



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Repräsentation(s)macht Geschlecht“

Kritische Betrachtung medialer Geschlechterentwürfe am Beispiel der US-amerikanischen Sitcom „The King of Queens“.

Verfasserin

Veronika Brix

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

„Wenn wir Geschlecht also als eine Kategorie verstehen, die keine Eindeutigkeit von sich aus hat, deren Deutung vielmehr ständig aufs Neue produziert, bestätigt und in Frage gestellt wird, müssten die Prozesse zu untersuchen sein, die dazu beitragen, ihr Eindeutigkeit zu verleihen, Normalität und Abweichung zu bestimmen und ihre Zuordnung in einer hierarchischen Ordnung zu regeln.“¹

¹ Ernst, Waltraut (2002): „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ In: Dorer, Johanna/ Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., S.39.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 9 |
| 1.1. Vorgehensweise und Zielsetzung | 9 |
| 1.2. Rückblick: Geschlecht als Untersuchungsgegenstand in Medien | 10 |
| 2. Geschlecht als soziale Konstruktion | 13 |
| 2.1. Einführung in die feministische Theorienbildung | 13 |
| 2.2. Simone de Beauvoir und die soziale Konstruktion von Geschlecht..... | 16 |
| 2.3. Die sex- gender Teilung als Chance | 17 |
| 3. Geschlecht als Produkt und Prozess des doing gender | 19 |
| 3.1. Die Gesellschaft als sinnvermittelndes Interaktionssystem..... | 19 |
| 3.2. doing gender | 20 |
| 3.2.1. Das Konzept | 20 |
| 3.2.2. doing gender und die gesellschaftlichen Strukturen..... | 23 |
| 3.2.3. doing gender, doing difference..... | 24 |
| 3.2.4. gender, class, race als simultaner Prozess | 24 |
| 4. Geschlecht als Produkt und Prozess des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“ | 27 |
| 4.1. Exkurs: Sprachwissenschaftliche Überlegungen | 27 |
| 4.2. Judith Butler und der „Diskurs der Zwangsheterosexualität“..... | 28 |
| 4.2.1. „Natur“ stützt den Diskurs ab..... | 29 |
| 4.2.2. Performative Sprechakte bringen Geschlecht hervor | 30 |
| 4.2.3. Materialisierung (Sex ist Gender) | 31 |
| 4.3. Geschlechtskörper als Teil möglicher soziokultureller Deutungsprozesse | 33 |
| 5. Geschlecht als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation | 35 |
| 5.1. „Technologien des Geschlechts“ | 36 |
| 5.1.1. Geschlecht als Verweis auf Ideologie | 37 |
| 5.1.2. Der filmische Apparat als Technologie | 37 |
| 5.1.3. Die Selbstrepräsentation als Technologie..... | 38 |
| 5.2. Medien und populäre Diskurse | 40 |
| 5.2.1. Medien und „Wahrheit“ | 40 |
| 5.2.2. Medien und die „heterosexuelle Matrix“..... | 41 |
| 5.3. Medien und Identität | 44 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 5.3.1. | Mediale Repräsentationen als „Kitt“ in der „Identitätsbaustelle“ | 44 |
| 5.3.2. | Identitätsbildung und die „heterosexuelle Matrix“ | 45 |
| 5.3.3. | Identitätskonzept und „Investment“ | 46 |
| 5.3.4. | Exkurs: Familienserien als Identitätsarbeit | 48 |
| 6. | Rezeption und Bedeutungsproduktion | 53 |
| 6.1. | Die Figur als Kommunikationsprozess | 54 |
| 6.1.1. | Soziale Dispositionen | 55 |
| 6.1.2. | Mediale Dispositionen | 58 |
| 6.2. | Differenzierte „Lesarten“ als Chance | 63 |
| 6.3. | Performativität von Geschlecht und Medienthematisierung | 66 |
| 7. | Zusammenfassung und Formulierung der Forschungsfragen | 68 |
| 8. | Die mediale Konstruktion von Gender am Beispiel „The King of Queens“ | 71 |
| 8.1. | „The King of Queens“ | 71 |
| 8.2. | „Doug’s Welt“, die subjektive Perspektive und die Aufmerksamkeit | 72 |
| 8.3. | Mediale Konstruktion von Männlichkeit am Beispiel „Doug Heffernan“ | 74 |
| 8.3.1. | Äußeres Erscheinungsbild und (erste) soziale Verortung | 74 |
| 8.3.2. | Präferenzen als Konstruktion von Männlichkeit | 76 |
| 8.3.3. | Die Signifikanz des Sets | 79 |
| 8.3.4. | Die Signifikanz der Interaktionen | 84 |
| 8.4. | Mediale Konstruktion von Weiblichkeit am Beispiel „Carrie Heffernan“ | 86 |
| 8.4.1. | Äußeres Erscheinungsbild und (erste) soziale Verortung | 86 |
| 8.4.2. | Präferenzen als Konstruktion von Weiblichkeit | 87 |
| 8.4.3. | Die Signifikanz des Sets | 90 |
| 8.4.4. | Die Signifikanz der Interaktionen | 91 |
| 8.5. | Die Beziehung als Konstruktion von Gender | 92 |
| 8.5.1. | Die Nebenhandlung und die dominante Frau | 93 |
| 8.5.2. | Die Kernaussage und der dominante Mann | 97 |
| 9. | Die Diskursivierung der „heterosexuellen Matrix“ in „The King of Queens“ | 101 |
| 9.1. | „Spencer Olchin“ als Kontrastfigur | 101 |
| 9.1.1. | „Spencer“ und die Vorstellung unkonventioneller Männlichkeit | 102 |
| 9.1.2. | „Spencer“ als „Lonely bitter man-child“ | 104 |
| 9.1.3. | „Spencer“ und die Abwertung von Homosexualität | 107 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 9.2. | „Richie“ und „Deacon“ als Parallelfiguren..... | 107 |
| 9.3. | Die „heterosexuelle Matrix“ als „Ideal“ | 108 |
| 10. | Komikgenerierung über Geschlechterdiskurse in „The King of Queens“ | 110 |
| 10.1. | Das Sitcom- Genre und der Versuch das Publikum zum Lachen zu bringen . | 111 |
| 10.2. | „The King of Queens“ und die Mittel der Komikgenerierung..... | 112 |
| 10.2.1. | Das Spiel mit der Erwartungshaltung und dem Wissen des Publikums .. | 112 |
| 10.2.2. | Der „Gag“ | 114 |
| 10.2.3. | Der „Konservenlacher“ | 117 |
| 10.2.4. | Die komische Figur „Doug Heffernan“ | 117 |
| 10.3. | Komikgenerierung über die traditionelle Idee von Geschlechterdiskursen | 119 |
| 10.3.1. | Populäre Geschlechterdiskurse als „dominanter Kode“ | 119 |
| 10.3.2. | „Crappy Birthday“, die Komikgenerierung über populäre Geschlechterdiskurse..... | 120 |
| 10.3.3. | Die „bevorzugte“ Lesart und die Selbstpositionierung..... | 132 |
| 10.3.4. | Die „oppositionelle“ Lesart und die Selbstpositionierung..... | 134 |
| 11. | Resümee | 136 |
| 12. | Quellenverzeichnis | 139 |
| 13. | Abstract..... | 145 |
| | Danksagung | 146 |
| | Lebenslauf | 147 |

1. EINLEITUNG

1.1. VORGEHENSWEISE UND ZIELSETZUNG

In dieser Diplomarbeit soll die Kategorie „Geschlecht“ und die Rolle medialer Produktionen in Bezug auf diese in Frage gestellt werden. Vermeintlich „weibliches“ oder aber „männliches“ Verhalten wird oftmals über den Aspekt „natürlicher Gegebenheiten“ legitimiert. Im ersten Abschnitt dieser Arbeit wird versucht die Thematik des „biologischen Geschlechts“ in Bezug auf die Teilung der Gesellschaft in ein binäres Sexualesystem zu diskutieren. Dabei wird es anfänglich vor allem darum gehen, herauszufinden wodurch diesem binären Geschlechtersystem „Eindeutigkeit“ verliehen wird. Weiters wird auch besprochen, warum „weibliche“ oder „männliche“ Dispositionen als „natürlich“ erscheinen. Im ersten Abschnitt wird auf feministischer und gendertheoretischer Basis der Begriff von „Geschlecht“ verhandelt werden. Die zentrale Fragestellung „Was ist Geschlecht eigentlich?“ wird dadurch an dieser Stelle im Mittelpunkt stehen.

Im weiteren Verlauf wird im Hauptteil dieser Arbeit, anhand ausgewählter Texte der feministischen Medienwissenschaft, die Rolle medialer Geschlechterrollen-Repräsentationen kritisch beleuchtet. Die These, dass Medien einen großen Stellenwert in der Bedeutungsproduktion und der Legitimierung des binären Geschlechtersystems haben, wird zu hinterfragen sein. Für die Betrachtung dieser Vermutung wird weiter der Diskurs zwischen der eigenen geschlechtlichen Identität und der medial vermittelter Identifikationsangebote genauer diskutiert werden.

In einer analytischen Untersuchung der US-amerikanischen Sitcom „The King of Queens“ wird dann versucht, die theoretische Basis anzuwenden und die Bedeutung medialer Geschlechterentwürfe sichtbar zu machen. Aus feministisch medienwissenschaftlicher Perspektive werden die angebotenen, geschlechtlich kodierten Figurenmodelle zu untersuchen sein. Da die Vermutung eines Zusammenhangs zwischen geschlechtlicher Identität und medialen Identifikationsangeboten besteht, werden die Figurenmodelle in dieser Hinsicht analysiert werden.

Ziel dieser Arbeit ist es damit die „Realität“ von „Geschlecht“ zu hinterfragen und die Position und Bedeutung medialer Geschlechterentwürfe am Beispiel „The King of

Queens“ herauszuarbeiten. Dabei wird im Sinne Teresa de Lauretis die These aufgestellt, dass das „Geschlecht“ ein Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation ist.

1.2. RÜCKBLICK: GESCHLECHT ALS UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND IN MEDIEN

Die feministische Fernsehwissenschaft konzentrierte sich in ihren Anfängen auf stereotypisierende Darstellungen von Frauen in Medieninhalten. Dabei stellten Stereotypenforschung, Sozialisations- und Kultivierungstheorien die analytische Basis dar. Medien wurden als Kultivierungs- und Sozialisierungsinstitutionen und so als Ort sozialer Kontrolle verstanden. Vermittelte Geschlechterrollen wurden als stereotypisierend betrachtet und die Unterrepräsentation der Frau wurde aufzuzeigen versucht.

„Bei den Medieninhaltsanalysen zählen insbesondere jene Studien zu diesem Bereich, die sich mit der Absenz oder Unterrepräsentation sowie der stereotypen Darstellung der Frau in den Medien auseinandersetzen.“²

Als Beispiel kann hier die „Küchenhoff-Studie“ genannt werden, die sich mit der Darstellung der Frau im Fernsehen auseinandersetzt. Sie wurde 1975 vom deutschen Juraprofessor Erich Küchenhoff durchgeführt.³ Weitere Arbeiten wurden zu dieser Zeit von Wissenschaftler_innen nicht kommunikationswissenschaftlicher Disziplinen vollzogen. Erst Anfang der Achtzigerjahre stellten sich die ersten Medienwissenschaftler_innen dieser Thematik. „In der österreichischen Forschung markiert die breit angelegte Untersuchung zur Darstellung der Frau im Fernsehen von Christine Leinfellner (1983) den Wendepunkt.“⁴

In den Neunzigerjahren etablierte sich die feministische Medienwissenschaft zu einer eigenen Teildisziplin und immer mehr Arbeiten und Untersuchungen zu Geschlecht in Medien erschienen. Prinzipiell wurde versucht, bei der Theorienbildung von Geschlecht als

² Angerer, Marie- Luise/Dorer, Johanna (1994): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller. S.17.

³ Vgl. Küchenhoff, Erich (Hg.) (1975): Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen – eine empirische Untersuchung einer Forschungsgruppe der Universität Münster. Stuttgart.

⁴ Dorer, Johanna (2002a): „Entwicklung und Profilbildung feministischer Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., S.23.

Untersuchungsgegenstand in Medien zu zeigen, welche Auswirkungen stereotype Darstellungen auf die Gesellschaft haben bzw. haben könnten. Grundlage dazu war die Vermutung, dass sich mediale Repräsentationen auf das geschlechtsspezifische Verhalten des Publikums auswirken. Sie wurden als Erklärungsmuster für die Aufrechterhaltung traditioneller Geschlechterordnung innerhalb der Gesellschaft herangezogen.

„Die Vermittlung stereotyper Geschlechtsidentitäten sowie die sozialisierende Wirkung, die Massenmedien durch ihre Omnipräsenz in einer Gesellschaft ausüben, führen zu einer Verfestigung verinnerlichter Geschlechterstereotypen, [...]“⁵

Mediale Repräsentationen wurden zu dem Zeitpunkt als Realität wiedergebend und die stereotypisierenden Darstellungen als verzerrtes Abbild gesehen.

„Die Stereotypisierung des geschlechtsspezifischen Rollenbildes (‘typisch männlich‘ versus ‘typisch weiblich‘) wird dabei nicht nur wegen ihrer Wirkung auf das geschlechtsspezifische Verhalten kritisiert, sondern auch in Bezug auf das verzerrte-der Realität unangemessene- Bild, das von Frauen vermittelt wird.“⁶

Diese Rollenbilder sollten aufgespürt werden, um deren beschränkende Wirkung auf die Gesellschaft sichtbar zu machen. Medien wurden als Institutionen gesehen, die männliches und weibliches Rollenverhalten über ihre Sozialisierungs- und Kultivierungsfunktion beschränken und bestärken. In diesem Sinne sollte aufgedeckt werden, wie patriarchale Strukturen in Medienorganisationen und Medieninhalten wirksam werden. Erste Forschungsansätze schrieben Medien dadurch, über Rollen- und sozialisationstheoretische Konzepte und auch Repräsentationskritiken, eine sozialisierende und stabilisierende Funktion der vorherrschenden Ordnung zu. Medieninhalte wurden als Erklärungsmuster für die Aufrechterhaltung der traditionellen Geschlechterordnung verstanden und als solche untersucht und kritisiert. Dabei wurde besonders auf die Unterrepräsentation von Frauen eingegangen und das stereotypisierende Medienbild als unrealistische Darstellung begriffen.⁷

Über die Erweiterung des Theorienspektrums (vor allem im angloamerikanischen Raum) durch semiotische, psychoanalytische, postmodernistische und poststrukturalistische

⁵ Angerer/Dorer (1994), S.20.

⁶ Angerer/Dorer (1994), S.19.

⁷ Angerer/Dorer (1994), S.9.

Ansätze, wird der Blick auf mediale Geschlechterrepräsentationen erweitert und die Bedeutungsproduktion durch Repräsentation hinterfragt.

Die Debatte um die Strukturkategorie „Geschlecht“ zieht weite Kreise und zwar nicht nur in den feministischen Medienwissenschaften. Generell erscheint die Diskussion um diese Position eher als großräumiges Verhandlungsfeld verschiedenster Theorien. Darum soll nun der Untersuchungsgegenstand „Geschlecht“ zu definieren versucht werden.

2. GESCHLECHT ALS SOZIALE KONSTRUKTION

2.1. EINFÜHRUNG IN DIE FEMINISTISCHE THEORIENBILDUNG

„Feminismus lässt sich als Ensemble von Debatten, kritischen Erkenntnissen, sozialen Kämpfen und emanzipatorischen Bewegungen fassen, das die patriarchalen Geschlechterverhältnisse, die alle Menschen beschädigen, und die unterdrückerischen und ausbeuterischen gesellschaftlichen Mächte, die insbesondere Frauenleben formen, begreifen und verändern will.“⁸

Der Begriff Feminismus ist heute als Oberbegriff zu verstehen, unter dem verschiedene Theorien und politische, sowie soziale Bewegungen vereint sind. Die feministische Debatte hat sich über die letzten Jahrzehnte zu einer bedeutenden universitären und philosophischen Strömung etabliert. Generell entwickelte sich der Grundgedanke aus der Frauen- und später der Geschlechterforschung. Aber auch andere wissenschaftliche Disziplinen wie Cultural oder Queer Studies definieren die feministische Forschung und Wissenschaft weiter. Somit laufen die unterschiedlichen philosophischen Strömungen und Forschungsergebnisse der Disziplinen unter dem Begriff Feminismus zusammen. Darüber hinaus ergibt sich die logische Schlussfolgerung, dass feministische Forschung und Wissenschaft die aktuelle Wissensproduktion und Wissenschaftsforschung um Geschlechterpositionen mitbestimmt. Prinzipiell ist der Feminismus in den beiden großen Frauenbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts begründet. Die Hauptforderung der ersten Bewegung war in erster Linie die Wahl- und Studienberechtigung von Frauen. Die im Zuge der 68er-Bewegung entstandene „Neue Frauenbewegung“ schaffte letztlich die Rahmenbedingungen für Frauenforschung und somit feministischer Theorienbildung. Hauptanliegen dieser Bewegung war die Gleichstellung der Frau. Ihre untergeordnete Rolle und die daraus resultierende Lebenssituation sollte verbessert werden.⁹

„Ziel ist eine gesellschaftliche Veränderung der Lebenssituation und Positionierung von Frauen- und der Strukturen und Prozesse, die eine solche Unterordnung von

⁸ Hennessy, Rosemary (2003): „Feminismus“. In: Frigga, Haug (Hg.): Historisch- Kritisches Wörterbuch des Feminismus. Hamburg, Argument, S.155.

⁹ Vgl. Dorer, Johanna/ Geiger Brigitte (2002) : „Feminismus-Kommunikationswissenschaft-feministische Kommunikationswissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., S. 9-10.

Frauen hervorbringen. Ohne politische Veränderungen sind feministische Ideen nicht umsetzbar, und gleichzeitig bedürfen diese Ideen einer theoretischen Begründung.“¹⁰

In den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die dritte Welle der feministischen Bewegung. Deren hauptsächliche Anliegen sind die noch immer nicht durchgesetzte Gleichstellung der Frau in der Gesellschaft und die kritische Infragestellung von Identitätskonzepten und Geschlechtsidentitäten.

Geschlecht als „sozialer Platzanweiser“

Zu Beginn der theoretischen Begründung feministischer Theorien wurde Geschlecht als „sozialer Platzanweiser“ in der Gesellschaft untersucht, da im 18. Jahrhundert physiologisch diagnostizierte Unterschiede zwischen Mann und Frau zur Legitimierung von „Mütterlichkeit“ als „bio-ethnische Notwendigkeit“ führten und „Geschlechterhierarchie“ als „anatomischen Sachverhalt“ erklärt wurde.¹¹ Die medizinischen Forschungsergebnisse der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts führten dazu, dass der Unterschied zwischen Mann und Frau nicht alleine an den Geschlechtsorganen festgemacht wurde. Der ganze Körper wurde in männliche und weibliche Einheiten separiert, physisch und psychisch. Die Frau, als „Mutter“ wurde ab sofort auf die private, häuslichen Ebene reduziert und dem Mann, als „Familienernährer“ die öffentliche Ebene zugesprochen. „Aus der anatomischen Differenz der Geschlechter [werden] Geschlechtsrollen und -Identitäten wie auch die bestehende Geschlechterordnung direkt abgeleitet.“¹² Die „biologisch-natürliche“ Differenz der Geschlechter diente als „sozialer Platzanweiser“ und gesellschaftliche Strukturen bestimmten die Geschlechterdifferenzierung und die vermeintlich passende Rollenzuweisung. Das biologische Geschlecht wurde zum „sozialen Platzanweiser“ in der Gesellschaft. Im Laufe des anatomischen Aufstiegs wird die „bio-ethische Notwendigkeit der Geschlechterdifferenzierung“ weiter geprägt. Mann und Frau werden ganzheitlich in zwei gegensätzliche Kategorien eingeteilt, wobei der Mann immer als Maßstab gewertet und die Frau als seine Abweichung gelesen wird. Die Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit wird über Gegensätze, wie etwa aktiv/passiv oder rational/emotional

¹⁰ Degele, Nina (2008): Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn, Fink, S.40.

¹¹ Vgl. Honegger, Claudia (1989): „Weiblichkeit als Kulturform. Zur Codierung der Geschlechter in der Moderne“. In: Max Haller /Hans- Joachim Hoffmann- Nowotny et al. (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Campus. S. 142-155.

¹² Degele (2008), S.61.

differenziert, die ersichtlich eine Wertigkeit mit sich bringt. Die Formulierung von männlich versus weiblichen Gegensätzen konstruiert die „Geschlechtscharaktere“ weiter und schreibt die hierarchische Trennung der Gesellschaft fest. „Geschlecht wurde zum sozialen Platzanweiser, das heißt zum Bezugspunkt für die Zuweisung von Status und Lebenschancen.“¹³ Diese vermeintlich „natürliche“ Geschlechterdifferenzierung, sowie die Teilung der Gesellschaft in ein binäres Geschlechtersystem wurden nun in Frage gestellt. Die Geschlechterhierarchie, die Geschlechterrolle und Geschlechteridentität über den vermeintlich „natürlichen“ Sachverhalt der „bio-ethischen“ Notwendigkeit der Geschlechterdifferenzierung zu legitimieren, wird nun letztendlich durch mehrere Wissenschaftsdisziplinen hinterfragt. Deren gemeinsames Ziel ist es, die Geschlechterhierarchie als kulturell geformte aufzudecken, um damit die über die „Naturalisierung“ legitimierten Geschlechterdifferenzen zu entkräften.

„Eines ihrer wichtigsten gemeinsamen Ziele ist es, die Kategorie des ‚Natürlichen‘ und gleichzeitig den binären Gegensatz zwischen den beiden Kategorien ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ aufzubrechen, indem die Geschichte hinter den sozialen Beziehungen aufgedeckt wird, die oft als Produkte von neutralen evolutionären Prozessen angesehen werden.“¹⁴

Durch die sozialen und kulturellen Veränderungen der Gesellschaft des ausklingenden 19. Jahrhunderts geraten die allgegenwärtigen gesellschaftlichen Leitbilder und eingespielten Rollen- und Beziehungsmuster ins Wanken und es kommt zu einer neuen Wahrnehmung von Geschlecht. Durch die Auflösung des traditionellen Familienverbandes und durch neue technische Errungenschaften, wie Photographie und Film wird die Veränderung vorangetrieben.¹⁵ Die Hinterfragung von Geschlecht, Geschlechterrolle und dem binären Gesellschaftssystem wurde möglich.

¹³ Degele (2008), S.65.

¹⁴ Lutter, Christina (2001): „Feministische Forschung, Gender Studies und Cultural Studies- Eine Annäherung“. In: Waniek, Eva/Stoller, Silvia (Hg.): Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie. Wien, Turia + Kant, S.24-25.

¹⁵ Vgl. Braun, Christina von/ Stephan, Inge (2005): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender- Theorien. Köln. Böhlau Verlag. S.37- 38.

