sein eigener, gerade erlittener Verlust. Sein Halbbruder, den er verleugnete und abwies, hat Selbstmord begangen; damit ist der letzte Bezug zu seiner Herkunftsfamilie verloren gegangen. Außerdem ist der Fortbestand seiner eigenen Familie bedroht. Betty ist mit den Kindern zu ihren Eltern gefahren, da sie eine seiner Lügen aufgedeckt hat. Don wird *Thanksgiving* alleine verbringen. Er ist voller Trauer, imaginiert auf der Heimfahrt sogar eine Parallelwelt, in der ihm eine Versöhnung gelingt und er im Schlussbild seine Frau und seine Kinder umarmt. Insofern sehnt er sich bei seinem Vortrag tatsächlich nach seiner Familie. Damit ist die Situation aber nicht vollständig ausgelotet. Dons Problem ist komplexer: Seine Sehnsucht wäre auch nicht gestillt, wenn Betty und die Kinder tatsächlich in Ossining auf ihn warten würden. Zu einer versöhnenden Geste, wie er sie imaginiert, wäre er gar nicht in der Lage. Denn Don ist nur in seinen Träumen bereit, sein Verhalten zu ändern. Tatsächlich belügt und betrügt er seine Frau, nimmt sich keine Zeit für seine Kinder. Und so fällt es Don leichter, sich nach der stummen Sally auf den Bildern zu sehnen, als mit der realen Sally zu sprechen. Für den Vater ist die ideale Tochter eine Projektion – im Doppelsinn des Wortes.

In der ersten Staffel von *Mad Men* – so lässt sich zusammenfassen – gibt es ganz offensichtlich keinen Raum für die Belange eines kleinen Mädchens. Sally ist vor allem eines: Tochter. Sie dient zur Charakterisierung des Vaters und auch der Mutter. Ihre Aufgabe ist es, Dons Unzulänglichkeit und Betty's Desinteresse zu zeigen. Darüber hinaus hat sie niedlich zu sein. Fröhlich begrüßt das blonde Mädchen den Vater, wenn er von der Arbeit kommt. In ihrem rosafarbenen Kleid, das auch nach einer Geburtstagsfeier noch sauber ist, sitzt sie auf Dons Schoß. Und auf den Dias strahlt die hübsche Sally über das ganze Gesicht.

Auch in der zweiten Staffel wird sich Sallys Funktion nicht grundsätzlich ändern. Es kommen allerdings zwei neue Aspekte hinzu. Zum einen nähert sich Sally der Welt der Erwachsenen an. In Folge 4 (*Three Sundays*) wird sie ihren Eltern gekonnt Drinks mixen und servieren, ihren Vater ins Büro begleiten und dort die alkoholischen Getränkereste der Erwachsenen probieren. Außerdem unterhält sie sich altklug über körperliche Fragen mit

Dons Mitarbeitern: Sie plaudert mit der vollbusigen Sekretärin Joan über deren Brüste und fragt einen Texter neugierig, ob er sich auf seine Freundin legt. In Folge 12 (*The Mountain King*) wird sie dann zur Zigarette greifen. Alkohol, Sex, Zigaretten: In der zweiten Staffel von *Mad Men* imitiert Sally das Verhalten der Erwachsenen, die sie umgeben. Insofern spiegelt sie deren Schwächen.

Zum anderen thematisiert die Staffel, dass Sally unter den Spannungen in der Ehe ihrer Eltern leidet. Ab Folge 8 (*A Night to Remember*) lebt Don im Hotel, wobei den Kindern erzählt wird, er sei auf Geschäftsreise. Als Sally in Folge 12 (*The Mountain King*) zur Strafe in den Besenschrank gesperrt wird, wird deutlich, dass sie diese Lüge nicht glaubt. Aufgebracht fordert sie, ihren Vater anrufen zu dürfen, was Betty unter Berufung auf die Kosten verweigert. Sallys Wutausbruch ist ein erstes direktes Aufbegehren, wobei sich ihr Widerspruch auf wenige Sätze beschränkt. Immerhin wird dem Mädchen hier eine eigene Gefühlswelt zugestanden, eine Grundvoraussetzung für die Ausdifferenzierung einer Figur. Aber bezeichnenderweise steht das Kind in dieser Szene hinter der verschlossenen Tür, als der längere Wortwechsel stattfindet. Zu sehen ist Betty, nicht Sally – ein Indiz für ihre weiterhin bescheidene Rolle in der Serie, auch wenn die Figur jetzt an Kontur gewonnen hat.

Diesen Status behält Sally bis zum Staffelfinale. In der 13. und finalen Folge (*Meditations in an Emergency*) gelingt es dem wortgewandten Don, sich mit seiner Frau zu versöhnen. Er schreibt ihr einen Brief: „Without you, I’ll be alone forever.“ Daraufhin erlaubt ihm Betty, wieder zu Hause einzuziehen – zumal sie gerade erfahren hat, dass sie schwanger ist. „Daddy! You’re home“, rufen Sally und Bobby, als Don kommt, ohne ihm allerdings entgegen zu laufen oder auch nur den Blick vom Fernsehgerät abzuwenden. Auch in dieser Szene zählt nicht die Reaktion der Tochter, sondern der Auftritt des Vaters, der sich auf das Sofa setzt, als sei er nie fort gewesen. Sally Draper ist als *minor* in beiden Staffeln auch ein *minor character*. Erst im Verlauf des dritten Sendejahres kommt es zu einer Neupositionierung des Mädchens im Figurengefüge.

II. A Sad Girl. Die dritte Staffel

Zu Drehbeginn der dritten Staffel von *Mad Men* war Kirnan Shipka, die Darstellerin der Sally, neun Jahre alt. Damit durfte sie nach kalifornischem Recht neun Stunden pro Tag auf dem Set verbringen, wovon ganze fünf Stunden als Arbeitszeit genutzt werden konnten.¹⁶ Durch Shipkas umfang-

¹⁶ Minors who have reached the age of nine (9) years but who have not attained the age of sixteen (16) years may be permitted at the place of employment for a maximum of nine (9) hours. Such nine (9)-hour period shall consist of not more

reiche Verfügbarkeit wurde das Einstudieren und Drehen längerer Szenen wesentlich erleichtert – eine wichtige Voraussetzung für den Ausbau der Rolle. Außerdem hatte Shipka in der Zwischenzeit in Spielfilmen an darstellerischer Erfahrung gewonnen, so dass die Produzenten von *Mad Men* ihr größere Aufgaben zutrauen konnten. Shipka gehört von nun an zum Ensemble. Während der Darsteller ihres Bruders Bobby in vier Staffeln ganze drei Mal ausgetauscht wurde, spielt sie die Rolle durchgängig. Anders als Bobby hat Sally tatsächlich ein Gesicht. Dementsprechend ist Shipka in Staffel 3 nicht mehr im Abspann, sondern im Vorspann als *guest star* aufgeführt – ein deutliches Indiz für die wachsende Bedeutung ihrer Figur Sally.

Sally ist in der dritten Staffel acht Jahre alt; die erzählte Zeit ist das Jahr 1963. In der ersten Folge der Staffel (*Out of Town*) hat sie Dons Koffer zerstört. Dieser Gewaltakt ist nicht zu sehen, wird nur von Betty berichtet: „The clasp is broken. Carla said she saw Sally hitting it with a hammer. She’s taken to your tools like a little lesbian.“ Betty sieht vor allem das unweibliche Verhalten ihrer Tochter und erwähnt nicht die Ursache der Aktion. Ganz offensichtlich hat Sally den Auszug ihres Vaters nicht verwunden und fürchtet, dass er die Familie noch einmal verlässt. Nicht ganz zu Unrecht, auch wenn die Drapers in Kürze ihr drittes Kind erwarten. Jetzt hängt der Hausseggen schief, weil Bettys Vater Gene eingezogen ist. Er hat zunehmend Probleme mit seinem Kurzzeitgedächtnis. Dass Don und Gene sich hassen, und dass Betty nichts von den Sorgen ihres Vaters hören will, erschwert das Zusammenleben erheblich. Gene möchte mit ihr über seinen baldigen Tod sprechen, sie besteht darauf, sein ‚kleines Mädchen‘ zu sein, das mit solchen Dingen nicht belastet werden darf. In dieser angespannten Lage entfällt nun deutlich mehr Sendezeit auf die Figur Sally, da sie zur Bezugsperson des Großvaters wird.

Sallys neue Funktion wird zu Beginn der dritten Staffel etabliert, in den Folgen 3 bis 6. Die dritte Episode (*My Old Kentucky Home*) zeigt die enge Bindung von Sally an ihren Großvater. Leicht lispelnd liest das kleine Mädchen dem alten Mann jeden Abend aus dem Buch *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* vor – ein sechsbändiges Werk, das vor über 200 Jahren geschrieben wurde.¹⁷ Dass Sally nicht versteht, was sie zu Gehör bringt, bekümmert weder den Großvater, noch seine Enkeltochter.

than five (5) hours of work and at least three (3) hours of schooling when the minor’s school is in session. The studio teacher shall assure that the minor receives at least one (1) hour of rest and recreation. On days when the minor’s school is not in session, working hours may be increased to seven (7) hours, with one (1) hour of rest and recreation. <http://disneyparents.blogspot.com/2008/09/working-hours-of-minors-in-films-and.html> (01.12.2011).

17 Vgl. Edward Gibbon. *The History of the Decline and the Fall of the Roman Empire*. New York: Penguin, 1994 (3 Bde.) [zuerst 1776- 1789].

Gene hört ihr einfach geduldig zu, ohne etwas zu erklären. Er liegt entspannt auf seinem Klappbett und hilft ihr lediglich bei der Aussprache allzu komplizierter Worte. Sally genießt das Zusammensein mit Gene: Sie beendet ihr Vorlesen erst, als Don sie zu Bett schickt.

Doch eines Abends stiehlt Sally fünf Dollar aus der Geldklammer ihres Großvaters. Sie nimmt den Schein, ohne ihn ausgeben zu wollen, aus einer Laune heraus. Alle im Haus suchen nach dem Geld, und Sally gerät in Panik. Sie wirft den Schein auf den Küchenboden, um ihn dann selber zu finden – ein leicht zu durchschauendes Spiel. Der strenge Gene schweigt und zitiert sie erst vor dem Schlafengehen in sein Zimmer. Doch statt sie zur Rede zu stellen, drückt er Sally das Geschichtsbuch in die Hand: „Where were we?“ Das kleine Mädchen ahnt, dass ihr Großvater sie durchschaut hat und sie ist glücklich, dass er ihr verzeiht. Er sieht in Sally kein *bad girl*, auch wenn sie gestohlen hat. Gene ist der erste Erwachsene, der Sally nicht maßregelt und der sich nach einem Vergehen sogar noch mehr Zeit für sie nimmt.