2.2. SIMONE DE BEAUVOIR UND DIE SOZIALE KONSTRUKTION VON GESCHLECHT

„Die Kritik der Ontologie des Geschlechts, also von Geschlecht als natürliche Tatsache, geht auf Simone de Beauvoirs wohl am meisten zitierten Satz: ‚Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.‘ zurück. Dahinter verbirgt sich keine einheitliche Theorie, wohl aber die geteilte Annahme, dass vermeintlich Natürliches keineswegs natürlich sein müsse, sondern sehr wohl menschengemacht, sozial konstruiert sein kann.“¹⁶

Die Philosophin Simone de Beauvoir schafft mit ihrem Werk „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“¹⁷ ein neues Bewusstsein vom Subjekt Frau und generell von Geschlecht. Sie definiert den Menschen nicht als gegebenes Wesen, sondern als eines „das sich zu dem macht, was es ist“.¹⁸ Dabei bezieht sie sich auf Merleau- Ponty, der den Menschen nicht als natürliche Spezies, sondern als eine historische Idee sieht. Beauvoir stellt die Frau in den Mittelpunkt ihrer philosophischen Abhandlung und meint weiter, dass „die Frau keine freistehende Realität“ ist, sondern eine wird.¹⁹

Dadurch distanziert sie sich von der Idee einer natürlichen Geschlechterdifferenz und erläutert anhand geschichtlicher Rückblicke, dass die Frau aus ökonomischen und kulturellen Gründen in ihre Position und Stellung in der Gesellschaft hinein geformt wurde und wird. Sie beschreibt, wie im Laufe der Geschichte wiederholt versucht wurde, die Frau als schwaches Geschlecht zu unterdrücken und wie ihre Position über vermeintlich natürliche Tatsachen legitimiert wurde.

„[Doch zeigt sie auf, dass d]ie Individuen nie ihrer Natur überlassen sind, sie gehorchen jener zweiten Natur, der Sitte, in der sich die Wünsche und Ängste spiegeln, die ihre ontologische Einstellung ausdrückt. Nicht als bloßer Körper, sondern als Körper, der Tabus und Gesetzen unterworfen ist, wird sich das Subjekt seiner selbst bewußt [sic!], erfüllt es sich: es bewertet sich selbst nach einem bestimmten Wertesystem.“²⁰

Beauvoir betrachtet die Frau als unterdrücktes Subjekt der Gesellschaft und beschreibt, wie sich dadurch ihre beschränkte Realität konstituiert. Sie entlarvt ihre Stellung als Gefangene

¹⁶ Degele (2008), S.66-67.

¹⁷ Beauvoir, Simone de (2009): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek. Rowohlt. Erstausgabe 1949.

¹⁸ Vgl. Beauvoir de (2009), S.59.

¹⁹ Vgl. Beauvoir de (2009), S.59.

²⁰ Beauvoir de (2009), S.61.

des männerdominierten Gesellschaftssystems und erklärt die angenommene Geschlechterdifferenz zwischen Mann und Frau als kulturbedingt.

Die hierarchische Geschlechterdifferenzierung und die damit verknüpften Geschlechterrollen sind in ihrem Sinne als Konstrukt zu sehen, die über Machtstrukturen und Sozialisation zustande gekommen sind.

„Daher müssen die biologischen Gegebenheiten im Lichte eines ontologischen, ökonomischen, sozialen und psychologischen Zusammenhangs untersucht werden. [...]Es geht darum zu erfahren, wie im Laufe der Geschichte die Natur in ihr[der Frau]aufgenommen worden ist, es geht darum, zu erfahren, was die Menschheit aus dem menschlichen Weibchen gemacht hat.“²¹

Simone de Beauvoirs Überlegungen eröffnen die Debatte über die soziale Konstruktion von Geschlecht. Die daraus entstandene Verunsicherung um Geschlecht schlägt sich nicht nur in vielen wissenschaftlichen Disziplinen nieder.

2.3. DIE SEX- GENDER TEILUNG ALS CHANCE

Aus feministischer Sicht und auch in den Gender Studies wird die Geschlechterdifferenz nicht länger als unhinterfragte biologische Tatsache gesehen, sondern als mögliches Ergebnis kultureller Prozesse untersucht. Zur Offenlegung der Annahme, dass die Geschlechterdifferenzierung sozio-kulturell bedingt sei, wird in der Geschlechterforschung das Instrument der „sex- gender“ Differenzierung eingesetzt.

„Im Englischen wird durch die Unterscheidung ‚sex‘ und ‚gender‘ klar, ob der biologische bzw. anatomische Aspekt oder aber das soziale bzw. kulturelle Geschlecht gemeint ist. In der deutschen feministischen Debatte versucht man nun, diese sex- gender Differenzierung über die Begriffe (sexuell bestimmter) Körper und (kulturell/ sozial bedingte) Geschlechteridentität aufzulösen.“²²

Erstmals kann durch genau diese terminologische Unterscheidung von Geschlecht, in „sex“ und „gender“ „[d]as lähmende Diktum und politisch immer wieder mißbrauchte [sic!] Biologie ist Schicksal[...]aus den Angeln gehoben“²³ werden.

Der biologische Körper und das sozio-kulturelle Geschlecht bilden zwei abgegrenzte Instanzen. Es wird davon ausgegangen, dass dem „sex“ über kulturelle Prozesse ein

²¹ Beauvoir de (2009), S.62.

²² Angerer/Dorer (1994), S.8.

²³ Waniek, Eva/ Stoller, Silvia (2001): Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender- Theorie. Wien. Turia + Kant. S.7.

„gender“ auferlegt wird. „Gender“, die Geschlechtsidentität, ist demnach nicht länger auf biologische Tatsachen zurückzuführen.

In diesem Sinne haben die in unserer Gesellschaft als männlich versus weiblich geltende Attribute keinen biologischen Ursprung, sondern werden über sozio-kulturelle Prozesse zugeordnet.

„Gender ist keine zwangsläufige Konsequenz von sex, und die biologische Geschlechterdifferenz begründet keinerlei gesellschaftliche Ungleichheit! Vielmehr basiere gender auf der Wahrnehmung von Unterschieden zwischen Geschlechtern und ihrer Übersetzung in kultureller Zuschreibung von ‚Mannsein‘ und ‚Frausein‘. [...]Denn Geschlecht wurde als sozial konstruiert, als gesellschaftlich bedingt ausgewiesen, und damit kritisier- und veränderbar.“²⁴

Die erste Phase feministischen Denkens lässt sich als sogenannte strukturorientierte Gesellschaftskritik auffassen, da die ungleiche Stellung der Geschlechter auf die Organisation der Gesellschaft zurückgeführt wird und nicht mehr auf biologisch körperliche Unterschiede. Die polaren Geschlechtscharaktere werden als Erfindung der modernen Arbeitsteilung eingestuft. Durch das Instrument der „sex-gender“ Unterscheidung kann gezeigt werden, dass „[...]Eigenschaften und Verhaltensweisen als Phänomene zu begreifen sind, die nicht auf das biologische Geschlecht reduzierbar waren“²⁵. Geschlecht wird so immer mehr als soziale Konstruktion greifbar und auf strukturelle Gesellschaftsbedingungen zurückgeführt.

„Für die frühe Frauenforschung war die Entkoppelung von sex und gender zweifellos ein Gewinn: Stereotype und geschlechtliches differenziertes Verhalten waren nicht mehr auf ein biologisches Schicksal zurückzuführen. Was Männer und Frauen tun, ließ sich nun als Produkt gesellschaftlicher Machtverhältnisse deuten.“²⁶

Der Blick auf Geschlecht als soziale Konstruktion entwickelt sich über Konstruktivistische Theorien weiter.

²⁴ Degele (2008), S.67.

²⁵ Degele (2008), S.76.

²⁶ Degele (2008), S.100.

3. GESCHLECHT ALS PRODUKT UND PROZESS DES DOING GENDER

3.1. DIE GESELLSCHAFT ALS SINNVERMITTELNDES INTERAKTIONSSYSTEM

Durch die Arbeit der beiden Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann „Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“²⁷ wird der konstruktivistische Denkansatz eingeläutet. In ihrer Theorie weisen die Autoren die Gesellschaft als „sinnvermittelndes Interaktionssystem“ aus.

Gesellschaft ist im Handeln

Die Gesellschaft als sinnvermittelndes Interaktionssystem zu verstehen bedeutet auch, dass Gesellschaft nur im und durch das soziale Handeln möglich ist. Sogenannte „Sachverhalte“ werden nicht als Gegebenheiten verstanden, sondern als von der Gesellschaft gedeutet bzw. bedeutete Produkte. Die gesellschaftliche Realität (so wie Strukturen und Institutionen) ist durch das sinnvermittelnde Interaktionssystem, so wie die Gesellschaft selbst konstituiert und konstruiert worden.²⁸

Die in der Gesellschaft kursierende sogenannte Objektivität wird damit als Konstrukt verstanden und unsere Wirklichkeit als Produkt sozialen Handelns. Die Mitglieder einer Gesellschaft sind als interpretierende Sinnvermittler zu begreifen. Sachverhalte als bedeutete Produkte, die sich schließlich institutionalisiert und etabliert haben. Die Soziologen Berger und Luckmann beschäftigten sich damit, diese Prozesse nachzuzeichnen, um deren Konstruktionscharakter offenzulegen.

Diese theoretische Basis verändert auch den Blick auf Geschlecht und das binäre Geschlechtersystem. Wird die Gesellschaft als sinnvermittelndes Interaktionssystem verstanden, so kann auch die Kategorie Geschlecht als Konstrukt in Frage gestellt werden. „Geschlecht ist damit kein individuelles Merkmal, sondern wird prozessualisiert, das heißt als interaktive und situationspezifische Konstruktionspraxis beschrieben.“²⁹

²⁷ Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (2007): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main. Fischer-Taschenbuch-Verlag. 20. Aufl., Erstausgabe: 1966.

²⁸ Vgl. Degele (2008), S.78- 97.

²⁹ Degele (2008), S.79.

Innerhalb der gendertheoretischen Überlegungen entwickelten sich die sogenannten interaktionistischen Rekonstruktionen, welche sich mit der empirischen Erfassung dieser Konstruktionspraxen befassen.

3.2. DOING GENDER

Die von Herold Garfinkel im Rahmen der Transsexuellenforschung durchgeführte „Agnes-Studie“³⁰ bietet das Ausgangsmaterial für das Konzept des „doing gender“³¹. Garfinkel zeigte in seiner Studie welche sozialen weiblichen Praktiken die transsexuelle Agnes (Mann zur Frau) erlernen muss, um als Frau wahrgenommen zu werden.

„Agnes initial resource was the predisposition of those she encountered to take her appearance (her figure, clothing, hairstyle, and so on) as the cultural perspective on the properties of ‘natural, normally sexed persons’.”³²

Candace West und Don H. Zimmerman greifen diesen Ansatz innerhalb ihres „doing gender“-Konzepts auf und entwerfen mit Hilfe empirischer Sozialforschung (Interaktionsanalysen) ein abgerundetes Theorienmodell, das die Kategorie Geschlecht als Produkt und Prozess der Interaktion zwischen Darsteller_in und Betrachter_in offenbart.

„When we view gender as an accomplishment, an achieved property of situated conduct, our attention shifts from matters internal to the individual and focuses an interactional and ultimately, institutional arenas. In one sense, of course, it is individuals who ‚do‘ gender. But it is situated doing, carried out in the virtual or real presence of others who are presumed to be oriented to its production. Rather than as a property of individuals, we conceive of gender as an emergent feature of social situations: both as an outcome of and a rationale for various social arrangements and as a means of legitimating one of the most fundamental divisions of society.”³³

3.2.1. DAS KONZEPT

Innerhalb ihres Analysekonzepts erarbeiten sie die folgenden zu unterscheidenden Kategorien im Prozess des „doing gender“:

„sex (criteria)“, „sex category“ und schließlich „gender“.

³⁰ Garfinkel, Herold (1984): Studies in ethnomethodology. Cambridge. Polity Press. Erstausgabe: 1967.

³¹ West, Candace/Zimmerman, Don H. (2002): „Doing gender.“ In: Fenstermaker, Sarah /West, Candace (Hg.): Doing gender, doing difference. Inequality, power, and institutional change, New York, Routledge. Erstveröffentlichung: Gender and Society. Bd.1.1987.

³² West/Zimmermann (2002), S.10.

³³ West/Zimmermann (2002), S.4.

Unter „sex“ wird in diesem Konzept die Geburtsklassifikation verstanden, in die Menschen innerhalb einer Kulturgemeinschaft bei der Geburt eingeteilt werden. Die „sex category“ beschreibt die sogenannte Präsentationskategorie von Geschlechterpositionen. Je nachdem, ob sich ein Mensch im Alltag als Mann oder Frau darstellt und verhält, macht er sich selbst zu einer „sex category“ zuordenbar.

“Placement in a sex category is achieved through application of the sex criteria, but in everyday life, categorization is established and sustained by the socially required identificatory displays that proclaim one’s membership in one or the other category.”³⁴

Die „sex category“ bildet in diesem Sinne ein „Display“ oder eine „Zurschaustellung“ einer Person als Angehörige_r zu einer Geschlechtsgruppe. So wird über die „sex category“ automatisch die Geburtsklassifikation „sex“ angenommen.

„In this sense, one’s sex category presumes one’s sex and stands as proxy for it in many situations, but sex and sex category vary independently; that is, it is possible to claim membership in a sex category even when the sex criteria are lacking.”³⁵

Deutlich wird hier, dass „sex“ und „sex category“ eigentlich unabhängig voneinander sind. Die Geburtsklassifikation „sex“ und die „Repräsentation“ in einer „sex category“ sind nicht ineinander verankert und/ oder variabel.

„Gender“, als ständiges Handeln im Sinne der „sex category“

„Gender“ stellt nach West und Zimmerman in gewissem Sinne eine regulierende Kategorie dar. Über „gender“ wird entschieden, welches Verhalten als zu einer „sex category“ passend und angemessen gilt und welches nicht.

„Gender, in contrast, is the activity of managing situated conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one’s membership in a sex category.”³⁶

„Gender“ ist somit als Handlung zu verstehen. Indem sich eine Person einer „sex category“ entsprechend verhält, handelt sie im Sinne von „gender“. Attribute werden über „gender“ einer „sex category“ zugeschrieben. So werden etwa Eigenschaften über kulturell-

³⁴West/Zimmerman (2002), S.4-5.

³⁵West/Zimmerman (2002), S.4-5.

³⁶West/Zimmerman (2002), S.4-5.

politische Prozesse einer Geschlechtskategorie zugeteilt und es wird darüber entschieden, welches Verhalten zu welcher „sex category“ passend erscheint.

So ist die „sex category“ die vermeintliche Darstellung einer Geschlechtszugehörigkeit im Alltag und „gender“ stellt die Kategorie der Festschreibung der Attribute dar (quasi als stille Übereinkunft innerhalb einer Kulturgemeinschaft). Damit ist der interaktive situationsspezifische Prozess des sozialen Handelns, indem die Darstellung einer Kategorie und gleichzeitig die Zuteilung anderer passiert, in West und Zimmermans Begriff als „doing gender“ zu bezeichnen. Sie erläutern, dass durch diese sozialen Handlungen zwischen Darsteller_in und Betrachter_in die Kategorie Geschlecht erst bedeutet bzw. bedeutend und so erst „gemacht“ wird. Über und in der Zuteilung nach dem „gender“-System wird der Kategorie Geschlecht eine Bedeutung gegeben. „Gender“ wird demnach in der sozialen Interaktion hervorgebracht.

In diesem Sinne kann das „doing gender“-Konzept nach Candace West und Don H. Zimmerman folgendermaßen zusammengefasst werden.

„Gender“ ist im Moment des Darstellens und Betrachtens. Es ist so Produkt und Prozess sozialen Handelns, da ihm erst im Augenblick Bedeutung gegeben wird. Die Gesellschaft ist gleichsam als sinnvermittelndes Interaktionssystem zu werten, da ihre Mitglieder gleichzeitig als sinnvermittelnde Akteure und bedeutungsgebende Interpretierende auftreten. „Gender“ ist daher im „doing gender“.

„Gender“ ist als soziale Konstruktion zu verstehen, die in ihrer Interaktion immer wieder aktualisiert wird. Wie West und Zimmerman hier deutlich machen, sind sowohl das binäre Geschlechtersystem als auch die Geschlechterkategorien als interaktive Leistung und kulturelle Performanz zu verstehen.

„In this view, gender is a socially scripted dramatization of the culture’s idealization of feminine and masculine natures, played for an audience that is well schooled in the presentation idiom.“³⁷

West und Zimmerman halten fest, dass sich durch den Prozess des „doing gender“ innerhalb einer Gesellschaft ein bestimmtes Allgemeinwissen über die „gender“-Kategorien gesammelt hat, das immer wieder bestätigt wird. Darstellung und Deutung des

³⁷ West/Zimmerman (2002), S.7.

Verhaltens werden ständig wiederholt und festigen so die Kategorien. „Gender“ erscheint als Zwangssystem. Die Herstellung von „gender“ im Alltag funktioniert in diesem Sinne über das „allgemeine Wissen“ über Geschlechterkategorien. „Gender“ entsteht, laut West und Zimmerman, damit erst im Prozess des „doing gender“ als Interpretationsprozess in der Interaktion, gefestigt durch Wahrnehmungsstrategien der Gesellschaft als Institution. Es ist in diesem Sinne eine soziale Konstruktion.

„Geschlecht als Geschlechtsdarstellung beziehungsweise doing gender ist damit ein zirkulärer Prozess zwischen DarstellerIn und BetrachterIn. [...] Menschen haben also kein Geschlecht, sondern machen es.“³⁸

3.2.2. DOING GENDER UND DIE GESELLSCHAFTLICHEN STRUKTUREN

Aus weiterführender gendertheoretischer Literatur geht hervor, dass für die Etablierung dieses Systems gesellschaftliche Strukturen wie auch die Arbeitsteilung verantwortlich sind. Die sozialen Strukturen der Gesellschaft stellen so Institutionen dar die zur Teilung derselben, in ein binäres Geschlechtersystem geführt haben. Zugangsbeschränkungen z.B. zur Kirche, dem Militär oder diversen Clubs werden als Absicherung des zweigeteilten Systems genannt. Das binäre Geschlechtersystem stellt sich in diesem Verständnis als über gesellschaftliche Strukturen Hervorgebrachtes heraus.³⁹

„Denn die Annahme ist nicht mehr die vorgängige Existenz zweier Geschlechter, die entsprechend Unterschiedliches (oder Dinge unterschiedlich) tun (geschlechtsspezifisch). Vielmehr schafft (konstruiert, konstituiert) erst die Arbeitsteilung Geschlecht (geschlechtskonstituierend).“⁴⁰

Das Konzept des „doing gender“ macht sichtbar, dass Menschen nicht einfach ein „Gender“ haben, sondern dass es als Produkt und Prozess interaktiver situationsspezifischer Konstruktionspraxis zwischen Darsteller_in und Betrachter_in hervorgebracht wurde und wird und so erst innerhalb der und über die Gesellschaft Bedeutung erlangt. Die Geschlechtsidentität ist durch diesen theoretischen Ansatz als Konstrukt empirisch beobachtbarer gesellschaftlicher Interaktionen zu sehen. Oder anders formuliert, ist es durch die Definition des „doing gender“-Konzepts möglich, „Gender“ als ein soziales Konstrukt zu verstehen. Mann und Frau werden in diesem Sinne als Produkt

³⁸ Degele (2008), S.79-81.

³⁹ Vgl. Degele (2008), S.79f.

⁴⁰ Degele (2008), S.82- 83.

sinngebender Interaktionen gelesen und die daraus resultierende gesellschaftliche Realität wird als konstituiert verstanden.

„Gender is a powerful ideological device that produces, reproduces, and legitimates the choices and constraints that are predicates in sex category. An understanding of how gender is produced in social situations will afford clarification of the interactional scaffolding of social structure and the social control processes that sustain it.“⁴¹

3.2.3. DOING GENDER, DOING DIFFERENCE

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich West und Zimmerman in ihrem ersten entworfenen Konzept fragen, ob es möglich ist, sich aus dem Konzept auszunehmen und stellen vorerst fest „doing gender is unavoidable“⁴², da das Geschlecht (gender) in der Gesellschaft essentiell erscheint und „doing gender“ immer und überall bewusst und unbewusst stattfindet. Nach West und Zimmerman ist die performative Etablierung von Geschlecht (gender) für die Mitglieder einer Gesellschaft nur schwer zu erkennen, da sie durch ihre Alltagserfahrungen blind dafür geworden sind und die einmal erstellten Differenzen naturalisiert und institutionalisiert wurden.⁴³

Doch relativiert Candace West die Aussage „doing gender is unavoidable“ im Ansatz des „doing difference“⁴⁴ selbst. Es werden Möglichkeiten der Veränderung der Strukturen sichtbar, deren genaue Erläuterung an dieser Stelle jedoch zu weit führen würde.

3.2.4. GENDER, CLASS, RACE ALS SIMULTANER PROZESS

Das Konzept des „doing gender“ wurde von weiteren feministischen und gendertheoretischen Wissenschaftler_innen aufgegriffen und ergänzend bearbeitet. Welche Bedeutung „gender“ beigemessen wird, ist nach der feministischen Wissenschaftlerin Waltraud Ernst abhängig von anderen Strukturkategorien, wie „class“ und/oder „race“.⁴⁵

⁴¹ West/Zimmerman (2002), S.16.

⁴² West/Zimmerman (2002), S.21.

⁴³ Vgl. West/Zimmerman (2002), S.21.

⁴⁴Fenstermaker, Sarah/West, Candace (2002): „Doing Difference.“ In: Fenstermaker, Sarah /West, Candace (Hg.): Doing gender, doing difference. Inequality, power, and institutional change, New York, Routledge. Erstveröffentlichung Gender and Society, Bd. 9. 1995.

⁴⁵ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Geschlecht, Sexualität, Race und Ethnizität als soziale Positionierungen, Elemente von Fremd- und Selbstzuweisung und als ein Mechanismus sozialer

Der kulturelle Kontext oder auch die klassenspezifische Position ist ihrer Ansicht nach entscheidend für die Wahrnehmung von Geschlecht (gender).⁴⁶

„Geschlechtsidentitäten, Geschlechterpraxen und Geschlechterkörper sowie Geschlechterstrukturen bilden und verändern sich darüber hinaus nicht unabhängig von sozialen Positionen von Personen innerhalb von Klassenhierarchien und rassistischen Klassifizierungen von Ethnien, Religionszugehörigkeiten oder Hautfarben.“⁴⁷

Der Konstruktionsprozess von „gender“, „class“ und „race“ ist durch die Wissenschaftlerin als simultan zu verstehen, da ihr zufolge die eine Kategorie nicht ohne die andere besteht. Welche Bedeutung welcher „gender“-Position gegeben wird, ist somit abhängig von sozialem Status, der Klasse und der ethnischen Klassifizierung, wobei sich Ernst ebenso auf das Konzept „doing difference“ von West und Zimmerman bezieht.

„Erst wenn man die Konstruktion von Geschlecht, Klasse und Ethnie als simultanen Prozess begreift, wird es möglich zu erkennen, dass die Relevanz dieser Ordnungsmuster je nach Interaktions- Kontext variieren kann.“⁴⁸

Außerdem macht Ernst deutlich, dass durch die Erweiterung der Kategorisierungsmechanismen die „Relevanz der Ordnungsmuster“, also die Kategorien und ihre Definitionen, variabel sind. Die Bedeutung von „gender“ etwa, kann hinter die ethnische Klassifizierung treten oder dadurch gänzlich unwichtig werden. Signifikant ist, dass der Interaktionskontext relevant erscheint, da eine (geschaffene) Positionierung innerhalb eines anderen (kulturellen) Kontextes eine andere (oder auch keine) Bedeutung haben kann.⁴⁹

Durch Waltraut Ernst wird so deutlich, dass „gender“ als eine soziale Positionierung zu verstehen ist, die im kulturellen klassenspezifischen Kontext steht und somit im oder über innergesellschaftlichen Interaktionsprozess entstanden ist und nur innerhalb diesem existiert.

Differenzierung zu verstehen sind und somit „getan“ werden und keine Merkmale sind (Vgl. Degele, 2008, S.97).

⁴⁶ Vgl. Ernst (2002), S. 42.

⁴⁷ Ernst (2002), S. 42.

⁴⁸ Fenstermaker, Sarah/West, Candace (2001): „Doing Difference Revisted. Probleme, Aussichten und der Dialog in der Geschlechterforschung“. In: Heintz, Bettina (Hg.): Geschlechtersoziologie. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. S. 237.

⁴⁹ Vgl. Ernst (2002), S.42- 43.

„Geschlecht, Klasse, und Ethnie sind demnach eng miteinander verknüpfte dynamische und veränderbare ‚Hervorbringungen‘, die ihre jeweilige Bedeutung ausschließlich durch soziale Interaktion erhalten.“⁵⁰

„Gender“ als eindeutige „Kategorie“, ist durch die Erweiterung des Blickes ins Wanken geraten. Durch Ernst wird deutlich, dass „gender“ nunmehr als veränderbare, vielfältige konstruierte Variable zu verstehen ist. Die Kategorie existiert also nicht per se, sondern wird hervorgebracht.

„Geschlecht, Ethnie und Klasse können damit als bedeutende und dennoch veränderliche soziale Prozesse erforscht werden, die Identität, Körper und Handlungspraxis ordnen.“⁵¹

Die Geschlechtsidentität wird als soziale Konstruktion in Frage gestellt und als Hervorbringung gesellschaftlicher Prozesse verstanden. Durch die strukturorientierte Gesellschaftskritik und der analytischen Idee des interaktionistischen Konstruktivismus, kann Geschlecht (gender) erstmals aus den Angeln der „Biologie ist Schicksal“- Parabel gehoben werden. Das Bestreben, Geschlecht als „sprachliche und somit kulturelle Erfindung“⁵² zu offenbaren, wird durch die feministische Strömung der diskurstheoretischen Dekonstruktionen weiter verfolgt. Auf theoretischer Ebene werden Konstruktionsmechanismen und gesellschaftliche Strukturen besprochen. Im Bezug darauf wird nun die sprachtheoretische Perspektive und damit weiter über Judith Butlers Theorie die Verhandlungssache Geschlecht weiter diskutiert.

⁵⁰ Ernst (2002), S.43.

⁵¹ Ernst (2002), S.43.

⁵² Degele (2008), S. 19.

4. GESCHLECHT ALS PRODUKT UND PROZESS DES „DISKURSES DER ZWANGSHETEROSEXUALITÄT“

„Die Vorstellung von Bedeutung, die auf etwas Vorgängiges referiert als qua natur gegeben ist, entsteht dann, wenn gesellschaftlich historische Prozesse der Bedeutungsherstellung nicht zur Kenntnis genommen werden.“⁵³

4.1. EXKURS: SPRACHWISSENSCHAFTLICHE ÜBERLEGUNGEN

Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure unterscheidet in seiner Theorie um Sprache prinzipiell zwischen „langue“ und „parole“, wobei er mit Parole den Akt des Sprechens selbst meint und mit Langue die Sprache als Zeichensystem. Die Langue (die Sprache, als Zeichensystem) wird in das Signifikat und das Signifikant eingeteilt. Unter Signifikat ist die Vorstellung einer Sache gemeint, unter Signifikant das Wort als Lautbild. So gilt als Beispiel etwa das Wort (Lautbild) BAUM, als Signifikant und die Vorstellung eines (beliebigen) Baumes als Signifikat. Wie es zur Verknüpfung von Signifikat und Signifikant kommt, hat nach Saussure keinen natürlichen Ursprung, sondern ist konventionell geregelt. Folgt man dem Sprachwissenschaftler, wird die Verbindung von Signifikat und Signifikant über gesellschaftliche Konventionen geregelt. Durch die Internalisierung (Verinnerlichung) dieser Konventionen erscheinen die Verbindungen als „natürlich“.⁵⁴

„Sprache spiegelt nicht einfach die Realität wieder. Als auf Konventionen beruhendes, soziales Phänomen trägt Sprache zur Wirklichkeitskonstruktion, zur Artikulation von Kultur bei.“⁵⁵

So stellt sich die Sprache in der Wirklichkeitskonstruktion als immer zwischengeschaltet heraus. Nur was „benannt“ wird, scheint in unserer Welt Realität zu sein. Unser Verständnis von Wirklichkeit entsteht somit in und durch die sprachliche Vermittlung. Welches Signifikat mit welchem Signifikanten verbunden wird, ist dabei nach Saussure

⁵³ Taubert, Yo (2006): „Go Drag. GenderQueer- Voices from beyond sexual binary“. In: Benzer, Silvia (Hg.): Creating the Change. Beiträge zu Theorie und Praxis von Frauenförder- und Gleichbehandlungsmaßnahmen im Kulturbereich. Wien. Turia + Kant. S.87.

⁵⁴ Vgl. Hepp, Andreas (2004): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Wiesbaden, VS Verl. für Sozialwissenschaft, S.26- 27.

⁵⁵ Hepp (2004), S.27.

konventionell geregelt und erscheint erst durch die regelmäßige Wiederholung als „natürlich.“

In Bezug auf Geschlecht kann das bedeuten, dass „[...]Frauen und Männer und auch die Natur, lediglich das sind was wir über sie sagen.“⁵⁶ Die Beschreibungen von Männlichkeit oder typisch maskulinem Verhalten und Weiblichkeit und femininem Verhalten können als konventionelle Zuschreibungen verstanden werden.⁵⁷ „Im Ganzen betrachtet, hat die wiederholte Praxis, die sexuelle Differenz zu benennen, den Anschein einer natürlichen Aufteilung erzeugt.“⁵⁸

4.2. JUDITH BUTLER UND DER „DISKURS DER ZWANGSHETEROSEXUALITÄT“

Die US-amerikanische Philosophin und Vertreterin des dekonstruktivistischen Feminismus Judith Butler setzt sich in ihren Überlegungen mit dieser konventionellen Regelung unsere „Wirklichkeit“ von Geschlecht auseinander.

„Eine grundlegende Annahme von Judith Butler ist es, dass die Gesellschaft, in der wir leben, durch den ‚Diskurs der Zwangsheterosexualität‘ strukturiert ist. Dieses binäre Machtregime kennt nur ‚Männer‘ und ‚Frauen‘ und lässt dazwischen nichts zu. Es bringt laut Butler die eindeutige Trennung in ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Subjekte erst hervor.“⁵⁹

Sie meint weiter, dass die geschlechtliche Identität als Produkt und Prozess eines mächtigen (heterosexuellen) Sexualsystems zu verstehen ist, die auf Basis politisch-ökonomischer Bedürfnisse hervorgebracht wurden.

„Es gibt keinen Grund, die menschlichen Körper in das männliche und das weibliche Geschlecht aufzuteilen; außer diese Aufteilung paßt[sic!] zu den ökonomischen Bedürfnissen der Heterosexualität und verleiht der Institution der Heterosexualität einen naturalistischen Glanz.“⁶⁰

⁵⁶ Vgl. Keller, Evelyn Fox (1996): „Feminismus, Wissenschaft und Postmoderne“. In: Scheich, Elvira (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. 1. Aufl. Hamburg, Hamburger Ed., S.45.

⁵⁷ Vgl. Taubert (2006), S.87.

⁵⁸ Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. 1. Aufl. Frankfurt a.M., Suhrkamp. S.172.

⁵⁹ Taubert (2006). S.87.

⁶⁰ Butler (1991), S.167- 168.

4.2.1. „NATUR“ STÜTZT DEN DISKURS AB

Judith Butler geht davon aus, dass durch die sprachliche Unterscheidung von Mann und Frau überhaupt erst eine Trennung der Subjekte erschaffen wurde. Sie provoziert weiter durch die Aussage, dass „das Geschlecht (sex) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen ist.“⁶¹ Sie bestreitet die Natürlichkeit von Geschlecht und erklärt sex selbst zu gender, als etwas von der Gesellschaft konstruiertes. Oder anders formuliert, ist in Butlers Sinne nicht nur die Geschlechtsidentität, sondern auch das biologische Geschlecht selbst kulturell geschaffen. Ihrer Meinung nach wurde erst über den Akt der Benennung, Geschlecht als Kategorie hervorgebracht. Auch die Vorstellung eines „biologischen“ Geschlechts ist für sie, über Sprache hervorgebrachtes Mittel zur Aufrechterhaltung des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“. Mit der Annahme, sex ist gender, möchte sie auf den problematischen Dualismus, der zwischen Natur (und dem natürlichen Geschlecht) und der Kultur (und dem sozialen Geschlecht) entsteht, hinweisen. Denn, so macht es Butler deutlich, wird sex weiterhin als essentielle biologische Voraussetzung für die Geschlechterunterscheidung von Mann und Frau angenommen, wird das binäre Geschlechtersystem, die Geschlechtsidentität und Geschlechterrolle und das implizierte heterosexuelle Begehren aufrecht bleiben und über den Schein der Natürlichkeit legitimiert.⁶²

„[Laut Butler sind die ‚Natur‘ und das Gebiet der Materialität[...]Ideen, ideologische Konstrukte, die durch diese gesellschaftliche Institution hervorgebracht wurden, um die politischen Interessen des heterosexuellen Vertrages zu stützen. [...]Die Natur [ist] eine Idee, die zum Zweck der gesellschaftlichen Kontrolle erzeugt und aufrechterhalten wird.“⁶³

Das bedeutet, in Butlers Sinn ist die Vorstellung der Natur von Geschlecht nur eine politische Strategie, die über die Sprache hervorgebracht wurde, um das binäre Geschlechtersystem im heterosexuellen Vertrag (Diskurs der Zwangsheterosexualität) zu stützen.

⁶¹ Butler (1991), S.26.

⁶² Vgl. Butler (1991), S.165f.

⁶³ Butler (1991), S.185.

4.2.2. PERFORMATIVE SPRECHAKTE BRINGEN GESCHLECHT HERVOR

„Sprache konstruiert Subjekte mit einer ‚festen‘ Identität und damit auch eine hierarchisch angelegte Konstruktion wie die Geschlechterdifferenz.“⁶⁴

Orientiert an John Austin beschreibt Butler in ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“⁶⁵ die Wirkmacht illokutionärer Sprechakte. „Illokutionäre Sprechakte [sind] dadurch bestimmt, dass jemand, indem er etwas sagt, zugleich auch etwas tut.“⁶⁶ So können als Beispiele etwa „Ich taufe dich“ oder „Ich gratuliere dir“ genannt werden, da sie durch ihre Aussprache sogleich vollzogen werden. Die Handlung vollzieht sich im Sprechakt selbst. Die Wirkmacht solcher Sprechakte beschreibt Butler als „performativ“, der Effekt solcher Sprechakte wird ihrer Meinung nach erst durch deren zitathafte Wiederholung erreicht. Sie erscheinen dadurch als historisch abgelagerte Diskurse. Wie Butler bespricht, wird dem Gesagten über Konventionen Gewicht gegeben. Sie ist der Ansicht, dass es sich bei der „Realität“ von Geschlecht um ein Produkt solch performativer Wiederholungen traditioneller Normen handelt.⁶⁷

„Die Performativität des Geschlechts ist demzufolge kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“⁶⁸

„Anrufung“⁶⁹

Somit macht die Philosophin hier deutlich, dass die geschlechtliche Identität, nichts ursprünglich im Menschen Verankertes ist, sondern durch die Wiederholung performativer Akte erschaffen wird. Kommt ein Kind zur Welt, wird über die verbale Zuordnung der Geschlechterkategorie entschieden. Die Äußerung „Es ist ein Mädchen“ zwingt das Kind performativ in die Norm des Mädchenseins. Es wird dadurch angewiesen, den Vorstellungen eines Mädchens zu entsprechen und damit auch ein Mädchen zu werden.

⁶⁴ Degele (2008), S.108.

⁶⁵ Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. 1. Aufl. Frankfurt a.M., Surkamp.

⁶⁶ Bublitz, Hannelore (2002): Judith Butler zur Einführung. Hamburg, Junius Verlag GmbH. S.32.

⁶⁷ Vgl. Butler (1991), S.165- 172.

⁶⁸ Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.1.Aufl. Frankfurt am Main, Surkamp. S.36.

⁶⁹ Der Begriff Anrufung oder auch Interpellation geht auf den Philosophen Althusser zurück. Vgl. Althusser, Luis (1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg. VSA.

Die Performativität der Aussage besteht in der darin enthaltenen „Anrufung“ (sei oder werde ein Mädchen). Der Körper des Kindes wird, wie Butler meint, performativ zu einem Geschlechtskörper gemacht.

„Die Sprache ‚wirft Bündel von Realität auf den gesellschaftlichen Körper‘, Bündel, die sich nicht so leicht wieder abwerfen lassen, ‚indem sie ihm ihren Stempel aufdrücken und ihn gewaltsam formt‘.“⁷⁰

Diese bei der Geburt formulierte Aussage stellt für Butler den zentralen Kern der geschlechtlichen Identitätsbildung dar, da sie durch deren Anerkennung zur Realität wird. Durch die „Anrufung“ wird die „zitierte gesellschaftliche Ordnung“⁷¹ in das Kind eingeschrieben und die eigentlich imaginäre Geschlechterdifferenz wird „Wirklichkeit“.

Dem Körper wird, der Philosophin zufolge, das politisch kulturelle Normpaket zugeschrieben und das Kind „erscheint“ als Mädchen. Die zitathafte Wiederholung des performativen Aktes ist ausschlaggebend. Erst dadurch entsteht der Realitätseffekt von Geschlecht, der oft als Tatsache oder „natürliche“ Aufteilung fehlgedeutet wird. Butler bespricht ausführlich, dass Sprache die Macht besitzt, durch wiederholte Zuschreibung Realität zu erzeugen. Dies wiederum bedeutet, Geschlecht als Konstrukt ansehen zu können, dass über die ständige Wiederholung abgelagerter Normen – performativ-existiert. „Die Konstruktionen sind also in dem Maße ‚real‘, wie sie fiktive Phänomene sind, die innerhalb des Diskurses Macht gewinnen.“⁷²

4.2.3. MATERIALISIERUNG (SEX IST GENDER)

Die Philosophin bespricht außerdem, dass der performative Effekt von Sprache auf den Körper einwirkt, wodurch die materiell körperliche Geschlechtlichkeit entsteht.

„Beachten wir, daß[sic!] es die Sedimentierung der Geschlechter- Normen ist, die das eigentümliche Phänomen des ‚natürlichen Geschlechts‘, der ‚wirklichen Frau‘ oder jeder Art von verbreiteter, zwanghafter gesellschaftlicher Fiktion hervorbringt. Genau diese Sedimentierung hat mit der Zeit einen Satz leiblicher Stile produziert, die in verdinglichter Form als natürliche Konfigurierung der Körper in Geschlechter (sexes) erscheinen, wobei die Geschlechter in einem binären Verhältnis zueinanderstehen.“⁷³

⁷⁰ Butler (1991), S.172.

⁷¹ Bublitz (2002), S.34.

⁷² Butler (1991), S.177.

⁷³ Butler (1991), S.206.

Geschlecht, auch als „leiblicher Stil“, ist damit in Butlers Sinn nichts Ursprüngliches. Es existiert erst über die performativen Sprechakte. Die zitierten traditionellen Konventionen erzeugen Realität, so auch die des materiellen Geschlechtskörpers. Der Geschlechtskörper ist so als Produkt abgelagerter Normierungsprozesse zu verstehen, der erst über die wiederholten performativen Akte erschaffen wurde.

Durch Judith Butlers Theorie wird deutlich, dass die Strukturkategorie Geschlecht (sex und gender) nicht naturegeben, sondern ein performativer Effekt von Wiederholungen ist, der innerhalb des gesellschaftlichen „Diskurses der Zwangsheterosexualität“ erschaffen und aufrecht erhalten wird.

„Denn das Geschlecht ist die obligatorische Anweisung an den Körper, ein kulturelles Zeichen zu werden bzw. sich den geschichtlich beschränkten Möglichkeiten entsprechend zu materialisieren, und zwar nicht nur ein- oder zweimal, sondern als fortlaufender, wiederholter leiblicher Entwurf.“⁷⁴

Das Geschlecht (der Geschlechtskörper und die Geschlechtsidentität) kann so, als über den „Diskurs der Zwangsheterosexualität“ hervorgebracht, verstanden werden. Der Körper wird durch heterosexuelle gesellschaftliche Strukturen, Mittel zum Zweck des „Naturalismus“ und dessen Legitimierung.

„Entsprechend ist Geschlecht nichts Natürliches, sondern der performative Effekt von Wiederholungen: Wer von der ersten Sekunde des eigenen Lebens zu hören bekommt, sie sei ein Mädchen, glaubt es auch und verhält sich irgendwann entsprechend. Diese Wiederholungen finden in einem eng definierten diskursiven beziehungsweise gesellschaftlichen Rahmen statt und produzieren genau damit den Anschein von Natürlichkeit.“⁷⁵

Der menschliche Körper, als Geschlechtskörper ist dabei Teil des performativen Prozesses und ist diesem nicht vorgelagert. Geschlechtsidentitäten und auch Geschlechtskörper sind damit Produkt und Prozess des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“.

⁷⁴ Butler (1991), S.205.

⁷⁵ Degele (2008), S.106.

4.3. GESCHLECHTSKÖRPER ALS TEIL MÖGLICHER SOZIOKULTURELLER DEUTUNGSPROZESSE

Auch die Philosophin Waltraut Ernst arbeitet in ihren Überlegungen „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht“ den Geschlechtskörper als mögliches Deutungsprodukt heraus.

„[Das Geschlecht ist nicht als] metaphysisch vorgegebene menschliche Differenz [zu verstehen], deren aktuelle und historische Deutung variable Varianten einer menschlichem Sein zugrunde liegenden vorgesellschaftlichen Zweigeschlechtlichkeit darstellen.“⁷⁶

Der Körper ist in ihrem Verständnis vielmehr als Teil des soziokulturellen Deutungsprozesses zu verstehen.⁷⁷

Ernst schließt damit an Butlers Theorie des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“ an und macht deutlich, dass Geschlecht im Sinne dieses Diskurses ein Produkt „möglicher, sozialer Deutung“ ist.⁷⁸ Der Geschlechtskörper wurde als solcher ebenfalls nur über diese mögliche Deutung hervorgebracht. Es ist also nach Ernst abzulehnen, Subjekte in die Kategorien „biologisches“ und „kulturelles“ Geschlecht einzuteilen, da die Konstruktion des „natürlichen“ nur einen Teil des möglichen, sozialen Deutungsprozesses darstellt.

„Geschlechtskörper existieren also weder außerhalb oder ‚vor‘ ihrer Interpretation durch Personen als ‚Natur‘, noch können sie unabhängig von Identität, persönlicher Interaktion oder institutionalisierten Strukturen gedacht werden.“⁷⁹

Der Körper ist in Ernsts Sinne nicht länger als stummer Diener zu sehen, dem eine kulturell geprägte Geschlechtsidentität auferlegt wurde. Stattdessen ist der Geschlechtskörper selbst als Teil der Interpretation innerhalb des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“ zu betrachten und als Produkt einer möglichen, sozialen Deutung in weitere Betrachtungen zu Geschlecht einzubeziehen. Der menschliche Körper ist so immer schon Teil der soziokulturellen Deutungsprozesse gewesen und ist es noch.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Entkoppelung vom „biologischen“ (sex) Geschlecht und einer kulturell geprägten Geschlechtsidentität

⁷⁶ Ernst (2002), S.35.

⁷⁷ Vgl. Ernst (2002), S.36.

⁷⁸ Vgl. Ernst (2002), S.35.

⁷⁹ Ernst (2002), S.36.

(gender), eine bedeutende Entdeckung für die Anfänge der feministischen Forschung darstellte. Durch das „doing gender“-Konzept wird die Möglichkeit der kulturell hervorgebrachten Geschlechtsidentität sichtbar und das lähmende Diktum „Biologie ist Schicksal“ kann damit aus den Angeln gehoben werden. Das geschlechterspezifisch differenzierte Verhalten konnte auf gesellschaftliche Machtverhältnisse zurückgeführt werden. Durch Butlers und auch durch Ernsts theoretische Betrachtungen kann festgehalten werden, dass die soziale Positionierung von Geschlecht in seiner Gesamtheit das mögliche Produkt von Deutungsprozessen ist. „Denn Dinge sind geworden, und dafür sind diskursive Zusammenhänge verantwortlich.“⁸⁰ Innerhalb der gesellschaftlichen Normen wird dieses Konstrukt stetig performativ und so immer wieder aufs Neue, im „Diskurses der Zwangsheterosexualität“, reproduziert. Aus Sicht der feministischen Wissenschaften ist es daher notwendig, die regulierenden kulturellen Prozesse offenzulegen, die an der Konstruktion von Geschlecht durch reartikulierende Deutungsvorgänge stetig teilnehmen, so das Produkt Geschlecht als „natürlich“ und „unumgänglich“ erscheinen lassen und die heteronorme Teilung der Gesellschaft gleichzeitig reproduzieren.

„Wenn wir Geschlecht also als eine Kategorie verstehen, die keine Eindeutigkeit von sich aus hat, deren Deutung vielmehr ständig aufs Neue produziert, bestätigt und in Frage gestellt wird, müssten die Prozesse zu untersuchen sein, die dazu beitragen, ihr Eindeutigkeit zu verleihen, Normalität und Abweichung zu bestimmen und ihre Zuordnung in einer hierarchischen Ordnung zu regeln.“⁸¹

Es stellt sich also die Frage, welche kulturellen Prozesse geschlechtliche Körper und Identitäten herstellen und die gesellschaftlichen Strukturen und Bedeutungen dieser Ordnung damit produzieren und reproduzieren. Aus diesem Grund wird im folgenden Kapitel auf die Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis und ihre Arbeit „Technologien des Geschlechts“ eingegangen.

⁸⁰ Degele (2008), S.102.

⁸¹ Ernst (2002), S.39.

5. GESCHLECHT ALS PRODUKT UND PROZESS VON REPRÄSENTATION UND SELBSTREPRÄSENTATION

Die Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis setzt sich aus feministischer Perspektive mit Geschlecht, als über Repräsentation bestehende Konstruktion auseinander und lenkt den Blick der Medienwissenschaften mit ihrer erstmals 1987 erschienen Arbeit „Technologien des Geschlechts“⁸², in eine neue Richtung. Teresa de Lauretis knüpft in ihren Überlegungen zur Rolle des Kinos in der Diskussion um Geschlecht, an die diskurstheoretische Arbeit von Michel Foucault an.