Diese Zuwendung setzt Gene in Episode 4 fort: Er lässt die Achtjährige das Auto lenken, während er auf der Beifahrerseite sitzt und von dort aus lediglich das Gaspedal betätigt; Bobby sitzt auf dem Rücksitz. Über geltende Gesetze setzt Gene sich ganz einfach hinweg. Er traut seiner kleinen Enkeltochter zu, einen Wagen durch den Vorort zu steuern. Sally ist glücklich; sie strahlt über das ganze Gesicht, wie nie zuvor in der gesamten Serie. Noch in der gleichen Folge isst Gene Eiscreme mit Sally – heimlich, denn Betty würde solche Naschereien nicht erlauben. Dabei unterhält sich Gene ernsthaft mit Sally. Sie erinnere ihn an ihre Großmutter, die in den zwanziger Jahren technische Zeichnerin war. Sally sei wirklich ein sehr kluges Mädchen, erklärt der Großvater: „You can really do something. Don't let your mother tell you otherwise.“ Gene erkennt durchaus, dass seine eigene Tochter ihre Tochter völlig lieblos behandelt. Betty fördert Sally in keiner Weise. Gene verbündet sich mit dem kleinen Mädchen, teilt Geheimnisse mit ihr und macht ihr Mut. Gemeinsam löffeln die beiden das Schokoladeneis aus der Pappschachtel und lachen verschwörerisch. Seitdem Gene im Haus lebt, ist Sally ein glückliches Kind. *A glad girl.*

Dementsprechend hart trifft es Sally, als Gene stirbt. Ein Polizist kommt zu den Drapers nach Hause und berichtet Betty auf der Türschwelle von dem plötzlichen Todesfall. Sally ist gerade vom Ballett nach Hause gekommen und steht da im Tutu, als ihre Mutter die Nachricht erhält. Sie ruft klagend: „No, no!“ Doch Betty kümmert sich nicht um ihr Kind. Sie geht mit dem Polizisten ins Haus und lässt die weinende Sally draußen stehen, ganz alleine. Dass ihre Tochter Trost brauchen könnte, kommt Betty nicht in den Sinn. In ihrer Not lehnt das Mädchen nur stumm ihren Kopf gegen die geschlossene Haustür. *A sad girl.*

Während Sally vorangegangene Abweisungen der Mutter einfach hinnahm, zeigt diese Nichtbeachtung Folgen. Am Abend hockt das Kind mit ihrer Puppe unter dem Tisch. Sallys Augen sind rotgeweint. Noch immer trägt sie ihre Ballettkleidung; offenbar hat sich seit dem Nachmittag keiner um sie gekümmert. Im Nebenraum sitzen ihr Vater, ihre Mutter, deren Bruder und Schwägerin. Sie sprechen über Gene und lachen kurz auf, als es um dessen zweite Ehefrau geht. Ein harmloser Scherz. Aber Sally ist empört und stürmt ins Zimmer: „Why are you laughing? I heard you. I heard you laughing.“ Es folgt der erste große Auftritt der Figur in der Serie, der erste Monolog. Sally klagt die Erwachsenen an: „How can you be sitting there like nothing’s happening, like he’s not gone. He was here and now he’s not here. He’s gone forever and nobody even knows that.“ Betty befiehlt Sally zu schweigen: „Stop it! You’re being hysterical. Calm down.“ Aber Sally spricht nur noch lauter: „He’s dead! He’s dead! And he is never coming back. And nobody cares, that he’s really, really, really gone.“ Jetzt hebt auch ihre Mutter die Stimme an: „Sally, go watch TV.“ Obschon Don verstanden zu haben scheint, was seine Tochter sagt, bedeutet er ihr mit einem Blick, dem Befehl der Mutter zu folgen. Sally kauert sich im Nebenzimmer vor das Gerät und sieht dort die Fernsehbilder des Mönches Thich Quang Duc, der sich selbst verbrennt. Sie weint.

Sally wird mit niemandem über diesen grausamen Anblick reden können, dessen Bedeutung ihr unklar sein muss, und auch ihre Trauer um Gene muss sie ganz alleine bewältigen. Betty, für die Selbstkontrolle oberstes Gebot ist, hält offene Trauer für ein Zeichen von Hysterie, also für eine neurotische Störung, die speziell bei Frauen diagnostiziert wurde. Wenn die Mutter der Tochter vorwirft, hysterisch zu sein, dann wirft sie ihr vor, ihre Gefühle zu übertreiben und sie in einem exaltierten, dramatischen Auftritt zur Schau zu stellen.¹⁸ Betty wollte mit ihrem Vater zu Lebzeiten nicht über den Tod reden und vertritt diese Haltung auch nach dessen Ableben. Sie ignoriert Probleme. Daher ist Bettys Reaktion auf Sallys Klage nicht etwa Trost, sondern Zurechtweisung.

Don stellt sich nicht auf Sallys Seite, sondern schweigt, denn insgeheim teilt er Bettys Meinung. Ohne jeden Kommentar klappt er das Bett ein, auf dem Gene bei den Drapers geschlafen hat. Im Hintergrund ist schon ein Gitterbett zu erkennen, das für das erwartete Baby aufgebaut wurde. Genes Platz ist bereits vergeben. Don ist erleichtert, dass sein Schwiegervater nicht mehr im Haus lebt, und Betty will den Tod ihres Vaters nur möglichst schnell vergessen. Somit hat Sally die Situation durchaus richtig erkannt. Und gerade deshalb wird sie gescholten, denn die Aufrichtigkeit des Mädchens ist

18 Vgl. Stavros Mentzos. *Hysterie: Zur Psychodynamik Unbewusster Inszenierungen*. 9. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. S. 15.

eine Bedrohung der Fassade. Keiner der Erwachsenen darf zugeben, dass das Kind die Wahrheit gesagt hat.

Genes Tod ist ein Wendepunkt der Serie für die Figur Sally, denn von nun an hat sie zunehmend Probleme. In Folge 5 (*The Fog*) werden die Drapers von Sallys neuer, junger Lehrerin zu einem Gesprächstermin bestellt, da sie eine Klassenkameradin geschlagen hat. Das Wort *bad* fällt jetzt erstmals ausdrücklich: „This bad behaviour is new.“ Noch dazu zeigt ein für die Serie völlig untypischer, kurzer Zwischenschnitt das verschwitzte Gesicht des Mädchens – eine Art assoziativer Flashback, der nicht als Erinnerung einer Figur eingeordnet werden kann. Wir sehen hier nicht, was die Lehrerin vor ein paar Stunden gesehen hat. Vielmehr blickt Sally unverwandt in die Kamera, mit weit geöffneten Augen. Eine solche, aus einer Szene herausweisende Großaufnahme wird in *Mad Men* keiner anderen Figur zugestanden; sie ist tatsächlich einmalig.



Abb. 2: Sally (Staffel 3, Folge 5)

Zudem bedeutet der direkte Blick in die Kamera einen Konventionsbruch, was die Einstellung noch bemerkenswerter macht. Figuren einer TV-Serie agieren normalerweise den Regeln des *classical cinema* entsprechend. Eine der wichtigsten Regeln dieses Kinos besagt, dass Figuren sich in einer Szene so verhalten müssen, als sei keine Kamera und somit kein Zuschauer anwesend. Sie schauen also ausdrücklich nicht in die Kamera. Dieser Blick würde nämlich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Produkthaftigkeit des Bildes lenken, die ja gerade verschleiert werden soll. Das Publikum soll die

Gemachtheit des Gesehenen vergessen. Diese Regel wird bei Sallys Großaufnahme gebrochen: Sie scheint in das Wohnzimmer zu schauen, in dem das TV-Publikum sitzt und wiederum sie anschaut. Damit entsteht eine Situation, die Christian Metz beschrieben hat:

ein wenig dem prekären Schwebezustand einer Wippe vergleichbar [...], deren beide Sitze auf halber Höhe in der Luft stehen. Der Blick in die Kamera führt hier eine Umkehrung ein, die dem Dispositiv die Unschuld nimmt und es mit einem großen, umgewendeten Strich hervortreten lässt.¹⁹

Diese Einstellung, die ein verstörtes Kind zeigt, ist demzufolge selber verstörend.

Der Eindruck der Verstörung wird noch dadurch gesteigert, dass Sally mit ihrer Hand über die Wange fährt, was eine deutliche Blutspur hinterlässt. Mit dieser Kriegsbemalung wird Sallys neue, wilde Bosheit einprägsam in Szene gesetzt. Es ist offensichtlich, dass das Kind nur aufgrund dieser Entwicklung überhaupt zum Gegenstand eines Sammelbands gemacht werden kann, der sich mit dem Thema ‚böse Mädchen‘ befasst. Doch wie *bad* ist dieses *girl* nun wirklich? Im Gespräch der Drapers mit der Lehrerin zeigt sich, dass sie es in den Augen ihres Umfelds noch nicht ist. So weist Betty auf die Korpulenz der Klassenkameradin hin, womit sie Sallys Verhalten zu entschuldigen scheint. Wenn ihre Tochter eine Außenseiterin blutig kratzt, dann hält die Mutter das offenbar für verzeihlich. Selbst wenn die Lehrerin diese Ansicht nicht zu teilen scheint, findet auch sie eine Entschuldigung für Sallys Verhalten. Die Drapers erzählen auf ausdrückliche Nachfrage, dass Sallys Großvater gestorben ist. Sofort lenkt die einfühlsame, junge Frau ein, denn nun weiß sie, was das Mädchen bedrückt: „She is grieving.“ Die Lehrerin spricht aus, was die Eltern nicht erkennen: „Sally does need more attention.“ Betty nimmt diesen Satz nur zur Kenntnis, bevor sie das Klassenzimmer verlässt. Für sie ist der Fall schon abgeschlossen, da die Lehrerin keine weiteren Schritte unternehmen wird. Betty wird sich ihrer Tochter nicht mehr widmen, als zuvor. Und Don wendet nicht etwa Sally mehr Aufmerksamkeit zu, sondern der Lehrerin; kurz nach diesem Gespräch wird er eine Affäre mit ihr beginnen.