Exkurs: Sexualität als Disziplinarmacht

Foucaults Arbeiten zur Diskursgeschichte der modernen Sexualität beschäftigen sich damit, Sexualität als Kulturtechnik zu betrachten.⁸³ Das bedeutet einerseits Sexualität als über kulturelle Prozesse hervorgebracht zu begreifen, andererseits ist sie als kulturelle Technologie zu verstehen, hinter der eine disziplinierende Idee steht. Er beschreibt Sexualität als Disziplinarmacht, die den menschlichen Körpern eine spezielle Sexualität zuschreibt und sie dadurch lenkt. In der Verknüpfung von Macht und Wissen sieht er die Stärke der Kulturtechnik, in der sich Wissen erst über Macht etabliert und so durchsetzen kann. Sexualität erhält somit durch populär gewordenes Wissen disziplinierende Macht.⁸⁴

„Als Machttypus definiert die Disziplinarmacht spezifische, auf einer Verschränkung von Macht und Wissen basierende Technik (Disziplinen), die als Ensemble verschiedener Mechanismen, die gesamte Gesellschaft durchlaufen. [...] Sie [die Techniken] liegen in der hierarchischen Überwachung.“⁸⁵

Für den Philosophen stellen damit mehrere Techniken jene Einheit dar, durch die Sexualität disziplinierend wirken kann. Speziell meint er damit Institutionen unserer Gesellschaft, durch die die Disziplinarmacht in Erscheinung treten kann. Er bespricht aber noch eine weitere wichtige Position der „Technologien des Sexes“. Seiner Meinung nach

⁸² Lauretis, Teresa de (1996): „Die Technologien des Geschlechts“. In: Scheich, Elvira (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. 1. Aufl., Hamburg. Hamburg Ed.

⁸³ Foucault, Michel (1992): Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main. Surkamp. Erstausgabe: 1983.

⁸⁴ Vgl. Seier, Andrea (2007): Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Univ. Diss, Bochum, 2005. Berlin. Medienwelten, Bd.6. S. 24-27.

⁸⁵ Seier (2007), S. 24.

treten neben den kulturellen Machttechniken, ebenso gewisse Selbsttechniken in Erscheinung und somit Technologien die an individuelle Prozesse und Personen gebunden sind.⁸⁶ Er hebt hervor, dass die beiden Instanzen eng miteinander verknüpft sind. Das bedeutet, dass personelle Selbsttechniken und kulturelle Instanzen im Wechselverhältnis stehen und die Disziplinarmacht „Sexualität“ eine Einheit bildet.⁸⁷

5.1. „TECHNOLOGIEN DES GESCHLECHTS“

Die Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis greift nun die Theorie auf und erweitert die These von Sexualität auf die Kategorie des Geschlechts an sich.

„Ein Ausgangspunkt könnte sein, gender im Sinne Michel Foucaults Sexualitätstheorie als ‚Technologie des Sexes‘ zu verstehen und damit nahezulegen, daß[sic!] das Geschlecht, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation, ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch Alltagspraxis ist.“⁸⁸

Dabei versteht sie Geschlecht, als „antiessentialistische Konzeption“⁸⁹, die nicht auf „natürliche“ Tatsachen zurückzuführen ist, sondern über soziale und kulturelle Prozesse hervorgebracht wurde.

„Wie Sexualität ist auch das Geschlecht keine Eigenschaft der Körper oder etwas ursprünglich im Menschen Existierendes, sondern mit Foucault ‚ein Ensemble von Auswirkungen, die in den Körpern, den Verhaltensweisen, den gesellschaftlichen Beziehungen‘ durch die Entfaltung einer ‚komplexen politischen Technologie‘ hervorgerufen wurden.“⁹⁰

De Lauretis versteht unter Geschlecht somit „sex“ und „gender“. Das vermeintlich biologische Geschlecht kann ebenso als Teil des Konstruktionsprozesses verstanden werden. Geschlecht, in seiner Gesamtheit, wird so in de Lauretis Sinn, als institutionalisierte Disziplinarmacht begriffen, die über bestimmte Technologien als Repräsentation und Selbstrepräsentation in Erscheinung tritt. Ein Ensemble von

⁸⁶ Vgl. Seier (2007), S.26.

⁸⁷ Vgl. Seier (2007), S.26.

⁸⁸ Lauretis de (1996),S.59.

⁸⁹ Maier, Tanja (2007): Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft. Univ. Diss., Oldenburg, 2005. Bielefeld. Transcript- Verlag., S.42.

⁹⁰ Lauretis de (1996), S.59.

Wirkungen bringt somit die Strukturkategorie Geschlecht erst hervor. Geschlecht kann damit als Konstruktion verstanden werden und die „gesamte westliche Hochkultur und Kunst“ in diesem Sinne als „Gravur“ der Konstruktionsgeschichte.⁹¹

5.1.1. GESCHLECHT ALS VERWEIS AUF IDEOLOGIE

Wichtig ist der Wissenschaftlerin dabei, dass die Repräsentation „Geschlecht“ einen Verweis darstellt und zwar auf die Mitgliedschaft zu einer „Klasse, als Zugehörigkeit zu einer Gruppe“.⁹² Das bedeutet, die Repräsentation steht für eine Gruppenzugehörigkeit. Mit de Lauretis Worten „[...]ist Gender vielmehr die Repräsentation einer Beziehung, der Dazugehörigkeit zu einer Klasse, einer Gruppe, einer Kategorie[...]“.⁹³ Geschlecht ist somit (eine) Repräsentation, die auf ein Bedeutungsfeld verweist.

„Die kulturellen Konzeptionen des Männlichen und des Weiblichen[...] konstruieren innerhalb jeder Kultur ein gender- System, ein symbolisches System oder System von Bedeutung, das das biologische Geschlecht zu den kulturellen Inhalten entsprechend den sozialen Werten und Hierarchien in Beziehung setzt.“⁹⁴

Die Bedeutung, die dem Geschlecht über Repräsentationen gegeben wird, basiert somit auf einer bestimmten Ideologie und die Zuweisung passiert dabei nicht zufällig. Politische und ökonomische Faktoren stellen die Ideologie, hinter der Klassifizierung von Geschlecht, dar und sind damit der eigentliche Schauplatz der Geschlechterkonstruktion.⁹⁵ Die Bedeutung von Geschlecht liegt für de Lauretis damit hinter dem Sichtbaren. Die Ideologie, die hinter dem Kategorisierungssystem steht, ist der wahre Schauplatz von Geschlecht und dadurch das, worauf die Repräsentation verweist.

5.1.2. DER FILMISCHE APPARAT ALS TECHNOLOGIE

Die Wissenschaftlerin benennt, wie bereits erwähnt, bestimmte Technologien, über welche dem Geschlecht (sex und gender) Bedeutung gegeben wird.

„Sie [Lauretis] bestimmt Geschlecht nicht als eine ‚natürliche Eigenschaft‘ des Körpers, sondern als Effekt von verschiedenen kulturellen und sozialen Prozessen.

⁹¹ Vgl. Lauretis de(1996), S.60.

⁹² Vgl. Lauretis de (1996), S.62.

⁹³ Lauretis de (1996), S.61.

⁹⁴ Lauretis de (1996), S.62.

⁹⁵ Vgl. Lauertis de (1996), S. 62- 65.

[...]Medialen Prozessen und Repräsentationen spricht sie die Rolle einer ‚Technologie des Geschlechts‘ zu, innerhalb derer Geschlecht ebenso hergestellt wird wie beispielsweise innerhalb wissenschaftlicher oder feministischer Diskurse.“⁹⁶

Repräsentationen werden so für de Lauretis durch verschiedene soziale Technologien, wie etwa das Kino, Erkenntnistheorien, institutionalisierte Diskurse und auch durch Alltagspraxen und Selbstrepräsentation der einzelnen Individuen produziert und konstruiert.⁹⁷ Diese Institutionen sind so als Technologien des Geschlechts zu verstehen, über die die Repräsentation eine Bedeutung erhält. Im ständigen und ständigen Prozess des „doing gender“ wird damit Geschlecht über Repräsentation und Selbstrepräsentation konstruiert. Eine permanente „Anrufung“ der Geschlechtskategorie findet so über diverse Technologien statt.⁹⁸

„Die Konstruktion des Geschlechts wird heute durch die verschiedenen Technologien des Geschlechts (zum Beispiel Kino) und institutionelle Diskurse (zum Beispiel Theorien) fortgesetzt, die die Macht besitzen, das Feld sozialer Bedeutung zu kontrollieren und so Geschlechterrepräsentationen zu produzieren, zu fördern und ‚einzupflanzen‘.“⁹⁹

Der filmische Apparat stellt für de Lauretis eine ideologisch institutionalisierte Einrichtung dar und ist für sie eindeutig, als eine bedeutende Technologie des Geschlechts zu erkennen.¹⁰⁰

„Auf jeden Fall ist das Kino- der filmische Apparat- zweifelsohne eine Technologie des Geschlechts,[...]. Die Repräsentation des Geschlechts [wird] durch die gegebenen Technologien konstruiert und auch, [...]von jedem einzelnen Individuum, an das sich die Technologie richtet, subjektiv aufgenommen[...].“¹⁰¹

5.1.3. DIE SELBSTREPRÄSENTATION ALS TECHNOLOGIE

Die Filmwissenschaftlerin geht damit auch auf die Technologie der Selbstrepräsentation ein. Sie arbeitet diesbezüglich heraus, dass über die Akteur_innen die Ideologie, die hinter der Technologie Geschlecht steht, durch die Selbstrepräsentation aufgenommen und

⁹⁶ Maier (2007), S.42.

⁹⁷ Vgl. Lauretis de (1996), S.59.

⁹⁸ Vgl. Ernst (2002), S.62.

⁹⁹ Lauretis de (1996), S.79.

¹⁰⁰ Vgl. Lauretis de (1996), S.73.

¹⁰¹ Lauretis de (1996), S.73.

akzeptiert wird. Der Prozess des „doing gender“ formiert sich so im Selbst weiter und ist dadurch als Technologie des Geschlechts erkennbar.

„Wenn Geschlechterrepräsentationen soziale Positionen sind, die Bedeutungsunterschiede transportieren, dann liegt in der Darstellung oder Selbstdarstellung als männlich oder weiblich die Aneignung des gesamten Komplexes dieser Bedeutungswirkung.“¹⁰²

Bezogen auf den Begriff der „Interpellation“ von Althusser erläutert sie, dass im Prozess, in dem die Repräsentation von Geschlecht akzeptiert und in die Selbstrepräsentation aufgenommen wird, „Wirklichkeit“ von Geschlecht entsteht, obwohl diese eigentlich imaginär ist.¹⁰³

In ihrem Verständnis stehen mediale Repräsentationen und Selbstrepräsentationen im Wechselverhältnis. Das bedeutet, dass jegliche Repräsentationen in Bezug zueinander stehen, wodurch letztlich die abgerundete Kategorie Geschlecht hervorgebracht wird.¹⁰⁴

„Die Konstruktion von Geschlecht[...]vollzieht sich also in einem wechselseitigen Prozess, in welchem einerseits die soziale Repräsentation des Geschlechts sich auf dessen subjektive Konstruktion auswirkt und andererseits die Selbstrepräsentation des Geschlechts auf dessen soziale Konstruktion.“¹⁰⁵

Somit kann zusammenfassend festgehalten werden, dass durch Teresa de Lauretis Geschlecht als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation zu verstehen ist. „Die Konstruktion des Geschlechts ist Produkt und Prozeß[sic!] von Repräsentation und Selbstrepräsentation.“¹⁰⁶

¹⁰² Lauretis de (1996), S.63.

¹⁰³ Vgl. Laurantis de (1996), S.71.

¹⁰⁴ Vgl. Ernst (2002), S.62.

¹⁰⁵ Ernst (2002), S.39.

¹⁰⁶ Lauretis de (1996), S.67-68.

5.2. MEDIEN UND POPULÄRE DISKURSE

Teresa de Lauretis Abhandlung der „Technologien des Geschlechts“ macht deutlich, dass der filmische Apparat als ideologische Institution gesehen werden kann. Die vermittelten Repräsentationen bringen Geschlecht hervor. Weiter wurde sichtbar, dass die Bedeutung von Geschlecht eigentlich hinter der Repräsentation liegt und die Ideologie selbst den eigentlichen Schauplatz des Kategorisierungssystems darstellt. So ist das Geschlecht und die Differenzierung in ein binäres Geschlechtersystem, als über ideologische Repräsentationen und Selbstrepräsentationen hervorgebrachte Strukturkategorie zu verstehen.

Auch weitere Wissenschaftler_innen setzen sich mit der Bedeutungsproduktion durch filmische Apparate auseinander und heben die Macht der Massenmedien, wie de Lauretis es vorgemacht hat, auch in Bezug auf die Geschlechterkonstruktion hervor.

5.2.1. MEDIEN UND „WAHRHEIT“

Der Sozialwissenschaftler Niklas Luhmann arbeitet in seinen Überlegungen zur Realität der Massenmedien heraus, welchen Stellenwert diese in der Wissensproduktion haben und stellt fest: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir über die Massenmedien.“¹⁰⁷ Dabei erkennt er, dass sich Realität aus dem konstruiert, was innerhalb eines Gesellschaftssystems mit Sinngebung erarbeitet wird. Somit gilt für Luhmann, was über Medien Bedeutung bekommt, kann als sogenannte Wahrheit interpretiert werden. Über die Sinngebung durch mediale Repräsentation von Geschlechterpositionen etwa, scheinen diese als real und können als tatsächlich gewertet werden. Medien sind so ein Indikator für Realitätskonstruktion, da durch sie etwas als Realität erscheint.¹⁰⁸

Medialität

Auch die Medienwissenschaftlerin Tanja Maier setzt sich mit der Rolle der Medien in der Bedeutungsproduktion von Geschlecht auseinander.

¹⁰⁷ Luhmann, Niklas (2009): Die Realität der Massenmedien, 4. Aufl., Wiesbaden, VS., S.9.

¹⁰⁸ Vgl. Luhmann (2009), S.12.

„Aktuelle Medientheorien verstehen mediale Repräsentationen als Mittler gesellschaftlich gültiger Ideologien und kultureller Bedeutungen, die vorsehen, was als Wirklichkeit gilt und das Material liefern, mittels dessen Identitäten hergestellt werden.“¹⁰⁹

Mit dem Begriff der Medialität arbeitet Maier den welterschließenden Faktor durch mediale Repräsentationen heraus. „Die Medialität (des Fernsehens) formt nachhaltig das, was wir als ‚Wirklichkeit‘ (etwa des Geschlechts) wahrnehmen.“¹¹⁰ So trägt der durch Maier beschriebene welterschließende Faktor der Medien zur Konstruktion von „Wirklichkeit“ bei. „Televisuellen Repräsentationen kommt so eine große Rolle bei der Strukturierung der symbolischen Ordnung [und somit Geschlechterdifferenzierungen] zu.“¹¹¹ Durch die Rolle der Medien als Bedeutungsproduzenten und deren Möglichkeit vermeintliche Wahrheiten zu fördern und zu beschränken und auch durch den Begriff der Medialität (welterschließender Faktor) wird deren Stellung und somit Bedeutung innerhalb des Geschlechterdiskurses klar und deren Machtposition deutlich.

5.2.2. MEDIEN UND DIE „HETEROSEXUELLE MATRIX“

Auch die Medienwissenschaftlerin Johanna Dorer arbeitet in ihren Überlegungen zu „Diskurs, Medien und Identität“¹¹² heraus, dass Medien einen sehr hohen Stellenwert in unserer Gesellschaft haben und ein Alltag ohne sie unvorstellbar erscheint. Medien sind als fixer Bestandteil der Gesellschaft zu sehen und aus dieser nicht mehr wegzudenken, wie Dorer es hier formuliert:

„Medien sind zu einem integralen Bestandteil unserer Gesellschaft geworden und durchdringen gesellschaftliche Institutionen und individuelle Lebenspraxen auf vielfältige Weise.“¹¹³

Daraus ergibt sich für sie die logische Schlussfolgerung, dass Medien eine bedeutende Rolle in der Konstruktion von sogenannten gültigen Wahrheiten zukommt. „Sie sind an der

¹⁰⁹ Maier (2007), S.35.

¹¹⁰ Maier (2007), S.36.

¹¹¹ Maier (2007), S.35.

¹¹² Dorer, Johanna (2002b) : „Diskurs, Medien, Identität. Neue Perspektiven in der Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl.,

¹¹³ Dorer (2002b), S.54.

Zirkulation und der Konstruktion gültiger Wahrheiten (und Wirklichkeitskonstruktionen) sowie an der Abstützung von Diskursen beteiligt.“¹¹⁴

Die Wissenschaftlerin bespricht, dass sich die Bedeutungsproduktion von Geschlecht durch Medien innerhalb des „populären Wissens“, also der aktuell gültigen „Wahrheit“ stattfindet. Dabei sind auch in Dorers Sinne, Medien immer in Verbindung mit Macht zu verstehen. So stellt sie, in Anlehnung an Foucault klar, dass unter „dem Wahren“ nichts Ursprüngliches zu verstehen ist, sondern etwas, was über Macht als solches bewertet wird. Medien sind dadurch als Institutionen zu sehen, die für eine gewisse Zeit ein bestimmtes gesellschaftliches „Wissen“ produzieren und vermitteln.¹¹⁵

„Medien haben eine zentrale Rolle in der Stabilisierung dominanter Diskurse und der Aufrechterhaltung hegemonialer Strukturen inne, weil sie gesellschaftliches Wissen popularisieren.“¹¹⁶

In Bezug auf die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit werden, in Dorers Verständnis, Repräsentationen innerhalb des Diskurses der Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität gefiltert. Die Geschlechterinszenierung wird auf wenige Mainstream-Diskurse beschränkt und über stereotype Darstellungen gesellschaftliche Normen hervorgebracht. Eine kleine Auswahl an Vorstellbarem wird verdichtet und führt letztlich zur Normierung und „Naturalisierung“.¹¹⁷

„Die gesellschaftliche Norm, was als männlich und weiblich zu gelten hat, wird dabei von Medien, insbesondere von Mainstream- Medien, stets aktualisiert und adaptiert, und zwar dergestalt, dass Verbindungen bzw. Artikulationen wie Frauen-Familie oder Geschlecht- Heterosexualität möglichst starr und unhintergebar erscheinen.“¹¹⁸

Durch diese Selektion von „Wahrheit“ wird die Vielfalt der Geschlechterdiskurse beschränkt indem, „[...]die ‚heterosexuelle Matrix‘ der Medienproduktion quasi als normative Vorgabe zugrunde liegt.“¹¹⁹ Dorer bestätigt nochmals, dass die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in den Medien zwar variieren, jedoch primär gesellschaftlich dominante Bilder kursieren und der Diskurs der Zweigeschlechtlichkeit

¹¹⁴ Dorer (2002b), S.54.

¹¹⁵ Vgl. Dorer (2002b), S.54.

¹¹⁶ Dorer (2002b), S.54.

¹¹⁷ Vgl. Dorer (2002b), S.54 -55.

¹¹⁸ Dorer (2002b), S.59.

¹¹⁹ Dorer (2002b), S.55.

nicht aufgebrochen wird. Dadurch ist sie generell der Meinung, dass Medien als Co-Produzenten der „Wahrheit“ von Geschlechterpositionierungen zu verstehen sind und sich dabei auf populäre Diskurse innerhalb der heterosexuellen Matrix beschränken.

„Medien liefern also auch nicht ein Spiegelbild von gesellschaftlich vorfindbaren ‚realen‘ Geschlechterrepräsentationen, sondern sie müssen als bedeutender Co-Produzent im Prozess der Geschlechterkonstruktion gesehen werden.“¹²⁰

Medien sind ein Teil des Geschlechterdiskurses und auf vielfältige Weise in die gesellschaftliche Bedeutungsproduktion eingebunden.

¹²⁰ Dorer (2002b), S.55.

5.3. MEDIEN UND IDENTITÄT

Wie es bereits über die theoretische Abhandlung von Teresa de Lauretis durch das Kapitel Repräsentation und Selbstrepräsentation deutlich wurde, stellt die Selbstrepräsentation der einzelnen Individuen eine bedeutende Technologie von Geschlecht dar. Dabei wurde sichtbar gemacht, dass mediale Repräsentationen und die eigene Selbstrepräsentation im Wechselverhältnis stehen und die Konstruktion von Geschlecht dadurch im Zusammenspiel produziert wird. In diesem Abschnitt wird die Position der Medien in der subjektiven Identitätsbildung vorgestellt und es wird erarbeitet, wie sehr manche mediale Produktionen auf die Identifizierung ausgerichtet sind und wodurch die medialen Geschlechterentwürfe den „Kitt“ in der „Identitätsbaustelle“ darstellen.

5.3.1. MEDIALE REPRÄSENTATIONEN ALS „KITTE“ IN DER „IDENTITÄTSBAUSTELLE“

„Identität wird heute nicht mehr als in sich geschlossene Einheit gedacht, sondern als fragmentiert, eingebunden in hegemoniale Strukturen, die sich in historischen und sozialen Situationen herausgebildet haben.“¹²¹

So beschreibt Johanna Dorer die Identität, als einen nie abgeschlossenen Subjektivierungsprozess, in dem sich historische und soziale Situationen diskursiv im Subjekt einschreiben. Identität ist in diesem Sinn kein stabiler, sondern ein kulturell produzierter Entwurf. Dabei betont sie, dass Identität zwar diskursiv produziert wird, aber doch bestimmte Wahlmöglichkeiten der Selbstpositionierung offen lässt.¹²²

Dorer bespricht, dass Medien als gesellschaftliche Institutionen, eine wichtige Bedeutung für den geschlechtlichen Identifizierungsprozess und der Selbstpositionierung darstellen. Sie hält fest, dass sie damit nicht meint, dass medial vermittelte Geschlechterbilder einfach in der Rezeption übernommen werden, sondern

„[...]dass sie einerseits als Bausteine der eigenen Identitätskonstruktion fungieren und andererseits als ‚Kitt‘, der die unterschiedlichen Subjektpositionen ‚sinnvoll‘ miteinander verbindet, sodass Identität als kohärent und einheitlich erlebt werden kann.“¹²³

¹²¹ Dorer (2002b), S.69.

¹²² Vgl. Dorer (2002b), S.69.

¹²³ Dorer (2002b), S.55.

Medial vermittelte Geschlechterrepräsentationen stellen sich in Dorers Verständnis, als Puzzlestücke der eigenen Subjektpositionierung heraus. Sie können als Verbindungsglieder für die Erschließung abgerundeter Identitäten fungieren und „[...] liefern wichtige Bausteine zur eigenen Identitätskonstruktion und zur eigenen Positionierung innerhalb des Systems der Zweigeschlechtlichkeit.“¹²⁴

5.3.2. IDENTITÄTSBILDUNG UND DIE „HETEROSEXUELLE MATRIX“

Johanna Dorer skizziert anhand Lacans psychoanalytischem Modell, dass der Prozess der Geschlechtsidentifikation als diskursive Subjektkonstitution gesehen werden muss, der über reale, imaginäre und symbolische Konzepte funktioniert.¹²⁵ Sie stellt dabei Identifizierung als Moment dar, in dem sich das Subjekt mit etwas außerhalb seines Selbst in Beziehung setzt. Identität bildet sich so im Aushandlungsprozess mit dem Umfeld.

„Jede Identifizierung beruht einerseits auf einer Bezugnahme auf die strukturierende Instanz der symbolischen Ordnung (und deren heterosexuelle Matrix) und des Imaginären (dem Visuellen, den Vorstellungen, Phantasien, Träumen etc.), andererseits auf einer Abgrenzung zum Anderen und der Anerkennung durch den Anderen (dem ‚Anderen‘ der symbolischen Ordnung und dem ‚anderen‘ der imaginären Ordnung).“¹²⁶

Die Identifizierung stellt sich nach der Wissenschaftlerin einerseits, als über die Bezugnahme zur symbolischen Ordnung heraus, die auch die „heterosexuelle Matrix“ einschließt. Die Selbstpositionierung passiert daher im Verhältnis der binären Geschlechterordnung.

Dorer verweist hier auf Butler und beschreibt, dass dieser Moment der Bezugnahme innerhalb des „Diskurses der Zwangsheterosexualität“ zu verorten ist und eine Wiederholung und Aufrechterhaltung des Diskurses erkennbar ist.¹²⁷ Die Selbstpositionierung passiert demnach auch innerhalb der dualen Geschlechterordnung und reproduziert diese zugleich. Andererseits, so wurde es durch Dorer hier deutlich, wird die Identifizierung über die Abgrenzung zum Anderen stabilisiert. Das „Selbst“ positioniert sich, indem es andere Positionen ausschließt.

¹²⁴ Dorer (2002b), S.74.

¹²⁵ Vgl. Dorer(2002b), S.72.

¹²⁶ Dorer(2002b), S.72.

¹²⁷ Vgl. Dorer (2002b), S.62.

Identität bildet sich, nach der Medienwissenschaftlerin zu urteilen, im Moment der Selbstpositionierung innerhalb der symbolischen Ordnung der heterosexuellen Struktur und auch durch die Bezugnahme zu anderen Subjekten und der Abgrenzung zu diesen. Geschlechtliche Identität stellt sich in diesem Sinne als Abgrenzungsprozess dar, der durch Selbstpositionierung innerhalb des „Vorstellbaren“ in Bezug zur Umwelt prozesshaft stattfindet. Mediale Bilder sind durch Johanna Dorer als Ressource für die Identitätsbildung zu sehen und ihre Position kristallisiert sich als überaus wichtig heraus. „Ein Kennzeichen heutiger Identitätskonstruktion ist, dass sie als eine an ein globales Kommunikations- und Mediennetz angeschlossene zu sehen ist.“¹²⁸

5.3.3. IDENTITÄTSKONZEPT UND „INVESTMENT“¹²⁹

„Mit und durch die Film- und Fernsehfiguren verständigt sich die Gesellschaft u.a. über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. In diesem Sinne haben die Figuren und Akteure eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer.“¹³⁰

Ien Ang und Joke Hermes stellen, basierend auf Lauretis These des Zusammenhangs von Repräsentation und Selbstrepräsentation, in ihrem Identitätskonzept mediale Geschlechterentwürfe ebenfalls als wichtige Elemente der Identitätsarbeit vor. Die beiden erarbeiten ein Modell, das verdeutlichen soll, warum sich Subjekte möglicherweise mit medialen Geschlechterpositionen identifizieren. In ihr Konzept unterscheiden sie prinzipiell zwischen drei unterscheidenden Ebenen.¹³¹

- Geschlechterdefinition, als gesellschaftlich produzierte Geschlechter- Diskurs
- Geschlechterpositionierung, als medial vorgegebene Positionierung
- Geschlechteridentifikation, als von Rezipierenden angenommene Identifikation

Die in der Gesellschaft dominanten Geschlechterdiskurse sind nach Ang und Hermes ausschlaggebend für die Geschlechterdefinitionen. Durch diese wird das Gebot der

¹²⁸ Dorer (2002b), S.74.

¹²⁹ Ang, Ien /Hermes, Joke (1994): „Gender and/ in media consumption.“ In: Angerer, Marie- Luise/Dorer, Johanna: Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung. Wien. Braumüller.

¹³⁰ Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz. UVK Verl. Ges., S.51.

¹³¹ Vgl. Dorer (2002b), S.69.

Geschlechterpositionierungen in Medien gesteuert und die dominanten Geschlechterdefinitionen finden sich in medial angebotenen Subjektpositionen wieder.

Die Geschlechteridentifikation kristallisiert sich in diesem Konzept als besonders interessant heraus, da laut den Medienwissenschaftlern, Zuseher_innen die medialen Geschlechterpositionen nicht automatisch übernehmen, sondern eher aushandeln.¹³² Durch Ang und Hermes wird deutlich, dass Zuseher_innen im Medienkonsum auch mehrere Positionen einnehmen können, bestimmte Positionen kritisch hinterfragen oder sogar einzelne Positionen subversiv umdeuten können.¹³³ Aus diesem Grund stellen sie sich die Fragen, wann, wie und warum Rezipierende dominante, repräsentierte Männlichkeits- und Weiblichkeitsrepräsentationen durch die Identifizierung einnehmen. Dabei beziehen sie sich auf den Begriff des „Investment“, wie es hier deutlich wird.

„People invest in positions which confer them relative power, although an empowering position in one context (say, in the family) can be quite disempowering in another (say, in the Workplace), while in any one context a person can take up both empowering and disempowering positions at the same time.“¹³⁴

So nehmen Rezipierende eher jene Subjektposition ein, die ihnen relative Macht verspricht und ihnen in gewissem Sinn „sicher“ erscheint. In Bezug auf die Geschlechteridentifikation stellen die beiden fest, dass sich Zuseher_innen- unter gewissermaßen gesellschaftlichem Druck- eher mit dominanten Diskursen identifizieren, um so eine vermeintlich sichere Position einzunehmen.¹³⁵

Mediale Geschlechterpositionierungen stellen, so wurde es versucht hier deutlich zu machen, einen großen Stellenwert in der Identitätsbildung dar. Über die Medienwissenschaftlerin Johanna Dorer stellt sich heraus, dass durch die medialen Identifikationsangebote die eigene Identität abgerundet erscheinen kann und die Bilder Verbindungsstücke in der Identitätsarbeit darstellen. Dabei beruht die Identifizierung auf der Bezugnahme zur strukturierenden Instanz der symbolischen Ordnung (und deren heterosexuelle Matrix). Außerdem stellt sich durch den Begriff des „Investment“ von Ang und Hermes heraus, identifizieren sich Zuseher_innen gerne mit Positionen, die ihnen

¹³² Vgl. Dorer (2002b), S.70.

¹³³ Vgl. Dorer (2002b), S.70.

¹³⁴ Ang/Hermes (1994), S.123.

¹³⁵ Vgl. Dorer (2002b), S.70.

relative Macht versprechen und so möglicherweise mit gesellschaftlich dominanten Diskursen innerhalb der heterosexuellen Matrix.

„Damit erlangen mediale Repräsentationen von Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern eine immer wichtigere Bedeutung für den geschlechtlichen Identitätsprozess sowie die Selbstpositionierung.“¹³⁶

Der Diskurs von Medien und Identität stellt sich als bedeutende Institution in der Konstruktion gültiger Wahrheiten und so auch in der von Geschlechterpositionen heraus. Als Vorreiterin macht Teresa de Lauretis auf die Macht des filmischen Apparates aufmerksam. Sie benennt das Kino als ideologischen Apparat, der Geschlecht als Repräsentation hervorbringt. Weiter stellt sie fest, dass auch die Selbstrepräsentation der Individuen im Zusammenhang mit der Bedeutungsproduktion der Strukturkategorie Geschlecht steht. Durch das Zusammenspiel und so die Verwobenheit von medialen Geschlechterentwürfen und der eigenen geschlechtlichen Identität, entsteht Geschlecht als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation.

5.3.4. EXKURS: FAMILIENSERIEN ALS IDENTITÄTSARBEIT

Medien und Identität können durch die bisherige Besprechung als zwei Positionen erkannt werden, die als Technologien von Geschlecht zu dessen Bedeutungsproduktion beitragen. An dieser Stelle soll am Beispiel des TV- Formats der Familienserie sichtbar gemacht werden, wie stark diese Technologien ineinander verschränkt sind.

Mythos „Familie“ als Symbol zwischenmenschlicher Beziehungen

Der Medienwissenschaftler macht deutlich, dass die Familienserie mit dem Mythos der Familie arbeitet, um dadurch zwischenmenschliche Beziehungen dar- bzw. auszustellen.

„In den Serien steht vor allem die Familie im Mittelpunkt, nicht als konkrete Sozialgemeinschaft oder soziale Gruppe, sondern als Symbol für zwischenmenschliche Beziehungen.“¹³⁷

¹³⁶ Dorer (2002b), S.55.

¹³⁷ Mikos (2005): „Es wird dein Leben! Fernsehserien und ihre Bedeutung für Lebensgeschichte und Lebenswelt von Zuschauern“. In: Wunden, Wolfgang (Hg.): Wahrheit als Medienqualität. Münster, Lit-Verl., S.173.

Es geht nicht um die konkret präsentierte Gemeinschaft, sondern um das soziale Leben und die zwischenmenschlichen Interaktionen an sich, die dadurch gezeigt werden.

„In den Familienserien des Fernsehens verschwindet die Individualität der Protagonisten[sic!] hinter mythischen Elementen und gesellschaftlich determinierten familialen Interaktionsstrukturen.“¹³⁸

In der Familienserie wird diese zwischenmenschliche Beziehung über Konfliktsituationen oder anderen Problemstellungen, die dem_der Protagonist_in begegnen, angeboten. Mikos definiert dabei, „Bruch, Krise, Bewältigung und Reintegration oder Anerkennung der Spaltung“¹³⁹ als klassische und sich wiederholende Konfliktabläufe. So werden in Familienserien Konflikte über einen Bruch ausgelöst, der die Ordnung der Familie stört, die dann in eine Krise gerät und von dem_der Protagonist_in zu bewältigen versucht wird. Der populäre Mythos Familie wird so genutzt, um soziale Dramen auszustellen, die Zuseher_innen aus dem eigenen Leben kennen.

„Es geht also in der Serie nur scheinbar um konkrete Familien. In erster Linie geht es um die ästhetische Inszenierung von zwischenmenschlichen Beziehungen und damit die ästhetische Inszenierung von familialen Interaktionsmustern. Diese Strukturen sind den Zuschauern[sic!] aus dem eigenen Leben bekannt, da sie in ihrem Alltag permanent mit anderen Menschen konfrontiert sind, zu denen sie in Beziehung stehen[...].“¹⁴⁰

Dabei soll, so der Medienwissenschaftler weiter, eine inhaltliche Bandbreite an Bewältigungsmechanismen verschiedener Konfliktsituationen und so sozialer Dramen geboten werden. Das Genre bedient sich inhaltlich deshalb generell unterschiedlicher Mythen.

„Neben dem zentralen Mythos der Familie tauchen in Familienserien zahlreiche andere moderne wie klassische Mythen in neuem Gewand auf.[...] Familienserien haben so generell mythischen Charakter, der als typisches Merkmal des Genres gelten kann.“¹⁴¹

¹³⁸ Mikos (2005), S. 75.

¹³⁹ Mikos (2005), S.75.

¹⁴⁰ Mikos (2005), S.177.

¹⁴¹ Mikos (2005), S.174.

Der Mythos¹⁴² gilt so als klassisches Genremerkmal. Soziale Mythen wie „Geld allein macht nicht glücklich“ oder „Lügen haben kurze Beine“ werden thematisch genauso aufgenommen wie altertümliche Mythen. Die dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen sollen aufgrund ihrer mythischen Basis „allgemein bekannte“ Konfliktsituationen ausstellen, wodurch sich das Publikum wiederfinden und identifizieren kann und soll.¹⁴³

„Sie [Zusehende] setzen sich anhand der erzählten Geschichten[...] mit sich selbst auseinander, mit ihren aktuellen Problemen ebenso wie mit ihrer Lebensgeschichte, und verbinden das in der Serie Gesehene mit ihren eigenen Erfahrungen.“¹⁴⁴

Durch die sogenannte „realistische Illusion“ der dargestellten Problemlösung, soll die Identifizierung der Rezipierenden erreicht werden. Der lebensweltliche Kontext der Serie wird dabei über aktuelle Themenschwerpunkte der betreffenden Kultur hergestellt und soll eine Übertragung der eigenen Gefühle auf den_die Serienheld_in oder auch eine gänzliche Identifizierung begünstigen.¹⁴⁵

Realistische Illusion und Identitätsarbeit

„Erst durch diesen Bezug zum Leben sowie den Erfahrungen und Erlebnissen der Zuschauer[sic!] machen die Familienserien im Fernsehen Sinn.“¹⁴⁶ Rezipierende können die Serienerzählung mit ihrer aktuellen Lebenssituation in Verbindung bringen und sich dadurch mediale „Erfahrungen“ aneignen. Dabei setzen sie sich permanent mit ihrer eigenen Identität und Lebensgeschichte auseinander.¹⁴⁷

„Identität ist keine statische Eigenschaft der Zuschauerindividuen, sondern sie entwickelt sich ein Leben lang in der Auseinandersetzung mit anderen Personen und mit den vorgegebenen alltäglichen Bedingungen des Lebens.“¹⁴⁸

¹⁴²Der Mythos hat laut Mikos einen speziellen Charakter. Durch die Verbindung von Neuheit und Wiederholung werden sie als „Moral von der Geschichte“ aufrecht erhalten. Das „Allgemeine“ an einem Mythos tritt außerdem erst durch die Serialität in Erscheinung (Vgl. Mikos, 2005, S.174- 175).

¹⁴³ Vgl. Mikos (2005), S.174.

¹⁴⁴ Mikos (2005), S.173.

¹⁴⁵ Vgl. Mikos (2005), S.175- 176.

¹⁴⁶ Mikos (2005) S.178.

¹⁴⁷ Vgl. Mikos (2005), S.178.

¹⁴⁸ Mikos (2005) S.178.

Das Ziel der Familienserie liegt, laut Mikos, genau in der Identitätsarbeit! Durch die Auseinandersetzung mit den Bewältigungsmechanismen der Serienfamilie, soll das Publikum eigene Erfahrungen vergleichen und sich identifizieren, wodurch sie sich mit der eigenen Identität durch „Selbstverstehen und Selbstgestaltung“ auseinandersetzen (können).¹⁴⁹

Die Strategie

Um dieses Ziel (der Identifikation) zu erreichen, arbeitet die Familienserie mit der Strategie des emotionalen und psychologischen Realismus.¹⁵⁰ Dabei definiert Mikos drei Ebenen, durch deren Zusammenwirken sich Zusehende möglichst gut identifizieren können. Er benennt die materielle, ideelle und emotionale Ebene.

„Auf der materiellen Ebene geht es um die ästhetische Inszenierung von Luxus- und Konsumwünschen der Zuschauer, auf der ideellen Ebene sind Idealtypen von Normen und Werten tragend, die immer wieder Material für konflikthafte Verwicklungen[...]bieten.“¹⁵¹

So wird auf der materiellen Ebene versucht, den Luxuswünschen der Zusehenden zu entsprechen und durch die ideelle Ebene werden Normen und Ideale repräsentiert, die passend zum Kulturkreis, Konfliktstoff bieten. Auf der dritten, der emotionalen Ebene, die sich in Mikos Arbeit als besonders interessant herausstellt, wird die besondere Nähe zum Publikum hergestellt, wodurch die Identifizierung beeinflusst werden kann. Durch die Darstellung von Bewältigungsstrategien, sogenannter sozialer Dramen wird die Gefühlskonstellation der Protagonist_innen in den Mittelpunkt der Serie gestellt. Das Publikum hat auf oder durch die emotionale Ebene die Möglichkeit, über psychische Mechanismen wie Übertragungserleben, Rollenidentifikation oder Projektion eigene Erfahrungen in Vergleich zu stellen.¹⁵² Über die emotionale Ebene wird von Rezipierenden entweder Nähe oder Distanz zu den Figuren und deren Emotionen hergestellt, wodurch nach Mikos die eigene Identitätsarbeit vorangetrieben werden kann. Wird Identität als Prozess verstanden, in dem sich eine Person immer wieder aufs Neue selbstpositioniert und über Reflexion die eigene Lebenssituation gestaltet, kann jede (emotionale)

¹⁴⁹ Vgl. Mikos (2005), S.178.

¹⁵⁰ Mikos (2005) S.176.

¹⁵¹ Mikos (2005), S.178.

¹⁵² Vgl. Mikos (2005) S.187.

Auseinandersetzung mit anderen als Identitätsarbeit gesehen werden. So definiert Mikos auch die Kenntnisse, die Rezipierende durch eine Familienserie erfahren, als Teil dieses Entwicklungsprozesses.¹⁵³

¹⁵³ Vgl. Mikos (2005) S.178.

6. REZEPTION UND BEDEUTUNGSPRODUKTION

Der Rezeptionsprozess und -moment an sich entpuppen sich als überaus bedeutend. Eine Familienserie oder auch jeder andere mediale Inhalt, „existiert“ schließlich erst durch oder in den Rezipierenden. Auch der Medienwissenschaftler Lothar Mikos erkennt, dass erst durch die Betrachtung des medialen Angebotes die individuelle Bedeutung des Dargestellten entsteht. Der Rezeptionsmoment, die eigene Lebenssituation, die individuelle Erfahrung und die eigenen Wertvorstellungen und Ideale fließen dabei in die Bedeutungszuweisung des Gesehenen ein.¹⁵⁴

In diesem Abschnitt wird die Besonderheit des Rezeptionsmomentes beschrieben. Durch die Auseinandersetzung mit „Geschlecht als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation“ wurde deutlich, dass erstens die medialen Geschlechterentwürfe und die eigene geschlechtliche Identität im Diskurs zueinander stehen. Zweitens, dass die Strukturkategorie Geschlecht erst über bestimmte Technologien, wie filmische Darstellungen, hervorgebracht wird. Darum ist es an dieser Stelle wichtig, den Rezeptionsvorgang an sich zu betrachten. Der situative Rezeptionsmoment, die individuelle Lebensgeschichte und auch das Gespräch der Zuseher_innen über mediale Angebote scheinen für den bedeutungszuweisenden Konstruktionsmoment entscheidend zu sein. Denn die Figuren, als geschlechtlich kodierte Identifikationsmodelle, entstehen erst durch die Interaktion mit den Rezipierenden. Es gilt darum zu klären, wie sich die medialen Geschlechterdarstellungen in den Köpfen der Zuseher_innen zu Figurenvorstellungen entwickeln können.

„Die Film- und Fernsichtexte erhalten ihre Bedeutung erst in der Interaktion mit ihren Zuschauern[sic!]. Diese Interaktion steht nicht in einem gesellschaftsfreien Raum, sondern findet in Kontexten statt: in historischen, ökonomischen, juristischen, technischen, kulturellen und sozialgesellschaftlichen.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vgl. Mikos (2005) S. 178.

¹⁵⁵ Mikos (2003), S. 58.

6.1. DIE FIGUR ALS KOMMUNIKATIONSPROZESS

Bezugnehmend auf den Medienwissenschaftler Jens Eder ist eine Figur eine kollektive Konstruktion, die erst durch den Prozess der Kommunikation zwischen (TV-) Produktion und Rezeption entsteht. So formt sich die Figur durch die, von der Produktion bestimmte, Figurendarstellung (Informationsvergabe) auf der Rezeptionsseite zu Figurenvorstellungen.¹⁵⁶ Figuren existieren somit nicht einfach, sie entstehen erst durch den Kommunikationsprozess. Produzent_innen gestalten bestimmte Informationen, die dann von Zuschauer_innen verarbeitet werden können. Die subjektiven Wissensbestände seitens der Rezipierenden werden dabei ergänzt und eine Figurenvorstellung entsteht.¹⁵⁷

„Filmemacher konzipieren eine Welt mit bestimmten Bewohnern und stellen sie im Film dar, um bei Zuschauern[sic!] weitgehend intersubjektive Vorstellungen auszulösen.“¹⁵⁸

Eder macht deutlich, dass diese „Figurensynthese“, wie er den Kommunikationsprozess nennt, einem gewissen Kreislauf folgt.

Die Figurensynthese und die Schließung der Wahrnehmung

Figurenmodelle entwickeln sich Schritt für Schritt während des Rezeptionsprozesses. Dabei wird vom Wahrnehmbaren auf das nicht Wahrnehmbare, von situativer Aktion auf dauerhafte Charakterzüge oder allgemein vom Äußeren auf das Innere geschlossen.¹⁵⁹ Die Wahrnehmung einer Figurendarstellung durchläuft dabei Etappen. Die sogenannten „sozialen Dispositionen“ beeinflussen dabei die Figurenmodellbildung genauso wie „mediale Faktoren“, wie Eder deutlich macht.¹⁶⁰ Als ersten Schritt benennt er die „basale Wahrnehmung“.¹⁶¹

„Zunächst einmal liegt dem Figurenmodell die Wahrnehmung des Films zugrunde eines spezifischen Reizangebotes in Form einer zeitlich strukturierten Abfolge von Bewegtbildern und Tönen,- die in einer bestimmten Wahrnehmungssituation erfolgt.“¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg. Schüren Verlag, S.132.

¹⁵⁷ Vgl. Eder (2008), S.708.

¹⁵⁸ Eder (2008), S.131- 132.

¹⁵⁹ Vgl. Eder (2008), S.236.

¹⁶⁰ Vgl. Eder (2008), S.135.

¹⁶¹ Vgl. Eder (2008), S.135.

¹⁶² Eder (2008), S.236

So werden zu Beginn Bilder und Töne des audiovisuellen Angebots aufgenommen und verarbeitet. Die Eindrücke und Informationen über eine Figur führen zu einer ersten „mentalmodellbildung“, die sich im Filmverlauf weiterentwickelt.¹⁶³ Schließlich kann aufgrund dieser Eindrücke und der eigenen sozialen Erfahrung auf eine mögliche Bedeutung des Figurenmodells geschlossen werden. Daraus kann in weiterer Folge die Ursache für die Darstellung an sich hinterfragt werden, wodurch die Produktion an sich ins Blickfeld rückt.¹⁶⁴

Generell scheint es so zu sein, dass zuerst die Bilder und Töne wahrgenommen werden, diese dann über soziale Dispositionen zu deuten versucht werden und dann weiter Rückschlüsse auf Ursachen solcher Darstellungen vollzogen werden können.

„Der informationelle ‚Input‘, aus dem das Figurenmodell gebildet wird und der solche Schlüsse ermöglicht, lässt sich im Wesentlichen vier Faktoren oder Informationsquellen zuordnen, die miteinander in Wechselbeziehung treten: der Filmwahrnehmung der Zuschauer, ihren sozialen Dispositionen- einschließlich ihres Selbstmodells- sowie ihren medialen und filmerzeugten Dispositionen.“¹⁶⁵

6.1.1. SOZIALE DISPOSITIONEN

Eine Figur kann, wie eine reale Person, über sogenannte soziale Dispositionen in bestimmte Personenschemen oder Menschenbilder eingeordnet werden. Dabei entscheiden Gedächtnisinhalte und soziale Erfahrungen darüber, ob eine Figur einer Kategorie oder einer Gruppe zugeteilt oder welche Rolle ihr zugesprochen wird. Die Interpretation des Verhaltens und auch die ihrer Attribute führt so zur ersten Modellbildung und zu einer ersten Erwartungshaltungshaltung der Zuseher_in.¹⁶⁶

Typisierung und soziale Kategorisierung oder Individualisierung

Der, durch die soziale Wahrnehmung der Figuren angeregte Prozess, stellt sich, wie bei der Entdeckung realer Personen, über zwei mögliche Wege dar. Möglicherweise wird eine Figur typisiert und in soziale Kategorien eingeteilt oder aber individuell wahrgenommen. Abhängig von der Informationsvergabe des Films, wird die Richtung vorgegeben.¹⁶⁷ „Konfrontiert mit einer Figur, versuchen die Zuschauer[sic!] meistens zunächst, sie in eine

¹⁶³ Vgl. Eder (2008), S.136.