Da kein Erwachsener handelt, spitzen sich die Probleme mit Sally nach der Geburt des Babys in Folge 6 (*Guy Walks into an Advertising Agency*) zu. Das Mädchen verhält sich abweisend gegenüber ihrem neugeborenen Bruder Gene, der gegen Dons Willen nach dem Großvater benannt wurde. Da Betty ganz einfach Eifersucht vermutet, versucht sie diesmal sogar eine

19 Christian Metz. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen, 1998. S. 31.

Annäherung an ihre Tochter. Sie inszeniert eine Szene, die aus einem Lehrbuch für Kindererziehung stammen könnte. Betty behauptet, das Baby habe Sally eine *Barbie* geschenkt und überreicht ihr ein Paket. Sally zweifelt an, dass das Geschenk von Gene kommt. Wie soll ein Säugling einkaufen gehen oder eine Karte schreiben? Sally ist eigentlich zu alt, um ein solches Märchen zu glauben. Dennoch packt sie das Paket aus. Nachdem die Mutter den Raum verlassen hat, schaut sie die Puppe sorgenvoll an, statt mit ihr zu spielen. Später wird sie das Geschenk in die Büsche werfen. Nun scheint Sally wirklich zum *bad girl* mutiert zu sein.

Doch auch diesmal wird noch in der gleichen Folge eine plausible Erklärung gegeben. Sally glaubt nämlich, dass der Geist ihres Großvaters in dem Neugeborenen steckt. Nachdem sie schreiend aus einem Alptraum hochgeschreckt ist, offenbart sie sich Don: „He’s called Gene. He sleeps in his room. He looks just like him. And I bet when he starts talking, he’s gonna sound just like him, too.“ Damit hat Don den Schlüssel zu Sallys Verhalten, er versucht, sie zu beruhigen: „There’s no such things as ghosts.“ Diese Situation zeigt, dass Don durchaus auf seine Tochter eingehen kann. Er nimmt Sally in die Arme und hat einen Kosenamen für sie: Salamander. Das unterscheidet ihn von Betty, die keinerlei Gefühle zeigt. Doch hat Dons Zuwendung klar definierte Grenzen. Nach Sallys Erklärung geht er ins Schlafzimmer und fordert von Betty, sie solle sich um die Angelegenheit kümmern.

Betty lehnt das ab: „She’s a child. She’ll get over it.“ Sie glaubt, Don nutze die Situation nur aus, um seinen eigenen Hass auf ihren Vater ausleben zu können. Das Baby heiße nun einmal Gene und er solle sich damit abfinden. Betty will sich nicht mit dem Tod ihres Vaters befassen. Sie sitzt aufrecht im Bett und legt noch nicht einmal ihre Zigarette aus der Hand, als Sally zu ihr kommt und sich für ihren Angstschrei entschuldigt. Betty ist so sehr auf ihren Streit mit Don fixiert, dass sie Sally nicht wahrnimmt. Das kleine Mädchen ist nicht renitent, sondern verängstigt. Als Don beteuert, dass Gene tatsächlich nur ein Baby ist, kuschelt sich Sally getröstet an ihren Vater. Mit einem geringen Maß an Aufmerksamkeit könnten Sallys Probleme gelöst werden.

In Staffel 3, so das Fazit, ist Sally nicht mehr so unsichtbar und brav, wie sie es in den vorangegangenen Staffeln war. Sie begehrt gegen ihre Eltern auf, schlägt eine Klassenkameradin, lehnt das Baby ab, wirft Geschenke fort. Doch so gravierend ist dieses Verhalten noch nicht. Erstens scheinen alle Probleme lösbar zu sein: Die Lehrerin wird sich nicht mehr über Sally beschweren, die Ablehnung des Babys wird nicht mehr thematisiert werden. Zweitens können die Eltern für Sallys Verhalten Begründungen finden, auch wenn sie nicht selber nach diesen Gründen suchen. Ihnen fehlt die Fähigkeit, sich in Sally hineinzusetzen: „The missing ingredient from Draper

and nearly all of *Mad Men's* characters is empathy.“²⁰ In einem Fall liefert die Lehrerin eine Hilfestellung (die Trauer), im anderen Fall erklärt das Mädchen sogar selber sein befremdliches Benehmen (der Geist). Da Sallys Verhalten durch diese Erklärungen motiviert wird, beurteilen Don und Betty sie (noch nicht) als *bad girl*, sondern lediglich als *sad girl*.

Dass sich die Situation in der vierten Staffel zuspitzen wird, ist schon am Ende der dritten Staffel abzusehen. Denn in der 13. und letzten Folge (*Shut the Door. Have a Seat*) reicht Betty die Scheidung ein. Sie will Dons Affären nicht länger hinnehmen und kann sich auch mit seiner wahren Vergangenheit, von der sie inzwischen erfahren hat, nicht abfinden: Er hat im Koreakrieg die Identität eines anderen Mannes angenommen. Betty wird sein Geheimnis hüten, aber ihr Leben nicht länger mit ihrem Mann teilen. Als den Kindern die Trennung schonend beigebracht werden soll, erkennt Sally, dass Don die Situation verharmlost. Er behauptet, er würde ja weiterhin zu ihr nach Hause kommen, wie versprochen. Sie kontert, nach wie vor lispelnd: „You say things and you don't mean them.“ Weinend rennt sie aus dem Zimmer. Erneut hat sie eine unbequeme Wahrheit ausgesprochen.

Don zieht aus und tatsächlich wird er die Kinder nur noch selten sehen. Denn Betty hat bereits einen neuen Mann an ihrer Seite: den erfolgreichen Henry, den sie bald heiraten wird. Am Ende der Folge fliegt Betty mit Henry und dem Baby nach Reno, um dort auf den Scheidungstermin zu warten – eine *divorcation*. Bobby und Sally bleiben mit der Haushälterin zurück, für ganze sechs Wochen. Es ist kurz vor Weihnachten und die beiden Kinder sitzen vor dem Fernsehgerät. Sie werden das Fest ohne ihre Mutter verbringen müssen; Betty nimmt das in Kauf. Daher ist schon abzusehen, dass Sally in der vierten Staffel noch unglücklicher sein wird als in der dritten.

III. A Bad Girl! Der Anfang der vierten Staffel

Schon im Vorspann zur ersten Folge von Staffel 4 ist ein Indiz für die größere Bedeutung der Figur Sally zu erkennen: Kirnan Shipka wird jetzt erstmals als gleichberechtigte Hauptfigur aufgeführt. Sally ist inzwischen zehn Jahre alt und hat ihr Lispeln abgelegt, denn die erste Szene dieser Staffel (*Public Relations*) verdeutlicht, dass in der erzählten Zeit ein knappes Jahr seit Dons Auszug vergangen ist. Die Serie nimmt den Faden im November 1964 auf, und zwar an *Thanksgiving*, dem traditionellen Familienfest in den USA, das Amerikaner aller Glaubensbekenntnisse feiern. Dass in *Mad Men* gerade dieser Tag zum Ausgangspunkt der neuen *season* gemacht wurde, ist bezeichnend, denn die Drapers haben kein Familienleben mehr. Am Telefon heißt es nicht mehr „Draper residence“, sondern „Francis residence“. Betty und die

²⁰ Jason Mittell. „Smoke Gets in My Eyes: On Disliking Mad Men.“ <http://media-commons.futureofthebook.org/content/disliking-mad-men> (01.12.2011).

Kinder feiern mit Henrys Familie. Das ist insbesondere für Sally problematisch. Beim Festmahl rührt sie ihr Essen kaum an, woraufhin Betty ihr mit Gewalt einen Happen in den Mund schiebt. Als Sally würgt und den Bissen ausspuckt, wird sie von ihrer Mutter vom Tisch in den Nebenraum gezerzt. Schmerzenslaute sind zu hören: „Stop pinching me!“ Damit ist die Beziehung von Mutter und Tochter in dieser Staffel bereits umrissen; die Spannungen werden zunehmen.

Der Vater mag weniger streng sein, aber sich mit Sally auseinandersetzen, das will (oder kann) er auch nicht. Verbringen Sally und Bobby in dieser Staffel Zeit bei ihm, dann arbeitet Don auf dem Sofa, während die Kinder vor dem Fernsehgerät sitzen. In Folge 2 (*Christmas Comes But Once a Year*) ist Don gerührt von Sallys Weihnachtsbrief, in dem sie bedauert, dass sie ihn an den Festtagen nicht sieht; sogar die Sekretärin, die den Brief vorliest, hat Tränen in den Augen. Dennoch kauft er die Geschenke nicht selber, sondern schickt eine Angestellte los, damit sie den Wunschzettel abarbeitet. Er wird die schon geschnürten Pakete nur noch zu Hause abgeben; dass er sich persönlich bemühen könnte, kommt ihm erst gar nicht in den Sinn. Der neuen Marktforscherin der Firma gesteht er sogar, dass er erleichtert ist, wenn er die Kinder nach dem Wochenende wieder bei Betty abliefern: „I don't see them enough. And when I do, I don't know what to do. When I drop them off, I feel relieved. And then I miss them.“ Ein abwesender Vater, eine gefühlskalte Mutter: In der vierten Staffel ist Sally isolierter und unverstandener als je zuvor.

Das Unverständnis der Eltern zeigt sich insbesondere in der fünften Folge der vierten Staffel (*The Chrysanthemum and the Sword*), in der auch die gerade schon erwähnte Konversation mit der Marktforscherin stattfindet. Diese Episode ist die für Sallys folgenreichste überhaupt. Zunächst schneidet sich das Mädchen eigenmächtig die Haare ab. Don hat seine Kinder am Abend mit einem Babysitter in seinem Appartement zurückgelassen, da schreitet Sally heimlich im Bad zur Tat. Der Zuschauer erfährt, was sie dazu gebracht hat. „I just wanted to look pretty,“ erklärt Sally der hübschen, kurzhaarigen Babysitterin. Sally mutmaßt, dass Don mit der jungen Frau schläft, hat aber unklare Vorstellungen davon, was das bedeutet: „I know what it is. I know that the man pees inside the woman!“ Auch wenn ihr der Geschlechtsakt ein Rätsel ist, so weiß Sally, dass ihr Vater mit zahlreichen Frauen ausgeht. Offenbar glaubt das Mädchen, dass sie besonders hübsch sein muss, um mit den Verabredungen Dons konkurrieren zu können. Sie wünscht sich die Aufmerksamkeit ihres Vaters. Die Babysitterin versteht diesen Hilferuf und will zu einer Erklärung ansetzen, als Don nach Hause zurück kommt – vergebens. Konfrontiert mit Sallys Aussehen interessiert es ihn nicht, warum sie zur Schere gegriffen hat. Er sieht nur, dass er am nächsten Tag Bettys Vorwürfe über sich ergehen lassen muss.

Bettys Reaktion übersteigt Dons schlimmste Erwartungen: Sie ohrfeigt Sally und verbietet ihr, am Abend bei einer Freundin zu übernachten. Mit der Züchtigung hat das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter einen neuen Tiefpunkt erreicht. Statt mit Sally zu sprechen, schickt Betty sie in ihr Zimmer. Die Mutter urteilt kategorisch, ihre Tochter sei nicht normal, denn sie selber habe als Mädchen immer lange Haare haben wollen. Offenbar erwartet Betty von ihrer Tochter, dass sie in ihre Fußstapfen tritt. Es ist für sie nicht vorstellbar, dass Sally eine andere Frisur tragen möchte oder dass sie die Rolle einer Hausfrau und Mutter ablehnen könnte. Mit der Ohrfeige hat sich die Situation im Verhältnis zu Staffel 3 verschärft: Beide Elternteile erfahren oder erkennen die Gründe für Sallys Benehmen nicht mehr. Somit wird sie jetzt nicht mehr als *sad girl* eingestuft, sondern tatsächlich als *bad girl*.

Dieses Verdikt macht Sally zu einer Ausnahmefigur, denn ‚böse Mädchen‘ gibt es nur selten in Filmen und Fernsehsendungen. Als *bad girl* werden in der Regel nicht Minderjährige bezeichnet, deren Verhalten als tadelnswert gilt; fast immer sind junge Frauen mit lockerem Lebenswandel oder von wildem Auftreten gemeint. Symptomatisch ist, dass die Hauptfiguren der Spielfilme *Bad Girl* (1931)²¹, *Bad Girls Do Cry* (1965)²², *Bad Girls From Mars* (1990)²³, *Bad Girls* (1994)²⁴, *Bad Girls from Valley High* (1995)²⁵ oder *Bad Girls Dormitory* (1996)²⁶ – um nur ein paar US-amerikanische Titel zu nennen – erwachsen sind.

Was für die Wendung *bad girls* gilt, lässt sich übrigens in zahlreichen Sprachen beobachten: Ein Film, der im Titel *chicas malas*, *cattive ragazze* oder *mauvaises filles* führt, handelt gerade nicht von kleinen Mädchen. Beispiele hierfür sind etwa *Las chicas malas del padre Mendez*²⁷ (Mexiko 1970), *Cattive Ragazze* (Italien 1992)²⁸, *Mauvaise Fille* (Frankreich 1991)²⁹ oder *Mauvaise Fille* (Frankreich 2011).³⁰ Auch im Fernsehen sind stets volljährige Frauen zu sehen, wenn ‚böse Mädchen‘ angekündigt werden: Das gilt in Großbritannien für die fiktionale Gefängnisserie *Bad Girls* (1999-2006), in den USA für die Reality Show *Bad Girls Club* (seit 2006) und in Deutschland für das Comedy-Format *Böse Mädchen* (BRD seit 2007).

21 USA 1931, Regie: Frank Borzage.

22 USA 1965, Regie: Sid Melton.

23 USA 1990, Regie: Fred Olen Ray.

24 USA 1994, Regie: Jonathan Kaplan.

25 USA 1995, Regie: John T. Kretchmer.

26 USA 1996, Regie: Tim Kinkaid.

27 Mexiko 1970, Regie: José María Fernández Unsáin.

28 Italien 1992, Regie: Marina Ripa di Meana.

29 Frankreich 1991, Regie: Régis Franc.

30 Frankreich 2011, Regie: Patrick Mille.

Bezeichnet man eine Frau als *girl*, dann handelt es sich um eine Verniedlichung. Daher hat die *marketing managerin* Caroline Drucker im November 2011 in einer vielbeachteten Rede gefordert: „Don't call yourself a girl.“³¹ Die *Süddeutsche Zeitung* fasst Druckers Rede zusammen: „Wer eine erwachsene Frau sei und als Mädchen angesprochen werde, der werde bewusst klein gemacht.“³² *Girls* sind nicht bedrohlich.³³ Auch Sue Lees notiert in ihrer Monografie *Losing out*, dass es sich um eine Machtfrage handelt, wenn Frauen als Mädchen bezeichnet werden.³⁴ Frauen werden dadurch herabgestuft und beherrschbarer. Darüber hinaus lässt sich die Begriffswahl mit dem über Jugend definierten Wert einer Frau begründen. „We are more valuable in this society (to men) if we stay young, and sexy/attractive. We are supposed to be a bit sillier, too,“ schreibt eine *Bloggerin* mit dem Namen *notagirl*: „We wear clothes that make us look smaller, we sit ‚smaller‘ than men (legs together/crossed), and we generally try to make ourselves look slimmer/littler/petite. Like a girl.“³⁵

Wird der Bezeichnung *girl* nun auch noch das Attribut *bad* vorangestellt, dann charakterisiert das die Frau als sexuell aktiv. So arbeiten die vier weiblichen Hauptfiguren des starbesetzten Western *Bad Girls* (1994) als Prostituierte. Deutlicher noch wird die Konnotation der sexuellen Freizügigkeit, wenn man sich die Titel zeitgenössischer Ratgeber ansieht. Ein Handbuch verspricht im Titel: *Bad Girl Sex! Was Sie über Lust und Verführung wissen wollen*.³⁶ Und die Website *Bad Girl Sex-Guide* bietet „20 ultimative Scharfmacher-Tricks“ an.³⁷ Somit kann die Bezeichnung einer Frau als *bad girl* durchaus als doppelte Verheißung verstanden werden: Die so Bezeichnete ist schamlos und zugleich jung. Diese Verheißung ist auch für die Positionierung von Sally Draper relevant: Denn im Unterschied zu all den *girls* aus Spielfilmen, Fernsehproduktionen und Ratgebern, die eben nur als Mädchen etikettiert werden, ist Sally tatsächlich ein kleines Mädchen, und sie verheißt keineswegs, sexuell verfügbar zu sein. Das macht sie zu einem ‚leibhaftigen‘ *bad girl* – und zwar zum einzigen im aktuellen Serienangebot.

Nun ist ein eigenmächtiger Haarschnitt ein geringes Vergehen und sogar die gestrenge Mutter hat ein Einsehen. Sally nur deswegen auf Dauer als *bad* zu

31 <http://www.youtube.com/watch?v=TUvRPmL61SI> (01.12.2011).

32 <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/532941> (01.12.2011).

33 <http://www.youtube.com/watch?v=TUvRPmL61SI> (01.12.2011).

34 Sue Lees. *Losing Out: Sexuality and adolescent Girls*. London u.a.: Hutchinson, 1986. S. 12.

35 <http://notagirl.wordpress.com/2008/10/03/not-a-girl/> (01.12.2011).

36 Barbara Keesling. *Bad Girl Sex! Was Sie über Lust und Verführung wissen wollen*. München: Goldmann, 2004.

37 <http://www.jolie.de/bildergalerien/bad-girl-sex-guide-20-ultimate-scharfmacher-tricks-286647.html> (01.12.2011).

verdammen, fällt noch nicht einmal Betty ein. Stiefvater Henry überredet seine Frau sogar, sich bei Sally für die Ohrfeige zu entschuldigen. Daher bleibt die ‚böse Tat‘ des Mädchens folgenlos. Ein Frisörbesuch beseitigt alle Spuren. Und die Mutter erlaubt ihrer Tochter doch noch den Übernachtungsbesuch. Dieser Besuch wird zum endgültigen Eklat führen. Interessanterweise hängt das Urteil über Sally mit Sexualität zusammen, auch wenn das Mädchen selber diesen Zusammenhang nicht durchschauen kann.

Am Abend schaut Sally mit ihrer Freundin eine Folge der Agentenserie *The Man from U.N.C.L.E.*, die in den sechziger Jahren höchst erfolgreich war. Die beiden jungen Hauptfiguren – der Amerikaner Napoleon und der Russe Illya – sind auf dem Bildschirm zu sehen, als Sally sich mit einem raschen Blick vergewissert, dass ihre Freundin bereits schläft. Dann zieht sie mit einer Hand ihr Nachthemd hoch, blickt dabei auf Napoleon und Illya. Obschon nicht im Bild zu sehen ist, was Sally tut, lässt sich erahnen, dass sie masturbiert. In diesem Moment betritt die Mutter der Freundin das Zimmer und fragt entsetzt: „What are you doing?“ Sally behauptet zwar, sie habe gar nichts getan, wird aber dennoch sofort zu den Drapers nach Hause zurück gebracht. Die aufgebrachte Mutter der Freundin erklärt Betty, was geschehen ist: „She was playing with herself.“

Betty ist fassungslos und entschuldigt sich. Für die Reaktion der Mutter hat sie vollstes Verständnis: „I would have done the same.“ Wütend schreit sie ihre Tochter an: „You don’t do these things. You don’t do them in private and especially not in public.“ Sie befragt die verstörte Sally erst gar nicht, was geschehen ist. Die Frage, die Betty in den folgenden Szenen ganze drei Mal stellt, lautet vielmehr: „What’s wrong with her?“ Dass gar nichts falsch an Sallys Benehmen sein könnte, kommt ihr nicht in den Sinn. Zahlreiche Zuschauer der Serie werden aber genau das denken. Zumindest werden Eltern seit den achtziger Jahren aufgefordert, kindliche Selbstbefriedigung als natürlich zu betrachten. „Heute wird Selbststimulierung von der Wissenschaft als normale und gesunde Aktivität betrachtet.“³⁸ Eltern, so rät ein Handbuch, sollen auf ihre Kinder „zugehen und ihnen klarmachen, dass Masturbation und Selbsterforschung normal und gesund sind“³⁹. Betty verhält sich genau gegenteilig.

Hier zeigt sich erneut die Differenz zwischen dem Urteil einer Figur und dem des Zuschauers, die bereits am Beispiel der über den Kopf gestülpten Plastiktüte thematisiert wurde. Es handelt sich – so lässt sich jetzt rückschließen – um ein erzählerisches Prinzip der Serie. *Mad Men* lässt nicht etwa die sechziger Jahre auferstehen, im Sinne einer historisch möglichst genauen Rekonstruktion dieser Zeit. Es geht vielmehr darum, den Blick aus der

38 *Handbuch psychische Störungen: Eine Einführung*. Hg. Hans-Ulrich Wittchen. Weinheim u.a.: Beltz, 1998 [zuerst 1992]. S. 177.

39 Ebd., S. 291.

Gegenwart auf diese Vergangenheit in Szene zu setzen. In der Darstellung der Vergangenheit nimmt sich das Format daher Freiheiten heraus, wie die Kommunikationswissenschaftlerin Mimi White ausführt: „These deceptively incidental images and events, often of doubtful accuracy, serve as conspicuous signs of the era’s alluring, disarming, irresponsible, and potentially lethal habits.“⁴⁰ Im *Mad Men* werden viele Situationen gerade deshalb so deutlich ins Bild gesetzt, weil sie heutzutage ‚undenkbar‘ sind.