¹⁶⁴ Vgl. Eder (2008), S.137.

¹⁶⁵ Eder (2008), S.236.

¹⁶⁶ Vgl. Eder (2008), S.236, 243, 709.

¹⁶⁷ Vgl. Eder (2008), S.229.

Kategorie einzuordnen bzw. einem Typus zuzuordnen.“¹⁶⁸ Stellt, nach Eder, ein Film sogenannte leicht integrierbare (stereotype) Informationen über eine Figur zur Verfügung, so kann diese eher in bestimmte Kategorien eingeteilt und somit einem (oder mehreren) Typen zugeordnet werden. Die sozialen Gedächtnisinhalte (soziale Erfahrungen) der Zuseher_in werden dadurch aktiviert und die Figur kann bekannten sozialen Gruppen zugeordnet werden.¹⁶⁹ Figurendarstellungen können somit, wie reale Personen wahrgenommen und möglicherweise in soziale Gruppen eingeteilt werden. Dabei stellt die eigene Sozialerfahrung und sogenanntes gesellschaftliches Wissen, die Basis dieser Kategorisierung oder Typisierung dar. Zusehende können diese Erfahrungen auf Filmfiguren anwenden.¹⁷⁰

„Wenn wir andere Menschen in kurzer Zeit und mit geringem Aufwand erfassen wollen- was im Film häufig der Fall ist-, versuchen wir sie in ein kategoriales Schema einzuordnen und orientieren uns dabei an einer prototypischen oder exemplarischen Vorstellung von Mitgliedern dieser Kategorie.“¹⁷¹

Signifikant ist dabei, dass eine Kategorisierung meist über filmische Mittel nahegelegt wird. Die nachdrückliche Informationsvergabe über eine bestimmte Figur oder ihr auffallend spezielles Verhalten, können zu einer bestimmten Kategorisierung beitragen.¹⁷² Entsprechende Figurenmodelle zeichnen sich somit dadurch aus, dass sie bestimmte physische, psychische und soziale Eigenschaften und Verhaltensmuster aufweisen, die gewissen Gruppen zugesprochen werden.¹⁷³ Die Typisierung erfolgt dabei anhand der Deutung sozialer Handlungsmuster, des Verhaltens und der emotionalen Einstellungen und Stimmung. Über äußere Merkmale oder soziokulturell konventionalisierte Signale werden eventuelle Gruppen- oder Rollenkategorien erstellt. Figuren werden anhand dieser sozialen Erfahrungen typisiert und auch Kategorien, wie Stereotypen, zugeordnet.¹⁷⁴ „Werden einzelne signifikante stereotype Merkmale dargestellt, ruft das bei den Zuschauern oft das

¹⁶⁸ Eder (2008), S.229.

¹⁶⁹ Vgl. Eder (2008), S.229.

¹⁷⁰ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass im Sinn de Lauretis genau durch solche Prozesse Geschlecht hervorgebracht wird. Die nach Eder benannten „leicht integrierbaren Informationen“, die in „bestimmte Kategorien eingeteilt“ werden, bringen so überhaupt erst Differenzierungen wie männlich und weiblich oder Geschlecht hervor.

¹⁷¹ Eder (2008), S.198.

¹⁷² Vgl. Eder (2008), S.199.

¹⁷³ Vgl. Eder (2008), S.201.

¹⁷⁴ Vgl. Eder (2008), S.199.

gesamte Stereotyp wach.“¹⁷⁵ Auf der anderen Seite kann es sein, dass die Informationsvergabe über die Figur durch den Film eine Anwendung vorhandener Kategorien schwer macht. Die Bildung eines individuellen Modelles wird so angestrebt, die Figur wird individualisiert und als einzigartig gesehen.¹⁷⁶

In Bezug auf geschlechtlich kodierte Figurendarstellungen bedeutet das, dass Zusehender soziale Erfahrungen aktivieren, um die Figurenvorstellung zu entwickeln. Dabei werden „Stereotype“ wachgerufen und auf die Darstellung bezogen, um diese eventuell zu typisieren. Einmal mehr wird die Verwobenheit von Medien und Identität in der Frage um Geschlechterkonstruktion deutlich.

Selbstmodell und Figurenmodell

Abgesehen von der sozialen Erfahrung der Zusehenden durch die Umwelt, stellt auch das eigene Selbstmodell eine bedeutende „soziale Disposition“ dar. Durch die Wahrnehmung des eigenen Körpers, der eigenen Identität, der Emotionen und der eigenen Interessen, kann auf andere geschlossen werden, bzw. findet über das Selbstkonzept eine Abgrenzung gegenüber anderen statt.¹⁷⁷ Somit trägt Eder zufolge auch das eigene Selbstmodell zur Figurenmodellbildung bei. Selbstwahrnehmung und Abgrenzung zu anderen oder zum Anderen schafft weitere Definitionsmöglichkeiten. Soziale Dispositionen wie das Selbstmodell, das soziale Gedächtnis und die sozialen Erfahrungen prägen während der Wahrnehmung die Entwicklung des Figurenmodells.

Durch die Beschreibung der „sozialen Dispositionen“ durch Jens Eder lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Figurenmodelle über sogenannte soziale Erfahrungen der Rezipierenden gebildet werden. Dabei sind das eigene Selbstmodell, die eigene Umwelt und allgemeines, soziales Gedächtnis ausschlaggebend.

¹⁷⁵ Eder (2008), S.201.

¹⁷⁶ Vgl. Eder (2008), S.229- 230.

¹⁷⁷ Vgl. Eder (2008), S.229.

6.1.2. MEDIALE DISPOSITIONEN

Die spezifische Informationsvergabe des Films strukturiert dabei die mentale Modellbildung vor.¹⁷⁸ So benennt Eder als weitere Faktoren in der Figurenmodellbildung die „medialen Dispositionen“.

Die Wahrnehmung von Figurendarstellungen unterscheidet sich maßgeblich von der realer Personen. Mediale Mittel, die zur Fokussierung der Aufmerksamkeit beitragen, wie bestimmte Kamerablickwinkel oder Einstellungsgrößen sind hier zu nennen. Die generelle Perspektivierung der Handlung durch eine Erzählerinstanz macht eine „neutrale“ Wahrnehmung unmöglich. Wechselnde Einstellungsgrößen lenken die Aufmerksamkeit des Publikums und ein sogenanntes „Close-up“ kann mimetische Details sichtbar machen, die bei der Beobachtung realer Menschen unbemerkt bliebe.¹⁷⁹ Eine direkte soziale Wahrnehmung ist somit nicht möglich, da Informationen gefiltert und bevorzugte Blickrichtungen auf Figuren hervorgehoben werden.¹⁸⁰ Die Figurenmodellbildung wird somit stark über mediale Dispositionen vorangetrieben. Die Aufmerksamkeit wird gelenkt, die Blickrichtung auf bestimmte Dinge vorstrukturiert und Figuren oder Eigenschaften derselben dadurch hervorgehoben. Die Wahrnehmung der Figur ist damit nicht beliebig, sondern nach Eder über filmische Darstellungsmittel fokussiert und auf jeden Fall gelenkt.

Alle, nach Eder benannten medialen Dispositionen vorzustellen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Darum werden hier nur einige Darstellungsmittel aufgezählt, die zur Figurenmodellbildung beitragen. Dazu gehören Kostüm, Maske, Beleuchtung, Kameraführung, Musik, Montage oder Schritte in der Postproduktion, wie Schnitt und Bildbearbeitung.¹⁸¹

Mediale Dispositionen lenken damit die Aufmerksamkeit und strukturieren die Figurenmodellbildung vor. Die Figurenvorstellung Zusehender wird somit über mediale

¹⁷⁸ Es soll nochmals darauf hinweisen werden, dass diese theoretische Abhandlung der Figurenmodellbildung von Jens Eder einen erneuten Beweis dafür liefert, dass Geschlecht erst durch das Zusammenspiel von gesellschaftlichen Strukturen und eigener Akzeptanz und Teilnahme an diesen hervorgebracht wird. Durch die „sozialen Dispositionen“ benennt Eder „das gesellschaftliche Wissen“, wodurch Geschlecht und jeglicher „Stereotyp“ als Konstrukt entlarvt werden kann.

¹⁷⁹ Vgl. Eder (2008), S.222.

¹⁸⁰ Vgl. Eder (2008), S.223.

¹⁸¹ Vgl. Eder (2008), S.347- 351.

Mittel gelenkt und die produktionsabhängige Informationsvergabe entscheidet über die Möglichkeiten der Modellbildung. In Bezug auf die Frage der Geschlechterkonstruktion im Rezeptionsmoment bedeutet das, dass diese Positionen die Konstruktion maßgeblich beeinflussen und steuern können.

Weitere Einflussfaktoren in der Figurenmodellbildung

Die Wahrnehmungssituation

Die soziale Wahrnehmungssituation der Rezeption selbst ist auch ein wichtiger Einflussfaktor in der Figurenmodellbildung, so Jens Eder. Es macht einen Unterschied, ob man in der Gruppe vor dem Fernsehapparat sitzt oder allein im Kino die volle Aufmerksamkeit auf die Leinwand richtet. Die Distanz, die durch die filmischen Projektionsapparate zwischen Rezipient_in und Figurendarstellungen entstehen, markiert ebenso einen signifikanten Wahrnehmungsunterschied zu realen Personen. Die Haltung der Figur gegenüber bleibt zumindest für diese ohne Konsequenzen.¹⁸²

Das mediale Bewusstsein

Unter medialem Bewusstsein ist laut Eder zu verstehen, dass Zusehende in der Regel wissen, dass es sich bei den Figuren um fiktive Wesen handelt und der Fokus ihrer Aufmerksamkeit bewusst gelenkt wird. Die Figurenmodellbildung kann somit über das Fiktionsbewusstsein und medienspezifisches Wissen über das Genres, bestimmte Figurentypen, das Star-Image oder weitere Produktionshintergründe beeinflusst werden.¹⁸³

„Das Wissen über Darstellungsmittel und Produktionsverfahren kann sich ebenfalls auf die Entwicklung des Figurenmodells auswirken. So können etwa die Art und Weise der Kameraführung und Beleuchtung oder die Qualität der Maske die Wahrnehmung einer Figur nicht nur unmerklich lenken, sie können auch so auffällig sein, dass sie anzeigen, wer innerhalb einer Figurengruppe wieviel Aufmerksamkeit verdient.“¹⁸⁴

Das Genre

Die Genrespezifik des Mediums ist einer der wichtigsten Faktoren in der Entwicklung der Figurenvorstellung. Vor- und allgemeines Wissen über ein Genre prägen die

¹⁸² Vgl. Eder (2008), S.221.

¹⁸³ Vgl. Eder (2008), S.237.

¹⁸⁴ Eder (2008), S.226.

Erwartungshaltung und können schon vorab zu einer Figurenvorstellung beitragen. So werden etwa Figurentypen mit bestimmten Eigenschaften erwartet. Spezielle Beziehungen, eine spezifische Umwelt und ein bestimmtes Schicksal der Figur werden mit dem Genre verbunden. Genres rufen somit bestimmte Erwartungshaltungen und auch Erlebnisversprechen hervor.¹⁸⁵

Das Star-Image

„Einer der folgenreichsten Faktoren der Figurengestaltung ist sicherlich die Entscheidung darüber, mit welchen Schauspielern[sic!]die Rollen des Drehbuchs besetzt werden.“¹⁸⁶

Die Besetzung wirkt sich maßgeblich auf die Figurenvorstellung aus. Nicht nur das Äußere und die Ausstrahlung der Figur hängen vom Casting ab. Das transportierte Star-Image und der spezifische Schauspielstil prägen zusätzlich die Charakterisierung der Figur.¹⁸⁷ Begleitende Informationen über das Privatleben des Stars und auch das Wissen über die bisher gespielten Rollen, fließen in unterschiedlichem Ausmaß in die Modellbildung ein. Durch die Assoziation der Figur mit dem „wahren“ Leben des Stars kann eine Figur etwa authentisch oder gar real wirken. Der Anschein von Wirklichkeitsnähe und Authentizität kann so auf die Figur übertragen werden. Allerdings wird genau dadurch die Aufmerksamkeit auf den_die Schauspieler_in an sich gelenkt und das Schauspiel somit vordergründig werden. Die Darstellungsebene an sich kann in den Vordergrund rücken.¹⁸⁸ Die Besetzung durch einen Star hat weitere Folgen. So richtet sich etwa die Aufmerksamkeit des Publikums auf bekannte Schauspieler_innen, wodurch diese automatisch im Mittelpunkt stehen.¹⁸⁹ Durch das Star-Image kann oder soll eine vollständige Übereinstimmung mit der Rolle angestrebt werden, wobei etwa bestimmte Eigenschaften scheinbar perfekt zur Rolle passen können. Einerseits werden selektiv Züge des Images übernommen, andere ignoriert. Andererseits kann durch den bewussten Bruch mit dem Image und der Rolle ein ironischer Effekt entstehen oder gar eine andere gespielte Rolle parodiert werden.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Vgl. Eder (2008), S.187.

¹⁸⁶ Eder (2008), S.337.

¹⁸⁷ Vgl. Eder (2008), S.337.

¹⁸⁸ Vgl. Eder (2008),S.338- 339.

¹⁸⁹ Vgl. Eder (2008),S.338.

¹⁹⁰ Vgl. Eder (2008). S.339.

Der Schauspielstil

Prinzipiell wird durch die Besetzung einer Rolle die Körperlichkeit und Stimme der Figur vorstrukturiert. Das Aussehen und die Ausstrahlung werden auf die Figur übertragen. Anhand der Performanz und dem Schauspielstil wird das Verhalten der Figur abgelesen. Dabei sind zwei Ebenen zu unterscheiden, einerseits die Handlung und so das Verhalten einer Figur in der fiktiven Welt und andererseits die Darstellung des_der Schauspielers_in an sich. Ob sich die Aufmerksamkeit des Publikums eher auf die Performanz oder auf das Verhalten der fiktiven Figur richtet, ist unterschiedlich und kann wechseln.¹⁹¹

„Das autonome Spiel macht die Ebene der schauspielerischen Darstellung zum auffällig herausgestellten Schauwert, etwa durch die Zurschaustellung technischer Geschicklichkeit, charismatischer Star- Erscheinung oder körperlicher Virtuosität[...]. Das (in der Narration) integrierte Spiel zielt dagegen auf Unauffälligkeit und physiologische Glaubwürdigkeit[...].“¹⁹²

Durch eine „autonome Spieltechnik“ kann, nach Eder, die Darstellungsebene besser erkannt werden. Der_die Schauspieler_in kann folglich als Künstler erkannt und die Figur als künstliches Wesen wahrgenommen werden, da die Ebene der Darstellung in den Vordergrund rückt.

Die Performanz orientiert sich generell an kulturellen Konventionen und alltäglichen Ausdrucksverhalten. Anhand der genaueren Betrachtung der Mimik, Gestik und der Körpersprache kann das sogenannte Überspielen oder Unterspielen erkannt werden.¹⁹³

„Beim darstellerischen Überspielen wird dieses lebensweltliche Ausdrucksverhalten jedoch übertrieben, verdeutlicht und gesteigert, etwa durch Posen oder hyperexpressive Grimassen, um es leichter verständlich zu machen, um Komik zu erzeugen, um die Figur zu kommentieren oder zu karikieren.“¹⁹⁴

Wird eine Figur sehr realitätsfern und übertrieben dargestellt, kann dies nach dem Medienwissenschaftler absichtlich sein. Möglicherweise soll die Figur eine Karikatur darstellen. Zusätzlich kann die Übertreibung in der Darstellung auch eingesetzt werden, um durch sie einen komischen Moment zu erzielen. Die Darstellungsebene rückt in diesem Fall in den Vordergrund und die virtuose Performanz kann als übertrieben beobachtet

¹⁹¹ Vgl. Eder (2008), S.340.

¹⁹² Eder (2008), S.340.

¹⁹³ Vgl. Eder (2008), S.341.

¹⁹⁴ Eder (2008), S.341.

werden. Hingegen wird beim darstellerischen Unterspielen das alltägliche Ausdrucksverhalten minimiert, um die Figur interessanter zu gestalten und die Empathie zu fördern.¹⁹⁵ Abhängig davon, um welches Genre es sich handelt, variiert der Einsatz von Schauspielstilen. Die genretypischen Konventionen bestimmen die Art der Performanz und lenken so die Richtung der Aufmerksamkeit des Publikums.¹⁹⁶

Mediale Dispositionen wie Gestaltungsmittel, Genrespezifik, Starimage und Schauspielstil, so macht es Jens Eder deutlich, lenken die Aufmerksamkeit des Publikums und beeinflussen dadurch die Figurenmodellbildung. Darüber hinaus verändert auch das Fiktionsbewusstsein und das Wissen über bestimmte Darsteller_innen und Genres die Modellbildung erneut, da die darstellerische Ebene in den Vordergrund rücken kann.

„[...] Die Figurensynthese ist fundiert in der sozialen Kognition, aber auch in medienbezogenem Wissen und kommunikativen Zielen. Wenn wir Vorstellungen über das fiktive Wesen und seine Eigenschaften entwickeln, entsprechen unsere Rezeptionsvorgänge zwar in vieler Hinsicht der sozialen Wahrnehmung realer Personen, wir greifen dabei aber auch auf medienspezifisches Wissen zurück und orientieren uns an kommunikativen Regeln und Zielen.“¹⁹⁷

Über die theoretische Abhandlung der Figurenmodellbildung kann festgehalten werden, dass die Figur nur als Kommunikationsprozess existiert. Als hybride Konstruktion entwickeln sich Figurenmodelle prozesshaft zwischen Produktion und Zusehenden. Soziale Faktoren, wie das eigene Selbstmodell und die gesellschaftliche, wie auch soziale Umwelt spielen dabei eine große Rolle. Die medialen Dispositionen lenken die Aufmerksamkeit der Rezipient_innen und stellen dadurch den zweiten, bedeutenden Faktor in der Modellbildung dar. Die Produktion kann die Modellbildung vorstrukturieren. Zuschauerspezifisches Wissen über bestimmte Genres und auch Schauspieler_innen kann diese genauso beeinflussen, wie die Performanz der Darsteller_innen an sich.

Medial vermittelte Geschlechterpositionen entstehen damit erst durch den Rezeptionsprozess und treten als Figurenvorstellungen „in“ den Zusehenden in Erscheinung. Die eigene, individuelle, soziale Erfahrung und das Selbstkonzept spielen bei der Interpretation des filmischen Materials und somit vermittelter Geschlechterpositionen

¹⁹⁵ Vgl. Eder (2008), S.341.

¹⁹⁶ Vgl. Eder (2008), S.341.

¹⁹⁷ Eder (2008), S.227.

eine große Rolle in der Bedeutungsproduktion. Generell entscheiden aber mediale Dispositionen über den Rahmen der geschlechtlich kodierten Figurenmodellbildung.

6.2. DIFFERENZIERTE „LESARTEN“ ALS CHANCE

Das aus den Cultural Studies bekannte „Kodieren/ Dekodieren“-Modell von Stuart Hall, definiert den Rezeptionsmoment ebenso als bedeutungsproduzierenden Moment des Kommunikationsprozesses. „Der Konsum bzw. die Rezeption der Fernsehnachricht ist mithin also selbst ein ‚Moment‘ des Produktionsprozesses im weiteren Sinne, [...]“¹⁹⁸ Dabei schreibt auch Hall den medialen Produktionsstätten eine stark vorstrukturierende Position zu, die außerdem eine bestimmte Art des „Lesens“ anstrebt.

Der Kulturwissenschaftler benennt den Prozess der bedeutungsgebenden Produktion mit „Kodierung“ und den, der bedeutungszuweisenden Rezeption als „Dekodierung“. Zwischen den beiden Prozessen gibt es nach Hall keine zwangsläufige Korrespondenz. Bei der „Kodierung“ kann lediglich eine „bevorzugte Lesart“ angestrebt werden.¹⁹⁹ Er benennt diesen gewünschten Interpretationsprozess mit „bevorzugte Lesart“. Hall vermutet, dass die Produktion eine bestimmte Art des „Dekodierens“ ansteuert und erklärt, dass der „dominante Kode“ das „richtige Lesen“ des medialen Textes begünstigt oder nahelegt. Dieser ist über ideologische Ordnungsschemen performativ institutionalisiert worden und darum „dominant“.²⁰⁰ Die „bevorzugte Lesart“ wird damit durch bestimmte institutionalisierte Ideologien begünstigt, die innerhalb eines gemeinsamen, kulturellen und sozialen Gesellschaftssystems „dominant“ sind.

„Die Bereiche der ‚bevorzugten Bedeutungen‘ bergen die gesamte soziale Ordnung in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich: Das Alltagswissen über gesellschaftliche Strukturen, darüber, ‚wie die Dinge für alle praktischen Belange innerhalb dieser Kultur‘ funktionieren, die Rangordnung von Macht und Interesse sowie die Strukturen der Legitimation, der Einschränkungen und Sanktionen. Um ein ‚Missverständnis‘ auf der konnotativen Ebene aufklären zu können, müssen wir uns daher mittels der Kodes auf die Ordnung des gesellschaftlichen Lebens beziehen, auf die ökonomische und politische Macht und auf die Ideologie.“²⁰¹

¹⁹⁸ Hall, Stuart (2001): „Kodieren/Dekodieren“. In: Adelman, Ralf et al. (Hg.): Grundlagen der Fernsehwissenschaft. Konstanz. UVK Verl. Ges., S.108.

¹⁹⁹ Vgl. Hall (2001), S.118.

²⁰⁰ Vgl. Hall (2001), S.116.

²⁰¹ Hall (2001), S.116.

Dabei betont Hall, dass eine gewisse „Reziprozität“ zwischen Produktion und Rezipierenden nötig ist, um den medialen Text lesen zu können.

„Im Großen und Ganzen muss wenigstens ein gewisser Grad an Reziprozität zwischen kodierenden und dekodierenden Elementen vorhanden sein,[...].Diese ‚Korrespondenz‘ ist allerdings nicht von vornherein gegeben, sondern wird konstruiert.“²⁰²

Der Kulturwissenschaftler macht deutlich, dass das Publikum den medialen Text aber nicht im Rahmen der „bevorzugten Lesart“ dekodieren muss.

„Und der Kodierungsvorgang kann nicht festlegen, welche Dekodierung zur Anwendung kommt.[...] Stattdessen ist von variierenden Arten der Kombination von Kodierungs- und Dekodierungsvorgängen auszugehen.“²⁰³

In seiner Theorie definiert er drei hypothetische Positionen und so unterschiedliche Möglichkeiten, wie Rezipierende den medialen Inhalt interpretieren und verwerten können.