Schwangere rauchen, die Drapers lassen nach einem Picknick einfach ihren Müll auf einer Wiese liegen. *Mad Men* zeigt eine Welt, in der direkt nach dem Frühstück Whisky getrunken wird. Zu sehen sind Alkoholexzesse und Affären, Aufstiege und Ausbrüche. Zu hören sind rassistische, homophobe, antisemitische und frauenfeindliche Sprüche. Die Sekretärinnen der Firma werden als Freiwild angesehen. Don diskriminiert sogar eine Kundin: Er werde sich doch nicht von einer Frau seinen Job erklären lassen. Einen Juden beschäftigt die Agentur nur in der Poststelle, einen Farbigen nur als Aufzugfahrer. Ein homosexueller Zeichner tut in dieser Firma gut daran, seine Neigung zu verheimlichen. In Summe verkörpern die Figuren den Wissensstand und die Werte, die die Serie weißen Angehörigen der Mittelschicht der sechziger Jahre zuschreibt.

Im Unterschied zu den Figuren sind die Zuschauer über die Schädlichkeit von Zigaretten und Alkohol informiert. Sie haben zumindest davon gehört, dass man die Umwelt schützen muss; wer seinen Müll im Wald hinterlässt, kann dafür rechtlich belangt werden. Die Zuschauer leben in einem Zeitalter, das sich mit Diskriminierungen befasst und in dem Gleichbehandlungsgesetze erlassen werden; in Deutschland zum Beispiel wurde ein solches Gesetz 2006 in Kraft gesetzt.⁴¹ Aus der Perspektive der zehner Jahre wirken die Überzeugungen der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts daher befremdlich.

Dieses Befremden kann zwei ganz unterschiedliche Reaktionen auslösen. Auf der einen Seite ist es möglich, dass sich der Zuschauer den Figuren überlegen fühlt, da er glaubt, in einer fortschrittlicheren Zeit zu leben, in der viele Irrtümer und Irrlehren der sechziger Jahre ausgeräumt wurden. Auf der anderen Seite kann das Befremden aber auch einen Reflexionsprozess über die Gegenwart auslösen, wie der Filmwissenschaftler Maurice Yacowar erklärt. Denn die Selbstverständlichkeit der Figuren in ihrem Handeln und Denken stelle unser eigenes Handeln und Denken in Frage: „Fifty years

40 Mimi White. „Mad Women.“ *Dream Come True TV* (wie Anm. 1). S. 147-158, hier S. 154.

41 „Ziel des Gesetzes ist, Benachteiligungen aus Gründen der Rasse oder wegen der ethnischen Herkunft, des Geschlechts, der Religion oder Weltanschauung, einer Behinderung, des Alters oder der sexuellen Identität zu verhindern oder zu beseitigen.“ <http://www.gesetze-im-internet.de/agg/index.html> (01.12.2011).

hence our present values and conventions may prove as foolish to the next enlightened age as these are to ours.“⁴²

Das gilt auch für die Kindererziehung. Die Figuren der sechziger Jahre handeln so, wie es in ihrer Zeit als sinnvoll und vernünftig erachtet wurde. Insofern stellt ihr ‚befremdliches‘ Tun durchaus auch die Kindererziehung der Gegenwart in Frage, selbst wenn diese völlig anderen Prinzipien folgt. So spielen Don und Betty nicht mit Sally und Bobby. Wenn es keinen drängenden Grund gibt, unterhalten sich die Eltern auch nicht mit ihren Kindern – noch nicht einmal über alltägliche Dinge wie den Schulbesuch. Themen wie Tod oder Sexualität dürfen erst recht nicht angesprochen werden. Mit Sally über die Selbstbefriedigung zu reden wäre für Betty unvorstellbar; als Don sie darum bittet, lehnt sie das empört ab. Die Diagnose der Mutter steht bereits fest: „She is out of control.“ Sally brauche professionelle Hilfe, denn sonst drohe eine Katastrophe: „You know what kind of little girls do that? Fast ones!“ Nach kurzer Debatte mit Don wird Sally daher bei einer Psychologin angemeldet: Dr. Edna Keener ist spezialisiert auf die Behandlung von Kindern.

Ausschlaggebend für diesen Schritt sind nicht Sallys Handlungen, sondern deren Bewertungen durch die Eltern. „Missraten ist kein Naturgeschehen. Missraten setzt eine Norm voraus.“⁴³ Ein Kind das ‚böse‘ ist, handelt in den Augen von Vater und Mutter moralisch falsch. Weshalb gilt gerade die Onanie als besonders *bad* für das *girl*? Warum besteht Betty ausgerechnet jetzt auf eine Therapie? Hält sie Sally für *mad*? Bei der Beantwortung dieser Fragen wird sich ein Text von Michel Foucault als nützlich erweisen, der sich mit kindlicher Masturbation und deren gesellschaftlicher Wahrnehmung beschäftigt. Was Foucault über das 18. und 19. Jahrhundert zu sagen hat, hilft bei der Analyse einer Serie, die im 20. Jahrhundert spielt und im 21. Jahrhundert gedreht wurde.

IV. A Mad Girl? Die Fortführung der vierten Staffel

Anomalie ist das übergreifende Thema einer Vorlesung, die Michel Foucault vor rund vierzig Jahren am *Collège de France* gehalten hat und die vor kurzem auch in deutscher Sprache erschienen ist.⁴⁴ Die Sitzung vom 5. März 1975 war dem Thema kindliche Masturbation gewidmet. Gleich zu Beginn seines Vortrags stellt Foucault fest, dass Mitte des 18. Jahrhundert ganz

42 Maurice Yacowar. „Suggestive Silence in Season One.“ *Dream Come True TV* (wie Anm. 1). S. 86-98, hier S. 86.

43 Vgl. Matt. *Verkommene Söhne* (wie Anm. 9).

44 Michel Foucault. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

urplötzlich eine Kampagne gegen die infantile Selbstbefriedigung beginnt, ein regelrechter Krieg. In den Jahrhunderten zuvor war diese Praktik noch nie thematisiert worden, obschon Kinder ja sicher schon immer masturbiert haben. Nicht das Phänomen ist also neu, sondern dessen weite Beachtung. Foucault fragt sich, wie es dazu kommt, dass mit einem Mal „ein Kreuzzug solchen Ausmaßes und solcher Aufdringlichkeit losgeht“⁴⁵.

Ziel des Kreuzzugs ist nicht das Verbot der Lust, wie man zunächst vermuten könnte. Das Thema wird vielmehr aus dem sexuellen Kontext herausgelöst: „Es geht um Selbstbefriedigung, die Selbstbefriedigung allein und praktisch ohne irgendwelche Verbindung zu den normalen Verhaltensweisen oder auch zu den anormalen.“⁴⁶ Religiöse Erwägungen spielen demzufolge keine Rolle. Den Kindern wird nicht etwa mit der Hölle gedroht. Stattdessen kündigen Handbücher schreckliche körperliche Konsequenzen an. Man trägt Masturbation, „ins Register nicht der Immoralität, sondern der Krankheit ein“⁴⁷. Heraufbeschworen wird ein „Erwachsenenleben, das von Krankheiten ganz gelähmt ist“⁴⁸: Knochenerweichung, Augenkrankheiten, Akne, Gehirnhautentzündung, Rückenmarksschwund, Schwindsucht, Tuberkulose, Auszehrung oder Schwachsinn sollen Folge der Selbstbefriedigung sein.⁴⁹ Foucault fasst zusammen: „Indem es seine Hand auf sein Geschlecht legt, setzt das Kind ein für alle Mal, ohne die Folgen irgendwie absehen zu können, selbst wenn es schon einigermaßen groß und bewusst ist, sein ganzes Leben aufs Spiel.“⁵⁰

Doch mit dem Verweis auf die Krankheiten ist die Ursache für die Kampagne gegen die Masturbation noch nicht gefunden. Denn dieses Schreckensbild ist nur eine Waffe in diesem Krieg. Die wahre Ursache lässt sich ergründen, wenn man die Schuldfrage betrachtet. Wenn ein Kind masturbiert, so wird es nämlich nicht als schuldig angesehen. Dass der Impuls von den Mädchen und Jungen selber ausgeht, erscheint undenkbar. Verantwortlich gemacht werden vielmehr Erwachsene (Ammen, Hauslehrer, Onkel, Dienstboten), die die Kinder unsittlich berühren oder sie auf die Idee zur Selbstbefriedigung bringen: Diese Personen können „zwischen die Tugend der Eltern und die natürliche Unschuld der Kinder treten und

45 Ebd., S. 306; vgl. Thomas Laqueur. *Solitary Sex – A Cultural History of Masturbation*. Zone Books: New York, 2003.

46 Foucault. *Die Anormalen* (wie Anm. 44). S. 305.

47 Ebd., S. 330.

48 Ebd., S. 310.

49 Eindrucksvoll wurde diese Situation in Szene gesetzt in dem 1913 spielenden Film *DAS WEISSE BAND: EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* (Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien 2009, Regie: Michael Haneke), Filmminuten 57 und 72.

50 Foucault. *Die Anormalen* (wie Anm. 44). S. 317.

diese Dimension der Perversität einführen⁵¹. Väter und Mütter haben versagt, weil sie dieses Treiben nicht bemerkt haben: „Es ist ihre fehlende Sorge, ihre Unaufmerksamkeit, ihre Bequemlichkeit, ihr Verlangen, unbehelligt zu bleiben, was letztlich bei der kindlichen Selbstbefriedigung in Frage steht. Schließlich hätten sie nur da sein und ihre Augen aufhalten müssen.“⁵² Aus diesem Grund müssen die Eltern ihre Kinder nun ständig beobachten, um sie vor Unheil zu schützen. Zahlreiche Geräte und sogar Operationen werden erdacht, um Mädchen und Jungen davon abzuhalten, sich im Genitalbereich zu berühren. Die Verfolgung der Masturbation liefert einen Grund für eine permanente Überwachung – und genau darum geht es. Auf der Basis des Masturbationsdiskurses wird Kontrolle zur zentralen Aufgabe des Elternseins erklärt. Auf dieser Grundlage entsteht die moderne Kleinfamilie.