1. Die „bevorzugte“ Lesart

Der_ die Zuseher_in dekodiert die Nachricht innerhalb des „dominanten Kodes“. Die Botschaft wird in dem Rahmen dekodiert, in dem sie auch kodiert wurde. Die angestrebte Lesart der Produktionsstätte würde hier erreicht. Der_ die Rezipient_in positioniert sich damit weiter innerhalb der dominanten Ideologie des Textes, wodurch der „idealtypische Fall“ definiert wäre.

Zusätzlich beschreibt Hall an dieser Stelle, dass der „dominante Kode“ vom „professionellen Kode“ zu unterscheiden ist. Der „professionelle Kode“ stellt dabei die ideologische und auch politische Position dar, die von der Sendeanstalt als Betrieb abhängig ist.²⁰⁴

„Die entscheidende Auswahl der Präsentationsmöglichkeiten[...], die Selektion des Personals[...], die Inszenierung von Debatten- all dies wird mit Hilfe des professionellen Kodes festgelegt[...].“²⁰⁵

²⁰² Hall (2001), S.118-119.

²⁰³ Hall (2001), S.119.

²⁰⁴ Vgl. Hall (2001), S.119- 120.

²⁰⁵ Hall (2001), S.120.

Die transportierte Ideologie operiert dabei scheinbar „unabhängig“ unter dem Deckmantel des „dominanten Kodes“. Der vermeintlich unabhängige „dominante Kode“ beinhaltet damit den „professionellen Kode“, dessen hegemoniale Inhalte so reproduziert werden.²⁰⁶

2. Die „ausgehandelte“ Lesart

Hiermit ist nach Hall eine Lesart aus „adaptiven“ und „oppositionellen“ Elementen zu verstehen. Die dominant- hegemonialen Definitionen werden von Rezipierenden erkannt und akzeptiert, jedoch auf einer begrenzteren, situativen Ebene durch eigene Erfahrungen angereichert und dadurch teilweise abgelehnt.²⁰⁷ „Die ausgehandelte Version der dominanten Ideologie ist somit von Widersprüchen durchzogen,[...].“²⁰⁸

3. Die „oppositionelle“ Lesart

Durch diese Lesart definiert der Kulturwissenschaftler eine Möglichkeit, sich im Rezeptionsprozess dem dominanten Kode zu entziehen. Der_ die Zusehende versteht zwar die konnotative Bedeutung der Nachricht, dekodiert sie allerdings auf völlig gegensätzliche Weise. Die Nachricht wird in einem alternativen Bezugsrahmen gelesen oder der Inhalt und die angestrebte Lesart abgelehnt.²⁰⁹

Rezipierende sind dem medialen Text damit nicht einfach so ausgeliefert. Über die oppositionelle Dekodierungsweise kann eine Botschaft so subversiv umgedeutet werden. Rezipierende können den „dominanten Kode“ erkennen und Widerstand leisten.

In Bezug auf die Geschlechterkonstruktion bedeutet das, dass der Rezeptionsmoment eine entscheidende Rolle in der Bedeutungszuweisung spielt. Zusehende können den medialen Text innerhalb des „dominanten Kodes“ und somit der „dominant- hegemonialen“ Lesart dekodieren. In diesem Moment kann es in Butlers Sinne zu einer performativen Wiederholung von Geschlechterpositionen innerhalb des „Diskurs der Zwangsheterosexualität“ kommen, wodurch er gefestigt würde. Zusehende können aber

²⁰⁶ Vgl. Hall (2001), S.119- 120.

²⁰⁷ Vgl. Hall (2001),S.121.

²⁰⁸ Hall (2001), S.122.

²⁰⁹ Vgl. Hall (2001), S.122.

auch eine oppositionelle Position einnehmen, die Chance bietet, hegemoniale Strukturen im Sinne der „heterosexuellen Matrix“ zu erkennen und damit zu brechen.

Der_die Zuseher_in stellt so durch sein_ihr Verhalten und Handeln in und durch die Rezeption eine bedeutungsproduzierende Instanz dar. Durch die Haltung des Publikums oder besser jedes rezipierenden Menschen kann medial-kodiertes Angebot im „Diskurs der Zweigeschlechtlichkeit“ performativ wiederholt werden. Allerdings kann dieser Kode auch als hegemoniale Struktur erkannt werden und etwa im Gespräch über Medien thematisiert und abgelehnt werden.

In der Frage um Geschlecht als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation ist damit zu beachten, dass mediale Inhalte erst durch die Bedeutungszuweisung Rezipierender existieren. Welche Interpretationsweise zur Anwendung kommt, kann zwar von der Produktion nahegelegt werden, muss aber nicht vollzogen werden. Rezipierende können mediale Geschlechterrepräsentationen im Sinne des „dominanten Kodes“ dekodieren und dadurch reproduzieren, vielleicht sogar in die Selbstrepräsentation aufnehmen und sich identifizieren. Durch die „oppositionelle“ Lesart kann er_sie diesen Diskurs aber auch erkennen und als Konstruktionsmoment heteronormativer Geschlechterstrukturen ansehen und mediale Inhalte subversiv umdeuten. So wird auch der Stellenwert des Gesprächs über mediale Inhalte deutlich. Wenn, im Sinne Judith Butlers, Geschlecht über den performativen Effekt von Sprache hervorgebracht wird, so ist das Mediengespräch entweder als erneuter Konstruktionsprozess zu verstehen oder aber als Chance der Diskursdurchbrechung.

6.3. PERFORMATIVITÄT VON GESCHLECHT UND MEDIENTHEMATISIERUNG

Die Medienwissenschaftlerin Tanja Maier beschäftigt sich in diesem Zusammenhang, Bezug nehmend auf Judith Butlers Theorie, mit dem Aspekt des Mediengesprächs. Grundsätzlich ist sie der Meinung, dass Rezipierenden die gesehenen Inhalte mit ihrer eigenen Erfahrungswelt verbinden. „Es seien subjektive Erfahrungen und persönliche Erlebnisse, aufgrund derer die Rezipierenden bestimmte Fernsehinhalte aufgreifen, [...]“²¹⁰ In Bezug auf die medialen Geschlechterinszenierungen bedeutet das, dass gesehene Figuren und Handlungen mit eigenen bekannten Repräsentationen gleichgesetzt

²¹⁰ Maier (2007), S.97.

werden und so durch den eigenen Horizont interpretiert werden. Die angebotenen medialen Inszenierungen werden so möglicherweise performativ wiederholt und so re-/produziert. Weiter formuliert sie auch den Prozess der Medienthematisierung als (möglichen) performativen Akt, wie sich hier zeigt.²¹¹

„Wenn sich die Geschlechtszugehörigkeit nicht ‚natürlich‘ aus der Biologie ergibt, dann wird sie in kommunikativen Aushandlungsprozessen eben auch in Auseinandersetzung mit medialen Diskursen wiederhergestellt. Somit lassen sich auch kulturelle Praktiken wie Medienthematisierungen als Handlungen analysieren, die weitgehend unhinterfragt vollzogen werden.“²¹²

Geschlecht entsteht damit auch durch die Medienthematisierung, indem Rezipierende durch das Gespräch über Medianinhalte die Kategorie „Geschlecht“ selbst performativ hervorbringen. In Maiers Verständnis kann der performative Sprechakt, der durch die Rezeption in Medienthematisierungen stattfinden kann, als Konstruktionsmoment von Geschlecht gefasst werden.

„In primären und sekundären Medienthematisierungen wird Geschlecht immer wieder aufs Neue aufgeführt, bestätigt oder modifiziert. So gesehen sind Medienthematisierungen performative Akte der Herstellung von Geschlechterdifferenz und Heteronormativität.“²¹³

Durch den Einblick in die Bedeutungsproduktion durch Rezipierende wurde versucht deutlich zu machen, dass mediale Geschlechterentwürfe erst durch Zusehende „existieren“. Die Figurenvorstellung durch die Interpretation des medialen Angebotes ist von der Produktion vorstrukturiert und kann die „bevorzugte Lesart“ beeinflussen, aber nicht erzwingen. So stellt sich die Position Rezipierender als ausschlaggebender Faktor in der Frage um die Konstruktion von Geschlechterdifferenzierung heraus.

²¹¹ Vgl. Maier (2007), S.102.

²¹² Maier (2007), S.102.

²¹³ Maier (2007), S.104.

7. ZUSAMMENFASSUNG UND FORMULIERUNG DER FORSCHUNGSFRAGEN

Geschlecht, so wurde es über die theoretische Abhandlung, des „doing gender“ Konzepts deutlich, entsteht im Handeln und der interaktiven, situativen Praxis gesellschaftlicher Kommunikation. Die Gesellschaft fungiert als sinnvermittelndes Interaktionssystem und gibt Geschlecht als Strukturkategorie dadurch eine Bedeutung. Anhand der filmwissenschaftlichen Überlegungen von Teresa de Lauretis wurde klar, dass die Unterteilung in Geschlechtsgruppen überhaupt erst durch Repräsentation und über „ideologische Staatsapparate“ (wie das Kino) konstituiert wird. Über den Einfluss von Judith Butlers umfangreichem philosophischem Material ist der Stellenwert performativer Wiederholungen deutlich geworden. Dies ist somit auch für die Medienwissenschaften relevant, da die angebotenen Repräsentationen als performative Wiederholungen im „Diskurs der Zwangsheterosexualität“ zu verstehen sind. Innerhalb der feministischen Medienwissenschaften wird Geschlecht, durch den Einfluss der hier beschriebenen Theorien nunmehr auf seine Darstellungen untersucht, um die dadurch stattfindende performative Bedeutungsproduktion sichtbar zu machen.

„Medien als Institutionen, die Diskurse abstützen, aber auch verändern können, sind Teil der Diskurse, ihnen also nicht vorgelagert. Das Wissen über die gesellschaftliche Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit wird sowohl in den verschiedenen Diskursen (juristischen, wissenschaftlichen, religiösen, etc.), in den gesellschaftlichen Institutionen wie Medien und den Alltagspraxen reartikuliert. Medien sind also in diesen komplexen Prozess gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion auf vielfältige Weise eingebunden.“²¹⁴

Das „Wissen“ von und über Geschlecht und der binären heteronormen Geschlechterdifferenz stellt sich so als Produkt und Prozess der Repräsentation und Selbstpräsentation heraus. Die Fragestellung der feministischen Medienanalyse richtet sich dadurch nicht mehr auf die „richtigen“ oder „falschen“ Repräsentationen, sondern auf die über die Bilder erzeugte Bedeutung. Mediale Darstellungen werden so auf ihren konstituierenden Charakter hin untersucht, die die Kategorisierung von Geschlecht vereindeutigen und so zur „Naturalisierung“ beitragen.

²¹⁴ Dorer (2002b), S.62.

„Denn Medien konstruieren auf vielfältige Weise und auf verschiedenen Ebenen duale Geschlechterkonzeptionen und stellen Subjektpositionen bereit.[...] Es handelt sich dabei um eine Interpellation/ Aufrufung, einen Prozess, der nicht als ein deterministischer zu verstehen ist, sondern als ein Prozess, der in der Herstellung, im Akzeptieren und in der Anerkennung gewisse Spielräume offen lässt.“²¹⁵

Durch den Einfluss der Cultural Studies in die feministischen Medienwissenschaften erweitert sich der Forschungsblickwinkel ein weiteres Mal. Die Bedeutung des Rezeptionsmomentes ist erkennbar. Semiotische und psychoanalytische Theorienmodelle heben die Bedeutung von Rezeptionsstudien hervor. Die Bedeutungsproduktion durch den Rezeptionsmoment erscheint als ausschlaggebender Moment. So stellt sich die von Stuart Hall formulierte „oppositionelle“ Lesart als subversive Praxis heraus. Die „Anrufung“ der „heterosexuellen Matrix“ kann durch diesen Dekodierungsvorgang absichtlich „misslingen“ und der Diskurs kann auf jeden Fall erkannt werden.

„Das Publikum wird als ein aktives interpretiert, das Texte je nach eigenen Bedürfnissen ethnischer und geschlechtlicher Position sowie dem individuellen Lebenskontext unterschiedlich interpretiert. Die Lese/ Interpretationsart der Texte (preferred reading- negotiated reading- subversiv reading) kann dabei dem eigenen Vergnügen dienen, einen persönlichen Zugang eröffnen oder aber im Sinne von Verweigerung/ Widerstand genutzt werden.“²¹⁶

Formulierung der Forschungsfragen

Anhand der US-amerikanischen Sitcom „The King of Queens“ soll nun die theoretische Abhandlung an einem exemplarischen Beispiel deutlich gemacht werden. Die ausgewählte erste Staffel der Serie soll dabei als Forschungsfeld dienen, wobei versucht wird die nachstehenden drei Forschungsfragen zu beantworten.

1. Wie können wir die mediale Konstruktion von „gender“ in „The King of Queens“ beschreiben? Teresa de Lauretis stellte die Theorie auf, Geschlecht (gender) als Produkt und Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation zu verstehen. So ist es notwendig mediale Produkte auf ihre Bedeutungsproduktion hin zu untersuchen. Im ersten Teil der Analyse soll es deshalb darum gehen, das Angebot der Figurendarstellungen zu untersuchen, um die dadurch vermittelte Bedeutung erkennbar zu machen. Analyseleitende

²¹⁵ Dorer (2002b), S.62

²¹⁶ Angerer/Dorer (1994), S.22.

Fragen wie, welche signifikanten Merkmale bringen die Geschlechterkategorien hervor und welche Bedeutung wird dem binären Geschlechtersystem dadurch gegeben, werden bei der Sichtbarmachung medialer Geschlechterentwürfe behilflich sein.

2. Inwiefern kann bei der Sitcom „The King of Queens“ von einer Diskursivierung der „heterosexuellen Matrix“ gesprochen werden? Durch Judith Butler wurde deutlich, dass Geschlecht und das binäre Geschlechtersystem durch performative Wiederholungen als „Norm“ erscheinen. Ob und wodurch in der Serie „The King of Queens“ der „heterosexuellen Matrix“ Eindeutigkeit verliehen wird, soll hier geklärt werden.

3. Welche Möglichkeiten der Selbstpositionierung eröffnen sich dem/der Rezipient_in durch die genrespezifischen Mittel des Mediums? Der Stellenwert der Rezeption hat sich als bedeutender Faktor herausgestellt. Die Besprechung der Identitätsbildung hat gezeigt, dass mediale Entwürfe großes Identifikationspotential haben und als „Kitt“ des eigenen Selbstmodelles gesehen werden können. Außerdem wurde durch das „Kodieren/Dekodieren“ Modell von Stuart Hall klar, wie unterschiedlich das mediale Angebot gelesen werden kann. Darum wird an dieser Stelle der Analyse untersucht, welche Rolle die genrespezifischen Mittel der Sitcom in der Bedeutungsproduktion haben können und welche möglichen Konsequenzen sich dadurch in der Selbstpositionierung der Rezipierenden ergeben können.

8. DIE MEDIALE KONSTRUKTION VON GENDER AM BEISPIEL „THE KING OF QUEENS“

8.1. „THE KING OF QUEENS“

Die Serie „The King of Queens“ wurde von 1998 bis 2007 in den Sony Pictures Studios in Kalifornien, USA, aufgezeichnet.²¹⁷ Die 9 Staffeln, welche insgesamt aus 207 Folgen bestehen, liefen von 21. September 1998 bis zum 14. Mai 2007 auf dem amerikanischen Fernsehsender „CBS“ ein bis zweimal wöchentlich im Hauptabendprogramm. Seit 26. März 2001 kann die Sitcom auch heute noch auf dem deutschen Privatsender „RTL 2“ im Vorabendprogramm angesehen werden. Der ebenfalls deutsche Privatsender „Kabel eins“ und der österreichische „ATV“ strahlen die Sitcom immer noch von Montag bis Freitag täglich aus.²¹⁸ „The King of Queens“ kann damit seit nun ziemlich genau zehn Jahren im deutschen und österreichischen Fernsehen verfolgt werden. Diese starke Präsenz macht die Serie zum idealen Untersuchungsgegenstand medialer Genderkonstruktionen.

Aus forschungsökonomischen Gründen wird für diese Arbeit lediglich die erste Staffel, welche aus 25 Episoden besteht, analysiert und zur Beantwortung der Forschungsfragen herangezogen. Ist im weiteren Verlauf also die Rede von „der Sitcom“ ist damit die erste Staffel der Serie gemeint.

Die Story

Die US-amerikanische Sitcom „The King of Queens“ handelt von einem übergewichtigen Kurierfahrer, Doug Heffernan. Er lebt mit seiner den aktuellen Schönheitsidealen entsprechenden Frau Carrie, ihrerseits Anwaltsgehilfin, in Queens, einem günstigeren Stadtteil von New York. Da Carries Vater Arthur sein Haus niedergebrannt hat, nehmen ihn die Heffernans auf. Er wohnt ab diesem Zeitpunkt in Doug's ehemaligem Hobbykeller. Inhaltlich wird dabei die konfliktgeladene Beziehung zwischen Doug und Arthur genauso wie das Eheleben mit Carrie zum Thema.

²¹⁷ The King of Queens. The complete first season. Rob Schiller et al., CBS Production; Sony Picture Television. USA. 1998-2000.

²¹⁸Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/The_King_of_Queens Stand: 02. 07.2011.

8.2. „DOUGS WELT“, DIE SUBJEKTIVE PERSPEKTIVE UND DIE AUFMERKSAMKEIT

Bezüglich der Frage medialer Genderkonstruktion ist als bedeutender Faktor hervorzuheben, dass die Sitcom „The King of Queens“ aus der subjektiven Perspektive der Figur „Doug Heffernan“ erzählt wird. Dies beeinflusst die Serie sowohl durch die Themenwahl als auch durch die Setgestaltung.

„Von entscheidender Bedeutung sind die Mittel der Perspektivierung und der Erzeugung imaginativer Nähe und Distanz. Eine Grundfrage ist, ‚aus wessen Perspektive‘ die Geschichte erzählt wird, zu welcher Figur wir den umfassendsten Zugang zum äußeren Erleben und Wahrnehmen, Vergangenheit und Innenleben haben. Die raumzeitliche Nähe zu einer Figur kann das Verständnis für die erhöhen, ihre Beurteilung beeinflussen, die Grenzwerte ihres akzeptablen Handelns oder Leidens verschieben und die Zuschauer mit differenzierten Handlungsmotiven und Rechtfertigung für verfehltes Verhalten versorgen.“²¹⁹

Der Titel „The King of Queens“ und die Besetzung

Bereits durch die Titelwahl „The King“ wird die Figur des Doug Heffernan zum Mittelpunkt der seriellen Erzählung. Hinzu kommt, dass die Rolle mit dem in den USA beliebten Stand-up-Comedian Kevin James (*1965, Kevin George Knipfing)²²⁰ besetzt ist und so die Aufmerksamkeit des Publikums auf die männliche Hauptrolle gelenkt wird. Im Vergleich dazu wird die Figur der Carrie Heffernan von der weniger bekannten Schauspielerin Leah Remini verkörpert. Diese macht eher durch ihr äußeres Erscheinungsbild Schlagzeilen.²²¹

Die Narration oder die subjektive Erzählperspektive

Eine Erzählung entsteht immer durch die Perspektive eines_einer Erzählenden und seiner_ihrer Sicht der Ereignisse. Die Geschichte ist damit für das Publikum über den Blickwinkel eines_einer Akteur_in wahrnehmbar.²²² In „The King of Queens“ wird durch den Handlungsschwerpunkt und die Kernaussage der einzelnen Folgen die subjektive Perspektive des Doug Heffernan eingenommen. In der Pilotfolge etwa werden die, durch Arthurs Einzug in den Keller der Heffernans, resultierenden Konsequenzen für Doug erfahrbar. Die zentrale Handlung folgt dessen persönlichen Einschränkungen durch den

²¹⁹ Eder (2008), S. 658.

²²⁰ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0416673/bio> Stand: 02.07.2011.

²²¹ Vgl. www.leahremini.com, Stand: 02.07.2011.

²²² Vgl. Mikos (2003), S. 47.

Verlust seines Hobbykellers. Inhaltlich sind damit durch die Erzählperspektive Dougs Probleme und Bedürfnisse greifbar. Die Sitcom wird aus der Perspektive des „Kings“ erzählt und die anderen Standpunkte und Ansichten treten in den Hintergrund.

Das Set und die subjektive Erzählperspektive

Abgesehen von der narrativen Struktur wird auch durch die Gestaltung des Sets die subjektive Erzählperspektive der Sitcom deutlich. Das bedeutet, dass die Serie erneut aus seiner Perspektive wahrnehmbar ist und die Kreation der Handlungsräume die Aufmerksamkeit direkt auf Doug lenkt. Als Beispiel lassen sich die Gestaltung von Dougs Stammlokal (ein Irish Pub- „Coopers“) oder auch die Einrichtung seines Arbeitsplatzes anführen. Im Vergleich dazu ist die Figur Carrie fast nur am Set des Hauses und dort meist mit Doug zu sehen.

Die Figur Carrie und Dougs Perspektive

Auch die Figur Carrie ist aus der subjektiven Erzählperspektive der Serie dargestellt, da sie fast ausschließlich mit Doug gemeinsam auftritt und dabei meist am Set des Hauses zu sehen ist. Es werden die gemeinsamen Berührungspunkte mit Doug gezeigt. In der Arbeit etwa sehen wir Carrie nur, wenn Doug dort erscheint.

Nebenfiguren und die subjektive Perspektive

Weiters werden der Hauptfigur durch Deacon Palmer, Richie Iannucci und Spencer Olchin „Freunde“ zugeschrieben, wodurch die Aufmerksamkeit erneut auf den „King“ gelenkt wird. Deacon ist mit mehreren Zeichen, die der afroamerikanischen Subkultur zugesprochen werden, ausgestattet. Richie ist stark mit Attributen versehen, die der italo-amerikanischen Subkultur zugeordnet werden. Die Figur des Spencer repräsentiert mehrere Eigenschaften, über die in der westlichen Welt sogenannte soziale Minderheiten definiert werden.

Prinzipiell ist hier festzuhalten, dass durch die überzogene Darstellung sogenannter „stereotypisierter“ Minoritäten, der weiße Protagonist, in diesem Fall die Figur Doug Heffernan, als „cooler“ und „normaler“ erscheint. Die Nebenfiguren lenken die

Aufmerksamkeit auf die weiße männliche Hauptfigur. Sie dienen als Kontrastfiguren und stellen gleichzeitig charakteristische Merkmale des Protagonisten dar.²²³

Die Figur des Doug ist als Handlungsmittelpunkt erkennbar und die Serie ist um diese Figur herum aufgebaut. Durch das Set wird sein „Alltag“ gestaltet und die subjektive Erzählperspektive wird klar. Die einzelnen medialen Elemente lenken die Aufmerksamkeit auf Doug Heffernan und die Serie wird aus seinem Blickwinkel wahrnehmbar. Das bedeutet, dass eine weiße männliche Figur in den Mittelpunkt der Sitcom gestellt wird und die Serie aufgrund der subjektiven Erzählperspektive aus ebensolcher Sicht greifbar gemacht wird. Die medial vermittelten Genderpositionen scheinen damit aus dieser männlichen Perspektive wahrnehmbar und hervorgebracht.