Die Kontrolle üben die Eltern nicht immer persönlich aus. Errappen sie ihre Söhne oder Töchter trotz aller Kontrolle beim Masturbieren, so sollen sie sie nicht zur Rede stellen. Das muss einem Mediziner überlassen werden – nicht etwa dem vertrauten Hausarzt, sondern ausdrücklich einem Facharzt. Ihm soll das Kind die Masturbation gestehen: „Die Sexualität, heißt das, gehört zu der Sorte von Dingen, die man nur dem Arzt sagen darf.“⁵³ Mit der Übergabe des Kindes an den Arzt werden die Eltern zu „Agenten der Medizinisierung der Sexualität in ihrer eigenen Sphäre“⁵⁴. Für den Bezug zu *Mad Men* ist nun besonders interessant, dass Foucault seine Überlegungen mit einem kurzen Blick auf seine Gegenwart beendet – also auf die frühen siebziger Jahre. Eine neue Verantwortlichkeit kristallisiert sich heraus: Psychoanalytiker sind von nun an zuständig für „den lustempfindlichen Körper des Kindes“⁵⁵. Foucault empört sich: „Und nun haben die Psychoanalytiker angefangen ihnen zu sagen: ‚Her damit!, zu uns, zu uns mit dem lustfähigen Körper der Kinder!‘, und jetzt sagen auch der Staat und die Psychologen und die Psychopathologen: her damit!, zu uns, zu uns mit dieser Erziehung!“⁵⁶ Er folgert: „Das ist der große Betrug, mit dem die elterliche Gewalt hereingelegt worden ist.“⁵⁷

Bezieht man Foucaults Argumentation nun auf die Situation in der vierten Staffel von *Mad Men*, dann versteht man die fiktionale Serie als Quelle über das 20. Jahrhundert. Das eröffnet eine neue Perspektive auf die Interaktion von Mutter und Tochter. Auffällig ist zunächst eine Differenz zu

51 Ebd., S. 323.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 342.

56 Ebd.

57 Ebd.

Foucaults Beobachtungen über das 18. und 19. Jahrhundert: Betty Draper sorgt sich nicht, dass Sally an Knochenerweichung oder Auszehrung erkranken wird. Sie erwägt auch nicht, ihre Tochter in ein Korsett zu stecken oder gar beschneiden zu lassen. Einen Arzt zieht Betty dementsprechend nicht hinzu. Sie weiß, dass Masturbation ohne gesundheitliche Konsequenzen bleibt. Und sie hat bereits davon gehört, dass alle Kinder sich von Zeit zu Zeit selbst befriedigen. So erklärt sie es auch der Kinderpsychologin im Vorgespräch: „Of course I know children do this.“ Bettys zentrale Sorge ist nicht Krankheit; Betty ist eine Mutter des 20. und nicht des 19. Jahrhunderts.

Doch wie die Mütter des 19. Jahrhunderts will sie die Masturbation unterbinden. Und sie macht einen Erwachsenen dafür verantwortlich, das an sich unschuldige Kind in die ‚Dimension der Perversität‘, wie Foucault es ausdrücken würde, eingeführt zu haben. Sally muss ‚verdorben‘ worden sein. Verantwortlich sind aber nicht Lehrer, Onkel oder Diensthofen. Stattdessen gibt Betty ihrem Ex-Mann die Schuld. Sie unterstellt, dass Don in Anwesenheit der Kinder Frauen in seine Wohnung bringt und dass Sally dadurch auf die Idee gekommen sei, zu masturbieren. Diese Argumentation erinnert noch stark an die Lehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Betty begründet das Verhalten ihrer Tochter mit Dons Promiskuität, aber sie zieht keine Verbindungslinie zu Sallys Sexualität. Sie kann sich nicht vorstellen, dass das Mädchen sich ganz einfach berührt, weil es das als angenehm empfindet. Damit steht die Mutter noch ganz in der von Foucault aufgezeigten Tradition, in der diese Möglichkeit ebenfalls ausgeblendet wird. Unter hunderten Texten über die Masturbation hat er nur einen einzigen gefunden, der die Möglichkeit der Lust zumindest erwähnt.⁵⁸

Kurz: Betty fürchtet keine Krankheit (im Unterschied zu den Müttern des 18. und 19. Jahrhunderts), und sie kommt nicht auf die Idee, dass es Sally gefällt, sich im Genitalbereich zu berühren (mit den Müttern des 18. und 19. Jahrhunderts übereinstimmend). Schuld muss ein Erwachsener tragen. Darüber hinaus bietet Betty aber noch eine völlig neue These an, warum das Mädchen masturbiert hat: „I know the divorce is mostly to blame.“ Betty glaubt, dass Sally ihr die Schuld an der Trennung gibt, so erklärt sie es im Vorgespräch mit der Therapeutin. Die Mutter versteht Masturbation als Rebellion: „I feel like Sally does this to punish me somehow for everything.“ Die Psychologin hält inne: „That must be a terrible feeling.“ Bettys These ist sozusagen ein Alleinstellungsmerkmal in der Reaktion auf die Masturbation, die in keiner anderen Quelle zu finden ist.

Setzt man die Gesprächssituation in den Kontext von Foucaults Überlegungen, so ergibt sich zunächst eine Übereinstimmung. Dass Betty die Therapeutin aufsucht, entspricht seiner Beobachtung, dass nach den Fachärzten

58 Ebd., S. 304.

jetzt die Psychologen aufgesucht werden. Foucault spricht in der Schlusspassage seiner Vorlesung ja über die Zeit, in der *Mad Men* spielt. Betty gibt die Erziehung ihrer Tochter in die Hände von Dr. Keener, dem von Foucault monierten Zeitgeist durchaus entsprechend. Sie glaubt nicht an eine Gesundheitsgefährdung, sondern hält Sally für psychisch gestört. Die modernen Eltern, so erklärt Foucault, geben ihre Rechte auf und überlassen die Kinder den Analytikern. *Mad Men* setzt genau diese Überlassung in Szene. *Bad girl, mad girl*: Das böse Mädchen wird im Verlauf von Staffel 4 zum seelisch kranken Mädchen erklärt, das nicht bestraft, sondern geheilt werden muss.

Nun findet die Serie aber eine Begründung für die Abgabe der Verantwortung, die von Foucaults Argumentation abweicht. Die Mutter gibt ihre Erziehungsaufgabe ab, ohne dass von einem Betrug gesprochen werden könnte, der die elterliche Gewalt, wie Foucault sagt, ‚hereinlegt‘. Betty hat gar kein Interesse an Sally. Und *Mad Men* zeigt auch nicht, dass die Psychologin fordernd auftritt (‚Her damit!, zu uns, zu uns mit dem lustfähigen Körper der Kinder!‘). Dr. Keener ist nicht *keen*; sie brennt keineswegs darauf, Sally zur Patientin zu erklären. Ihr Interesse richtet sich vielmehr auf Betty. Zu Recht: Denn dass die junge Mutter eine Rebellion in der Masturbation vermutet, fügt sich in das in allen Staffeln von *Mad Men* gezeichnete Bild einer egozentrischen Person ein. Betty bezieht sogar die Selbstbefriedigung ihrer Tochter auf sich, die intimste Beschäftigung des Kindes mit sich selbst. Wenn Betty über Sally spricht, geht es gar nicht um Sally.

Mit Dr. Keener redet die Mutter im Grunde über ihr eigenes Befinden. Die freundliche Kinderpsychologin stellt sich darauf ein, wenn sie Bettys These von der Rebellion kommentiert: „That must be a terrible feeling.“ Sie bestätigt oder verwirft die Annahme der Mutter nicht, sondern versetzt sich in deren Lage. Damit akzeptiert sie, dass sich Betty in die Rolle der Patientin begeben hat. Es scheint eben nur um die Tochter zu gehen. Als Betty zum Beispiel erwähnt, dass Sally unter dem Tod von Gene gelitten hat, ringt sie kurz um Fassung. Das sagt mehr über ihre eigene, nicht ausgelebte Trauer aus, als über den Zustand des Kindes. Die Therapeutin erkennt das und regt vorsichtig an, dass Betty sich psychologischen Beistand suchen soll. Das ist ein Vorschlag, den sie ohne Zögern ablehnt. Aber Betty fährt fort, Dr. Keener von sich zu erzählen. Ohne danach gefragt worden zu sein, berichtet sie von ihrer strengen, konservativen Mutter.

Dass Betty ihre Gefühle ausgerechnet gegenüber einer Kindertherapeutin ausdrücken kann, ist nur auf den ersten Blick überraschend. Im hocheleganten Kostüm sitzt sie in der Praxis, zwischen all dem Spielzeug. Die Therapeutin fordert sie sogar auf, sie einfach Dr. Edna zu nennen: „That’s what the kids do.“ Damit ordnet sie Betty in eine Reihe mit den Kindern ein, was dem Verhalten der dreifachen Mutter durchaus entspricht. So wirft Betty einen langen Blick auf ein Puppenhaus; sie lächelt, als würde sie sich an eine

schöne Zeit erinnern. Immer wieder zieht sie sich auf kindliche Positionen zurück. Als Betty sich in der ersten Staffel (Folge 7: *Red in the Face*) zum ersten Mal einem Therapeuten offenbart hat, kommt der zu dem Schluss: „We’re basically dealing with the emotions of a child here.“ In Staffel 3 fordert Betty von ihrem Vater, er dürfe sie nicht mit seinen Sorgen belasten (Folge 4: *The Arrangement*). Von seinem Testament wolle sie nichts wissen; sie sei doch sein *little girl*. In Staffel 4, bei Dr. Edna, kann Betty ein kleines Mädchen sein.



Abb. 3: Betty (Staffel 4, Folge 5)

Diesem grundsätzlichen Wunsch entsprechend will Betty nicht mit Problemen belastet werden, auch nicht von ihrem Ehemann. Darum muss sie sich von Don trennen, als sie dessen Fassade durchschaut. Sie sieht nur die Lüge und nicht die Not. Betty ist nicht in der Lage, auf Don zuzugehen. Gefühle zu zeigen, kann sie sich nicht erlauben. Damit erinnert sie an die Frauenfiguren in Alfred Hitchcocks Filmen: „blonde, thin-faced, slim-bodied“⁵⁹. Diese Figuren kamen zu genau der Zeit auf die Leinwand, in der *Mad Men* spielt; die Produktionszeit der Filme entspricht der erzählten Zeit der TV-Serie. Die Fernsehfigur Betty könnte sich ihr filmisches Pendant sozusagen im Kino ansehen: die *icy blonde*. Dieses Stereotyp hat Hitchcock insbeson-

59 John Orr. „Hitch as Matrix Figure“. *A Hitchcock Reader*. Hg. Marsha Deutelbaum/Leland Pogue. 2. Aufl. Malden, Oxford: Wiley Blackwell, 2009. S. 47-67, hier S. 60.

dere in seinem Spätwerk bedient: „These are women who do hold back from emotional commitment, or who trouble the hero with their elusiveness.“⁶⁰

Die Ähnlichkeit Bettys mit den von Grace Kelly, Tippi Hedren, Kim Novak und Eva Marie Saint gespielten Frauen wird in der TV-Serie optisch deutlich herausgearbeitet. Das ehemalige Fotomodell Betty Draper gleicht dem schönen Fotomodell Lisa Freemont (Grace Kelly in *Rear Window*, USA 1954) oder der verwöhnten Frances Stevens (Grace Kelly in *To Catch a Thief*, USA 1956), die wie sie auch eine Tochter aus gutem Haus ist. Die mehrsprachige Collegeabsolventin erinnert auch an Madeleine Elster (Kim Novak in *Vertigo*, USA 1958) oder an Eve Kendall (Eva Marie Saint in *North by Northwest*, USA 1959), die beide die Kunst der Verstellung perfektioniert haben. Betty reitet sogar so gerne wie Marnie Edgar (Tippi Hedren in *Marnie*, USA 1964).

Alle diese Figuren sind jung, elegant und gewandt. Und sie treten so gefühllos wie Betty auf. Henrys Mutter, die ihre Schwiegertochter so sehr hasst, wie es die Schwiegermütter in den Filmen Hitchcocks tun, bemerkt zum Beispiel, dass Sally und Bobby sich vor Betty fürchten. Tatsächlich ist Betty eine Mutter, die kein Lob über die Lippen bringt. Fürsorge, die über Ernährung und Bekleidung hinausgeht, ist ihr fremd: Zu Sallys erster Sitzung bei Dr. Keener bringt sie ihre Tochter nicht persönlich, sondern schickt die Haushälterin Carla mit dem verängstigten Kind in die Praxis. Betty Draper liebkost ihre Kinder nie, lächelt sie noch nicht einmal an. Damit ist sie sozusagen die Mutter gewordene Hitchcock-Blondine.

Die Hitchcock-Blondine zeichnet sich schließlich noch dadurch aus, dass sie hinter einer kühlen Fassade ihre lebhafteste Libido verbirgt: „a cool surface and an inner fire“⁶¹. Bettys unterschwellige sexuelle Energie, die Hitchcocks abweisende Frauen kennzeichnet, offenbart sich, als sie eines Abends in der Toilette einer Bar mit einem Fremden schläft. Damit setzt die Serie sozusagen eine Wunschvorstellung in Szene, die Hitchcock selber immer wieder in seinen Filmen inszeniert hat: „Ich brauche Damen, wirkliche Damen, die dann im Schlafzimmer zu Nuten werden“⁶², erklärt der Regisseur im Interview mit François Truffaut. Diese Frauen mögen „daherkommen wie eine Lehrerin, aber wenn Sie mit ihr in ein Taxi steigen, überrascht sie Sie damit, dass sie Ihnen in den Hosenschlitz greift.“⁶³ Betty ist die fernsehtaugliche Umsetzung dieser Männerfantasie.

60 Michael Walker. *Hitchcock Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, S. 73.

61 Susan White. „A Surface Collaboration: Hitchcock and Performance“. *A Companion to Alfred Hitchcock*. Hg. Thomas Elsaesser/Leland Pogue. Malden, Oxford: Wiley Blackwell, 2011. S. 181-197, hier S. 186.

62 François Truffaut. *Mr Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 1984. S. 220.

63 Ebd.

Anders als Betty begibt sich aber keine Frauenfigur Hitchcocks in Therapie, so verstört sie auch sein mag. Marnie zum Beispiel ist Kleptomanin, leidet unter einer Rotphobie und Frigidität. In der Romanvorlage besucht sie wöchentlich einen Therapeuten.⁶⁴ Diese Behandlung wurde in Hitchcocks Film gestrichen; hier findet Marnie mit Hilfe des Ehemanns heraus, was die Gründe für ihre Leiden sind. Betty leidet in der ersten Staffel der Serie zwar nur unter Taubheitsgefühlen in den Händen, aber diese sind immerhin so gravierend, dass sie einen Autounfall verursacht. Daraufhin begibt sie sich in Therapie, bricht diese aber ab. „I don't need a psychiatrist,“ so wird sie es in Staffel 4 auch gegenüber Dr. Keener formulieren. Auch diese *icy blonde* sieht also keinen Grund für eine Therapie. Doch mit den Besuchen bei der Kinderpsychologin hat Betty einen Weg gefunden, behandelt zu werden ohne in Behandlung zu sein. Ein Selbstbetrug: Nicht sie selber ist in Therapie, sondern ihre Tochter.

Die Tochter gibt zunächst auch noch Grund zur Sorge. In Folge 9 (*The Beautiful Girls*) läuft Sally von zu Hause fort – ein Tabubruch. „Mädchen sollen nicht ausreißen,“ so notiert Renate Möhrmann im Vorwort dieses Bandes.⁶⁵ Sally schlägt sich mit Hilfe einer Passantin zu Dons Büro durch. Der ist zwar wütend, muss sie aber mit zu sich nach Hause nehmen. Am nächsten Morgen macht Sally ihm eine Portion ‚Armer Ritter‘, wobei sie aus Versehen statt Sirup Rum verwendet. Für Don macht das keinen großen Unterschied; gutgelaunt isst er sein Frühstück. Der Vater sagt sogar seine Termine ab und geht mit seiner Tochter in den Zoo. Sally ist begeistert, denn genau das ist ihr Traum: Sie will mit ihren Brüdern bei Don leben und auf keinen Fall zu ihrer Mutter zurück. Don ist von diesem Ansinnen völlig überfordert und versucht, die Abwehr dieses Vorschlags an seine aktuelle Geliebte zu delegieren, Dr. Faye Miller. Doch die kluge Meinungsforscherin scheitert an der Wut des Mädchens. Als Don seine Tochter zu Betty bringen will, schlägt Sally um sich: „I hate it there!“ Sie rennt los und fällt. Dons neue Sekretärin Megan nimmt Sally ganz einfach in die Arme und beruhigt sie so. Eine Geste, auf die kein anderer Erwachsener gekommen ist.

Dass Sally bei ihrer Mutter nicht glücklich ist, kann auch Dr. Edna nicht ändern. Aber sie hilft dem Mädchen, mit Betty klar zu kommen. Die Psychologin bringt Sally bei, sich zu beherrschen. Während einer Therapiesitzung in Folge 12 (*Blowing Smoke*) lobt Dr. Edna das Mädchen: „It's hard to control ourselves when we get so angry.“ Der Weg zu einem sorgenfreien Leben ist es, Bettys Anweisungen einfach zu befolgen. Daran hält sich das Mädchen: Wenn die Mutter behauptet, Sally habe ihre Zähne noch nicht geputzt, dann widerspricht Sally nicht, sondern putzt sich die Zähne ganz

⁶⁴ Winston Graham. *Marnie*. London: Hodder & Stoughton, 1961.

⁶⁵ Vgl. S. 15.

einfach noch mal. Ganz gelassen erklärt Sally, sie sei dann zwar wütend, zeige es ihrer Mutter aber nicht: „She just doesn't know that I'm mad.“ Sally weiß, dass sie *mad* ist – *mad at* Betty. Sie hält sich also keineswegs für verrückt. Nur ihre Mutter glaubt, Sally sei *mad*. Die Therapeutin hingegen hält das Kind für völlig normal. Dr. Edna appelliert an den wachen Verstand ihrer Patientin: Die Mutter stünde unter Stress und Sally sollte das berücksichtigen. In Wahrheit hat sich also Sally mit Bettys *madness* arrangiert.

Als Dr. Edna Sallys Sitzungen drastisch reduzieren will, reagiert Betty panisch. Sie schützt vor, um ihre Tochter besorgt zu sein, fürchtet aber in Wahrheit um ihre eigenen Termine. Die Therapeutin versucht erneut, Betty an eine Kollegin zu vermitteln. Aber das lehnt die junge Frau sofort ab. Unter dem Vorwand, Sally müsse unter Beobachtung bleiben, will Betty Dr. Edna überreden, die Treffen mit ihr fortzusetzen. Auf diese Weise kann sie ihre eigene ‚Sprechstunde‘ behalten – bei einer Kindertherapeutin. Dr. Edna, die das Manöver natürlich durchschaut, stimmt schließlich zu und holt ihren Terminkalender. Somit endet die vierte Staffel mit einem Rollentausch: Die Tochter ist gereift, die Mutter lebt ihre Unreife aus. Um Betty eine Therapie zu ermöglichen, muss Sally in Behandlung bleiben. Sie wird zum *mad girl* erklärt, damit die Mutter sich wie ein *little girl* fühlen kann. Damit wird erzählt, dass Betty das wahre *mad girl* ist.

Nicht das Kind ist gestört, so erzählt es die Serie. Vielmehr bedürfen die Eltern einer Therapie. Denn auch für Don wäre es sinnvoll, mit Dr. Edna zu sprechen. Doch der hält Therapien für Zeitverschwendung und Psychologen für Scharlatane: „Psychology might be great at cocktail parties.“ Schon in der Pilotfolge wirft Don die Untersuchung einer Psychologin, die ihm eine Expertise über *Lucky Strike* geschrieben hat, ungelesen in den Papierkorb. Mit deutschem Akzent macht die Fachfrau sich für Freuds These des Todeswunsches stark, der auch dem Zigarettenkonsum zu Grunde läge. Dieses Argument bringt ihr bei Don nur Spott ein: Für welche Werbeagentur dieser Freud denn arbeite, fragt er grinsend. Später wird Don das genaue Gegenteil dieser These verkünden und damit den Auftrag an Land ziehen. Damit wird die Unfähigkeit von Psychologen in Szene gesetzt.

Dementsprechend ist Don abweisend, als Betty sich wegen ihrer tauben Hände in Therapie begeben will. Er sieht darin ein medizinisches Vertuschungsmanöver: „Doctors must love that they now have an answer for ‚I don't know what's wrong.‘“ Dennoch stimmt er der teuren Behandlung zu. Seine Gründe sind egoistisch: Nach den Sitzungen erzählt ihm Bettys Therapeut *en detail*, was sie ihm gesagt hat. Dr. Wayne, der ohnehin zu keinem nennenswerten Ergebnis kommt, missachtet die Schweigepflicht. Er lässt Betty in dem Glauben, dass er ihre Aussagen vertraulich behandelt, um dann ihrem Mann telefonisch Auskunft zu geben. In Staffel 1 macht Don die Erfahrung, dass Psychologen nicht nur unfähig, sondern auch noch unaufrichtig sind.

Es ist daher nur zu verständlich, dass Don in Staffel 4 seine Probleme nicht mit einem Therapeuten besprechen will – auch nicht mit der fähigen und aufrichtigen Dr. Keener. Noch nicht einmal um Sallys Willen betritt er deren Praxis. Es scheint fast, als fürchte der sonst so gewandte und selbstbewusste Don die Begegnung. Nicht zu Unrecht: Denn statt seine Vergangenheit aufzuarbeiten, hat er sie ganz einfach ausgetauscht. Aus Dick Whitman wurde im Koreakrieg Don Draper. Seine traumatischen Erfahrungen als Kind werden dem Zuschauer in Flashbacks gezeigt. Aber Don würde sie nie gegenüber anderen Figuren verbalisieren. Der kleine Dick wurde von seiner Stiefmutter geschlagen, sein stets betrunkenen Vater wurde vor seinen Augen von einem Pferd zu Tode getreten. Und so ergriff er später die Chance, aus einem gewöhnlichen ‚Dick‘ einen Don zu machen – einen noblen Herrn, einen Boss. Doch diese Identität steht auf schwankendem Boden. Zum einen muss Don stets fürchten, dass seine Lebenslüge aufgedeckt wird. Zum anderen führt die Verleugnung der Vergangenheit zu einer instabilen Situation in der Gegenwart. Nähe kann er nur gegenüber einer einzigen Person zulassen: Die Witwe des wahren Don Draper – Anna Draper – weiß von dem Rollentausch. Nach Annas Tod in Staffel 4 (Folge 7: *The Suitcase*) verliert er auch noch diese Bezugsperson: „the only person in the world who really knew me.“

Ein instabiler Vater, der sich entzieht. Eine unreife Mutter, die keine Nähe wünscht. Don könnte vielleicht mit Sally sprechen, aber nimmt sich nicht genügend Zeit für seine Tochter. Betty hätte die Zeit, aber sie interessiert sich nicht für ihr Kind. Und so ist Sally Drapers Weg in die fünfte Staffel steinig, auch wenn ihr Dr. Edna zur Seite stehen wird. Wie Sallys Zukunft aussehen wird, deuten die beiden letzten Folgen der vierten Staffel bereits an.

V. A Major Character. Der Weg in die fünfte Staffel

In der 12. Folge der vierten Staffel (*Blowing Smoke*) zeigt sich Sally Draper von ihrer besten Seite. Sie bittet höflich darum, am Abend mit Betty und Henry essen zu dürfen, statt mit ihren kleinen Brüdern. Die Therapie scheint ein voller Erfolg zu sein. Betty freut sich, dass Sally ihren Stiefvater endlich akzeptiert. Kurz nach diesem vorbildlichen Auftritt erfährt der Zuschauer, dass es tatsächlich ein Auftritt war. Sally ist dem Rat eines Freundes aus der Nachbarschaft gefolgt, den sie heimlich trifft. Glen, der Sohn einer ebenfalls geschiedenen Mutter, war auch in Therapie. Er hat Sally geraten, sich bei Betty regelrecht anzubiedern. Das sei die beste Strategie: „to kiss your mom’s ass.“ Unterstützt von Glen und auch von Dr. Edna hat Sally begonnen, auf der Klaviatur der Erwachsenen zu spielen. Das ist zwar unehrlich, aber äußerst erfolgreich.

Zudem bereichert die Freundschaft mit dem exzentrischen Glen Sallys Leben. Nachdem Sally erwähnt hat, dass sie ihr Zuhause hasst, weil sie ihren

Vater vermisst, verwüstet Glen mit einem Freund heimlich das Haus der Familie Draper-Francis und lässt nur ihr Zimmer intakt (Folge 2: *Christmas Comes But Once a Year*). Sally versteht dieses Zeichen. Sie ist mit Glen auf einer Wellenlänge. Mit ihm spricht sie über Therapien, über Scheidungen oder den Himmel, an den sie nicht glaubt. Glen versteht es, wenn sie ihm erklärt, dass sie sich nicht vor dem Tod fürchtet; ihr macht vielmehr die Vorstellung von Ewigkeit Angst (Folge 12: *Blowing Smoke*). In dem Jungen, der sich Sally gegenüber zuvorkommend benimmt, hat sie einen ebenbürtigen Gesprächspartner und einen guten Ratgeber gefunden. Damit hat sich ihre Situation am Ende der Staffel 4 deutlich verbessert.

Doch währt diese Stabilität nur kurz: Bettys Mutter sieht die beiden zusammen und verbietet Sally den Kontakt zu Glen. Nicht etwa, weil sie befürchtet, Sally könne ein Leid zugefügt werden, sondern weil sie mit dem Jungen eine unangenehme Erinnerung verbindet. Vor drei Jahren hatte Glen ihr eine Liebeserklärung gemacht, auf die sie nicht entschieden genug beantwortet hat. Auf das Wiedersehen mit dem Jungen reagiert Betty extrem: War sie bislang nicht zu bewegen gewesen, das Haus, das nach wie vor Don gehört, zu verlassen, kann ihr der Umzug jetzt gar nicht schnell genug gehen. Die Familie Francis wird in einen anderen Vorort New Yorks ziehen: in die Kleinstadt Rye, die mehr als 30 km von Ossining entfernt liegt. Damit verliert Sally nicht nur ihren Freund, sondern auch noch ihre vertraute Umgebung.

In der letzten Folge der Staffel (Folge 13: *Tomorrowland*) verschlimmert sich die Sachlage dann noch einmal: Haushälterin Carla erlaubt Glen, sich von Sally zu verabschieden. Als der Junge nach seinem kurzen, harmlosen Besuch das Haus schon wieder verlassen will, trifft er in der Küche auf Betty. Daraufhin wird Carla, die seit mehr als einem Jahrzehnt für die Drapers sorgte, von Betty entlassen. Betty drückt ihr ein Wochengehalt in die Hand und verweigert ihr die Ausstellung eines Zeugnisses. Die Mutter verbietet Carla sogar, sich von den Kindern zu verabschieden. Sally verliert damit die einzige Bezugsperson, die sie im Haus noch hatte. Sie ist nun völlig isoliert.

Die Entlassung Carlas hat weitreichende Konsequenzen, auch für Sally. Don sollte die Kinder mit auf eine Dienstreise nach Kalifornien nehmen, begleitet von Carla. Da das jetzt nicht mehr möglich ist, bittet er seine neue Sekretärin Megan Calvet um Hilfe. Die hatte sich ja schon im Umgang mit Sally bewährt, als das Kind nicht zu seiner Mutter zurückkehren wollte. Megan sagt zu und reist als Babysitterin mit in den Westen. Wie nicht anders zu erwarten, wird die Sekretärin während der Reise zu Dons Geliebter. Und sie versteht sich sehr gut mit den drei Kindern, insbesondere mit Sally. So bleibt sie völlig ruhig und freundlich, als das Mädchen versehentlich einen Milkshake umkippt. Sally ist ganz erstaunt, dass sie nicht angeschrien und bestraft wird. Beeindruckt macht Don seiner Sekretärin einen Heiratsantrag, obschon er sie erst seit ein paar Wochen kennt und in Manhattan

in einer durchaus ernsthaften Beziehung mit Dr. Fay Miller lebt. Das sind nicht die einzigen Komplikationen: Don überreicht Megan einen Ring, den er gerade von Anna Draper geerbt hat. Somit verschenkt der falsche Don Draper einen Verlobungsring, den einst der wahre Don Draper seiner Braut Anna überreicht hat – ein Sachverhalt, den Megan niemals erfahren darf. Und so wird Don seine Lebenslüge auch in seiner zweiten Ehe aufrechterhalten, selbst wenn er zu Megan sagt: „I feel like myself when I'm with you.“

Sally bekommt eine Stiefmutter, die das Gegenteil einer bösen Stiefmutter ist – und das Gegenteil ihrer biologischen Mutter: auf der einen Seite steht die brünette Megan, auf der anderen die blonde Betty. Die zweite Ehe ihres Vaters ist überhastet geschlossen worden; in der Firma reagieren seine Partner und alle Angestellten mit kaum verholender Bestürzung. Die zweite Ehe von Sallys Mutter steckt bereits in der Krise, denn selbst der gütige Henry ist nach der Entlassung Carlas am Ende seiner Geduld. Wie also wird es Sally in den beiden Haushalten gehen, die sie ihr Zuhause nennen wird?

Die 13. Folge der vierten Staffel heißt nicht nur *Tomorrowland*, weil die drei kleinen Drapers und ihr Vater in Kalifornien auch diesen Teil von *Disneyland* besuchen. Der Titel verweist auf eine unbekannte Zukunft, in die die Figuren aufbrechen. Das Haus, in dem die sechsjährige Sally Draper in der ersten Folge der ersten Staffel zum ersten Mal zu sehen war, wird in der letzten Folge der vierten Staffel ausgeräumt und verkauft. Zu Beginn der nun folgenden Staffel 5 wird die Figur Sally 12 Jahre alt sein; sie wird in Rye eine *Junior High School* besuchen. Wie sich das Mädchen entwickeln wird, ist völlig offen. Wird Sally in Trauer versinken, *a sad girl*? Verstößt sie gegen die Regeln ihrer Eltern, *a bad girl*? Bleibt sie wütend, *a mad girl*?

Vielleicht geht die Entwicklung aber auch einen Schritt weiter. Staffel 5 wird in den Jahren 1966/67 spielen, in einer Zeit des Umbruchs auch in den USA: „years of hope, days of rage“⁶⁶, „days of decision“⁶⁷. Im März und im Mai 1966 finden zum Beispiel große Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg statt; im Jahr 1967 werden die Amerikaner den *Summer of Love* erleben. Eine Gegenkultur entsteht.⁶⁸ Die Studentenbewegung verschafft sich Gehör. Die zweite Welle der Frauenbewegung formiert sich; 1966 wird in Washington die *National Organization for Women* (NOW) gegründet. Im Oktober des gleichen Jahres entsteht die *Black Panther Party*. Und im April 1967 führt Martin Luther King eine Demonstration von rund 200.000 Menschen durch New York City an – sozusagen in Sallys Nachbarschaft. Von all diesen Aufbrüchen wird Sally via TV auch in *suburbia* erfahren. Wird der

66 Todd Gitlin. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York: Bantam Books, 1987.

67 Terry H. Anderson. *The Sixties*. 4. Aufl. Boston u.a.: Pearson, 2012. S. 73.

68 Vgl. *The Portable Sixties Reader*. Hg. Ann Charters. New York: Penguin Books u.a., 2003.

Teenager dann auch offen rebellieren, *a rad girl*? Der Leser dieses Textes wird die Antwort auf diese Frage in Erfahrung bringen können, denn die neuen Folgen von *Mad Men* werden ab März 2012 in den USA zu sehen sein.⁶⁹

⁶⁹ Dank an: Judith Früh, Lisa Gotto, Christa Karpowitz, Mareike Lueg, Paul Ludwig, Ute Rohn, Johannes Wende.