8.3. MEDIALE KONSTRUKTION VON MÄNNLICHKEIT AM BEISPIEL „DOUG HEFFERNAN“

Am Beispiel des Doug Heffernan wird nun versucht, die mediale Konstruktion vermeintlicher Männlichkeit sichtbar zu machen. Prinzipiell sind die wichtigsten Charakterisierungsphasen, die zur Figurenmodellbildung beitragen, zum einen die Einführung einer Figur und zum anderen das Filmende.²²⁴ So wird nun die erste soziale Verortung des Doug Heffernan anhand der ersten Minuten der Pilotfolge beschrieben. Die ersten Szenen tragen stark zur Figurenmodellbildung bei und sind signifikant für den Figurencharakter. Abgesehen davon, verändert sich sowohl das Set um Doug, als auch die äußere Erscheinung desselben im weiteren Serienverlauf kaum.

8.3.1. ÄUßERES ERSCHEINUNGSBILD UND (ERSTE) SOZIALE VERORTUNG

Die Figur des Doug Heffernan wird bereits durch den Titel der Sitcom „The King of Queens“ vorgestellt und als Handlungsmittelpunkt wahrnehmbar. Ausgehend davon wird ein Mann, der in Queens, einem mittelklassigen, günstigeren Stadtteil von New York lebt, erwartet. In der ersten Einstellung der Pilotfolge sieht man ein zweistöckiges Reihenhaus mit Ziegelfassade, wodurch diese Vermutung bestärkt wird.²²⁵

²²³ Vgl. Eder (2008), S.348.

²²⁴ Vgl. Eder (2008), S.366.

²²⁵ Vgl. 1. Staffel.1.Folge (wird nun immer mit 1.1.abgekürzt), 1998, TC: 00:01f.

In der nächsten Einstellung ist eine weiße und schlanke Frau, Ende Zwanzig zu sehen (Carrie), die in einer weiß-blauen Küche damit beschäftigt ist, am Telefon von einem riesigen Fernsehapparat zu berichten, der soeben ins Haus geliefert wurde. Man nimmt an, dass es sich bei dieser Figur um die Frau des „Kings“ handelt. Eine Einstellung später beendet die Frau ihr Telefonat mit den Worten „Oh let me go, Doug‘ s home“²²⁶, wodurch diese Vermutung bekräftigt wird. In der nächsten Szene sieht man sie durch die Küchentüre ins Wohnzimmer gehen, um wie man durch ihr vorheriges Telefonat erfahren hat, „Doug“ von der Eingangstüre abzuholen.

Noch bevor Doug zum ersten Mal zu sehen ist, kann sein sozialer Status erkannt werden. Durch den Titel „The King of Queens“ und die, in der ersten Einstellung sichtbare Außenansicht eines für Queens typischen Reihenhauses wird suggeriert, dass die Figur Doug in Queens wohnt. Er ist der amerikanischen Mittelklasse zuordenbar. Durch die Einführung der Figur Carrie erfahren wir, dass Doug verheiratet ist, mit seiner Frau unter einem Dacht lebt und sich die Handlung um ein heterosexuelles Paar dreht.

Nachdem Doug in der nächsten Einstellung durch die Eingangstüre ins Wohnzimmer tritt, entwickelt sich das Figurenmodell weiter. Man sieht einen mittelgroßen, übergewichtigen, weißen Mann, der mit einer olivgrünen Kurierfahreruniform bekleidet ist. Das Kostüm



Abb. 1: 1.1.,1998, TC:00:26

besteht aus einer kurzen Hose und einem kurzärmeligen Hemd, auf dem das Label der fiktiven Kurierfirma „IPS“ zu sehen ist (siehe Abb.1).²²⁷ Doug kann sofort als Botenfahrer und somit als Arbeiter im Dienstleistungsverhältnis wahrgenommen werden. Er ist dadurch der amerikanischen Arbeiterklasse zuordenbar. Durch seine übergewichtige Statur und

sein naiv freundlich wirkendes Gesicht kann vermutet werden, dass er einen gemütlichen und unsportlichen Durchschnittsamerikaner repräsentiert. Bereits nach den ersten Sekunden der Pilotfolge ist damit klar, dass die Figur einen populären Diskurs von Männlichkeit darstellt.

Prinzipiell ändert sich das Erscheinungsbild und das Kostüm der Figur Doug im Serienverlauf der ersten Staffel kaum. Er ist sehr oft in der IPS-Uniform oder in gemütlich

²²⁶ 1.1., 1998, TC: 00:16- 00:19.

²²⁷ Vgl. 1.1., 1998, TC: 00:20f.

wirkender „Alltagskleidung“ zu sehen. Diese besteht meist aus einem weit geschnittenen einfarbigen Jersey-Shirt, einem darüber offen getragenen, karierten Hemd und einer locker sitzenden Jeans oder dehnbaren Jogginghose.²²⁸ Auch durch diese Bekleidung wird die Konstruktion der Figur als mittelklassiger weißer Durchschnittsamerikaner und somit von vermeintlich westlicher Männlichkeit vorangetrieben.

8.3.2. PRÄFERENZEN ALS KONSTRUKTION VON MÄNNLICHKEIT

Abgesehen von der äußeren Erscheinung und der daraus resultierenden sozialen Verortung wird das Figurenmodell über die weitere Informationsvergabe weiterentwickelt, indem wir etwas Neues über die Figur erfahren bzw. durch Wiederholungen bestimmte habituelle Verhaltensweisen suggeriert werden sollen.²²⁹

Das Thema Essen

Bereits die äußere Erscheinung der Figur Doug lässt auf seine Vorliebe zum Essen schließen. Die füllige und üppige Figur des Schauspielers suggeriert dies. Abgesehen davon wird diese Leidenschaft auch narrativ immer wieder thematisiert, sodass der Eindruck entsteht, Doug sei permanent mit dem Essen beschäftigt.

In der Pilotfolge wird diese Thematik gleich zu Beginn stark betont. Als Doug und Carrie bei der Trauerfeier von Arthurs verstorbener Frau sind und Carrie über ihr Mitleid mit Arthur spricht, beißt Doug von seinem Sandwich ab. Er hält es Carrie unter die Nase, während er schmatzend zu ihr meint, dass dieser Senf bestimmt nicht aus dem Supermarkt sei, weil er ganz besonders fein und schmackhaft ist.²³⁰ Diesbezüglich lässt sich eine weitere Szene anführen, in der Doug und Carrie über die Wahl des Altenheimes für Arthur sprechen. Dougs Priorität wird klar hervorgehoben, indem er ein Seniorenzentrum vorschlägt, das sich neben einem besonders guten Makkaroni-Restaurant befindet. Dabei verändert sich Dougs Mimik stark, er beginnt zu lächeln, wodurch der Eindruck entsteht, er würde über einen wundervollen Ort oder einen Traum sprechen.²³¹

Es ist deutlich erkennbar, dass das Thema Essen für Doug eine überaus wichtige Rolle spielt und er sich damit sehr häufig beschäftigt. Oder besser formuliert, wird die Figur über

²²⁸ Vgl. 1.1., 1998, TC: 11:25.

²²⁹ Vgl. Eder (2008), S.368.

²³⁰ Vgl. 1.1., 1998, TC: 07:00- 07:15.

²³¹ Vgl. 1.1., 1998, TC: 12:43- 12:54.

die Leidenschaft viel und vor allem ungesund zu essen charakterisiert. Generell ist Doug als überaus gefräßig wahrnehmbar, da er als Einziger extrem oft beim Essen ungesunder Lebensmittel zu sehen ist und seine Unersättlichkeit in mehreren Szenen deutlich gemacht wird. So auch als Doug und Carrie Arthur übers Wochenende bei einem Freund untergebracht haben und in dieser Zeit Dinge im Haus machen wollen, die sie sonst nicht tun können. Carrie meint, dass sie gerne „Sex in the kitchen“²³² haben würde, während Doug äußert, dass er davon träumt, mehrere Pizzen gleichzeitig zu essen und dabei nackt auf der Couch herum zu hüpfen.²³³ In der nächsten Einstellung sieht man Doug tatsächlich nackt und Pizza essend auf der Wohnzimmercouch herumspringen (siehe Abb.2).



Abb.2: 1.22.,1999, TC:11:00

Gleich anschließend sehen wir ihn mit aufgeknöpfter Jeans auf der Couch liegen. Sein Mund ist fettig und er wirft den letzten Pizzarand in den obersten von drei Pizzakartons. In der nächsten Einstellung sehen wir, wie Carrie ihn verführen will. Doug liegt wie ein Käfer am Rücken, kann sich nicht mehr bewegen und jammert über sein Völlegefühl.²³⁴ Er ist in dieser Szene als sehr gefräßig wahrnehmbar. Es scheint, als habe er drei Pizzen gegessen und dies darüber hinaus einem Abend mit seiner Frau vorgezogen.

Die Figur des Doug wird über die Vorstellung eines kulturellen Zeichens traditioneller (westlicher) Männlichkeit charakterisiert und porträtiert. Durch die Narration bzw. durch die Besetzung der Rolle wird ihm ein kulturelles Zeichen traditioneller (westlicher) Männlichkeit zugeschrieben und so im Sinne de Lauretis durch die Repräsentation der Figur Doug hervorgebracht. Über Doug wird Männlichkeit mit übermäßiger Leidenschaft zu Süßigkeiten und anderem ungesunden Essen gleichgesetzt.

Das Thema Fernsehen

Als weitere Präferenz wird der Figur die große Begeisterung zum Fernsehen zugesprochen. Dadurch wird die Konstruktion der Figur über die Idee eines kulturellen Zeichens traditioneller Männlichkeit weiter vorangetrieben.

²³² 1.22., 1999, TC: 10: 48- 10:51.

²³³ Vgl. 1.22., 1999, TC: 10: 40f.

²³⁴ Vgl. 1.22., 1998, TC: 10:10- 11:30.

Bereits in den ersten Minuten der Pilotfolge wird Dougs Leidenschaft zum Fernsehen erkennbar und auch gleich zum Handlungsmittelpunkt. Die Figur Carrie spricht bei ihrem ersten Auftritt in der Pilotfolge am Telefon die Worte: „The just delivered the TV an hour ago and Kelly this thing is so gigantic, it’s ridiculous. I mean even the instruction book is bigger than our old TV.“²³⁵ Nachdem ein paar Einstellungen später zu sehen ist, wie Doug die Kellertreppe hinab stürzt und beeindruckt vor einem riesigen TV-Gerät stehen bleibt, ist klar dass der Fernseher für Doug gedacht ist. Durch dessen Worte „I love you, and I know in time you learn to love me too“²³⁶, die sich an den Fernseher richten, wird die enge Beziehung zum diesem überdeutlich dargestellt.²³⁷ Im weiteren Episoden- und Serienverlauf wird diese Signifikanz immer wieder thematisiert.

Durch das Liebesgeständnis und die herzliche Umarmung des Fernsehers wird Dougs Leidenschaft betont und indem Doug später in der Pilotfolge, der leuchtenden Fernbedienung mehr Aufmerksamkeit schenkt als Carrie, wird die Priorität des Hobbies mehr als signifikant.²³⁸

Die Begeisterung zum Fernsehen kann als Präferenz verstanden werden, welche der traditionellen Idee von Männlichkeit entspricht. Dieses kulturelle Zeichen wird über die Narration und die Artefakte (wie der riesige Fernsehapparat) Doug zugeschrieben und die Figur wird über ein weiteres Attribut eines populären Diskurses von Männlichkeit charakterisiert.

Das Thema Sport

Weiters wird die Figur Doug als großer Footballfan dargestellt. Dies geschieht über bestimmte Artefakte, wie Fanartikel der New Yorker Footballmannschaft „Jets“, die die Figur umgeben. Am Set von Dougs Hobbykeller ist zum Beispiel eine grün-weiße Decke mit dem „Jets“-Label und ein weißer Footballhelm mit grünem „Jets“-Aufdruck positioniert.²³⁹

²³⁵ 1.1., 1998, TC: 00:04- 00:14.

²³⁶ 1.1., 1998, TC: 01:17- 01:26.

²³⁷ Vgl. 1.1., 1998, TC: 00: 04f..

²³⁸ Vgl. 1.1., 1998, TC: 05:28f..

²³⁹ Vgl. 1.1., 1998, TC: 01:26f..

Welch große Bedeutung das Thema Football für Doug hat, wird in der Folge „The Rock“ suggeriert. In dieser macht Doug Carrie während eines „Jets“-Spiels den Heiratsantrag. Man sieht wie die beiden auf einer Zuschauertribüne sitzen und Doug vor Carrie niederkniet (siehe Abb.3). Bekleidet sind die beiden mit grünen „Jets“-Jacken und ebensolchen Kopfbedeckungen.²⁴⁰ Dieses Hobby wird noch über mehrere Dialogsequenzen wahrnehmbar. Etwa in der ersten Folge, als Doug mit seinen Freunden einen gemeinsamen Fernsehabend ausmacht, bei dem sie sich ein Jets-Spiel ansehen wollen.²⁴¹



Abb.3: 1.7.,1998,TC:10:45

Durch diese Artefakte und die Narration wird der Figur Doug die Leidenschaft zum Football und Anhängerschaft zu einer nationalen Mannschaft zugeschrieben. So wird er über ein weiteres Attribut vermeintlich amerikanischer mittelschichtiger Männlichkeit charakterisiert und so über Doug eine scheinbar traditionell (amerikanische) männliche Präferenz hervorgebracht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Figur Doug Präferenzen zugesprochen werden, die der traditionellen Idee amerikanisch mittelschichtiger Männlichkeit entsprechen. Im Sinne de Lauretis kann die Repräsentation der Figur Doug als Konstruktionsmoment von Gender und somit vermeintlicher Männlichkeit verstanden werden. Denn wie bereits deutlich wurde, sind „Repräsentationen [...] ein unhintergebar Teil des Prozesses der soziokulturellen Konstruktion von Wirklichkeit, sie ‚bilden‘ Wirklichkeit also nicht einfach ab.“²⁴²

8.3.3. DIE SIGNIFIKANZ DES SETS

Als bedeutendes mediales Mittel in der Konstruktion vermeintlicher Männlichkeit und so auch von Genderpositionen, stellen sich das Set bzw. das Set-Design heraus. Welchen Stellenwert die Gestaltung des Sets hat und welche Auswirkungen oder auch Wirkung diese hat, wird an folgenden Beispielen deutlich.

²⁴⁰ Vgl. 1.7., 1998, TC: 10:45f..

²⁴¹ Vgl. 1.1., 1998, TC: 03:30f..

²⁴² Hepp (2004), S.277.

Die Setauswahl und die männliche Erzählperspektive

Die typischen Handlungsorte der Sitcom sind:

- „Haus“ der Heffernans
 - Set der Küche, des Wohnzimmers und des Schlafzimmers
 - Set des Hobbyraums in der Garage (in der Pilotfolge im Keller)²⁴³
 - Set Arthurs Zimmer im Keller
- „IPS- Zentrale“ und damit „Arbeitsplatz“ von Doug
 - Set des Umkleide- und Aufenthaltsraumes
 - Set des Cockpits des „IPS“- Lieferwagens
- „Stammlokal“ von Doug
 - Set des „Irish Pubs Coopers“

Anhand der hier aufgelisteten Schauplätze wird deutlich, dass die Figur Doug den zentralen Handlungsmittelpunkt darstellt. Die Wahl der Handlungsorte illustriert den Alltag des männlichen Protagonisten und drängt die weibliche Figur in den Hintergrund. Die Perspektive erscheint durch die Setgestaltung subjektiv. Dougs Alltag wird dadurch konstruiert und wahrnehmbar. Carrie dagegen ist nicht zu sehen und somit „weg“, wenn sie gemeinsame Handlungsräume verlässt. Die Handlungsorte definieren Dougs Charakter und repräsentieren „seine Welt“.

Die „IPS-Zentrale“

Die Figur Doug ist sehr oft am Set der „IPS- Zentrale“ oder im „Cockpit des Lieferwagens“ zu sehen, dabei trägt er eine „IPS“-Uniform, wodurch diese Räume als sein Arbeitsplatz wahrnehmbar sind. Die „IPS-Zentrale“ besteht hauptsächlich aus Spint-Schränken, zwei Bankreihen, einem Tisch und einem Süßigkeiten-Automaten. Im Hintergrund sind eine Laderampe und eine Garagentüre erkennbar.²⁴⁴

Doug wird an diesem Schauplatz oft in Interaktion mit der Figur Deacon gezeigt, wodurch dieser als sein Arbeitskollege und Freund erscheint. Die beiden sprechen hier oftmals über Dougs „Probleme“. Man erfährt Dougs Beweggründe oder Gedanken zu Konflikten mit Carrie. Im Gegensatz dazu wird ihre Perspektive nicht weiter verfolgt. Als Beispiel kann die Folge „Fat City“ herangezogen werden. In dieser fragt Doug Deacon, ob er auch der

²⁴³ In der Pilotfolge wird der Hobbyraum als Kellerraum dargestellt. Da Doug diesen Raum jedoch aufgeben muss, weil Arthur einzieht, wird ab der zweiten Folge die Garage zu Dougs Hobbyraum.

²⁴⁴ Vgl. 1.3., 1998, TC: 05:30f..

Meinung ist, dass Carrie zugenommen hat.²⁴⁵ Erneut wird die subjektive Erzählweise durch die Repräsentation der Handlungsräume von Dougs Alltag sowie seiner „Gedanken“ (über das Gewicht seiner Frau) deutlich.

Das Set von Dougs Hobbyraum und das, des Irish Pubs „Coopers“ verstärken die subjektive Erzählperspektive weiter.

Setgestaltung als Mittel der Charakterisierung

Auch die Setgestaltung ist für die Konstruktion der Figur Doug und dadurch von Männlichkeit verantwortlich. Die Gestaltung des Handlungsortes charakterisiert die Figur. Das Design treibt die Figurenmodellbildung voran und ist dadurch sehr bedeutend für diese.

„Save Place“ als „Junggesellenbude“

Doug wird überwiegend über das Set des Hobbyraumes (hier bezeichnend „Save Place“ genannt) und die darin platzierten Artefakte charakterisiert. Auffallend ist, dass nur der männlichen Figur Doug ein eigener Raum zugeschrieben wird.

Der Schauplatz besteht hauptsächlich aus einer abgenützten braunen Couch, einem Couchtisch, einem riesigen Fernseher, einem Kühlschrank, einem Tischfußballtisch und diversen Football-Fanartikeln (siehe Abb. 4). Diese Artefakte tragen zur Charakterisierung der Figur bei, da die vorkommenden



Abb.4: 1.5.,1998,TC:07:65

Artefakte, wie bereits oben beschrieben, Dougs

Lieblingsbeschäftigungen suggerieren. So ist durch den großen Fernsehapparat eine Lieblingsbeschäftigung des Protagonisten anzunehmen. Die Umgebung der Figur soll ihre Interessen repräsentiert und deutlich machen.

Durch die Gestaltung des „Save Place“ wird die Vorstellung von Dougs Charakter vorangetrieben. Das Set erscheint als „Junggesellenbude“ und suggeriert dadurch, dass Doug kindlich verspielt, weniger verantwortungsvoll und auch etwas unreif ist. Ihm wird ein jugendliches Zimmer zugesprochen, in dem er unabhängig sein kann. Es entsteht der

²⁴⁵ Vgl. 1.3., 1998, TC: 05:53f.

Eindruck, Doug müsse sich in seiner Beziehung und im gemeinsamen Beziehungsraum (dem Haus) verstellen. Durch den „Save Place“ erscheint Doug als unabhängiger Junggeselle. Diese Ansicht wird durch die, an Doug gerichteten Worte von Carrie „Your Cave is complete!“²⁴⁶, zu Beginn der Pilotfolge verstärkt. Etwas später in dieser Episode, als Carrie Doug bittet, seinen Raum Arthur zu überlassen und Doug mit „Oh no Carrie, don't do this to me. It's my save place, I am save here, remember?“²⁴⁷ antwortet, soll diese Vermutung bestätigt werden.

Durch das Set des Hobbykellers wird Doug ein Rückzugsort und so ein eigenes „Reich“ zugeschrieben. Da die Figur Carrie fast nie im Hobbyraum zu sehen ist, kann dieser als „Frauen- freie- Zone“ verstanden werden, wodurch suggeriert wird, dass Doug einen eigenen Platz für sich braucht. Durch die Bezeichnung „Save Place“ wird der Raum als Sicherheitszone wahrnehmbar. Es scheint, Doug fühle sich dort sicher und könne nur an diesem Ort so sein, wie er „wirklich“ ist. So kann schlussendlich vermutet werden, dass er sich im Beziehungsraum verstellt und nicht sehr wohl fühlt.

Durch den „Save Place“ wird Doug außerdem ein Stück „öffentlicher Raum“ im „privaten Raum“ zugesprochen. Er erscheint dadurch unabhängiger als die Figur Carrie. Durch die Gestaltung des Hobbyraums kann Männlichkeit mit Unabhängigkeit und Öffentlichkeit gleichgesetzt werden. Während Doug dieser Bereich zugesprochen wird, verfügt Carrie über kein eigenes Zimmer. Ihr „Handlungsraum“ bleibt das gemeinsame „Wohnhaus“. Doug erhält dadurch eine Art „Doppelleben“, zum einen das Eheleben mit Carrie und zum zweiten das Junggesellenleben abgegrenzt von seiner Ehe.

Das Haus als Beziehungsraum mit Carrie

Das Set des Hauses bestehend aus der Küche, dem Schlaf- und Wohnzimmer ist als Beziehungsraum mit der Figur Carrie wahrnehmbar, da Doug in diesen Handlungsräumen in Kombination mit Carrie zu sehen ist. Dabei interagieren sie, sind beim gemeinsamen Essen, zu Bett gehen oder Fernsehen zu beobachten.²⁴⁸ Auffallend ist, dass die Figur des Doug in diesen Räumen wie ein Fremdkörper wirkt. Er verhält sich sehr passiv, während Carrie als absolut aktiv zu sehen ist. So ist die Figur Carrie an diesem Set häufig bei

²⁴⁶ 1.1., 1998, TC: 01:36- 01:39.

²⁴⁷ 1.1., 1998, TC:13:45- 13: 49.

²⁴⁸ Vgl. 1.3., 1998, TC: 07:12, 12: 05, 13 :50.

Haushaltstätigkeiten zu sehen.²⁴⁹ Doug bezieht die Umgebung allerdings kaum bis gar nicht in sein Verhalten mit ein. Ganz im Gegensatz zu dem vorhin beschriebenen „Save Place“. Dort bewegt sich Doug deutlich aktiver und wirkt darum auch sicherer als in den gemeinsamen Handlungsräumen mit Carrie. Der Raum erscheint als gemeinsamer Beziehungsraum, wobei dieser eher der Figur Carrie zugeschrieben wird.

Der Handlungsraum und Öffentlichkeit

Wie bereits erwähnt, wird alleine durch die Gestaltung des „Save Place“ Doug ein separater, in gewissem Sinne öffentlicher Handlungsraum zugesprochen. Darüber hinaus ist er auch noch am Set, der „IPS-Zentrale“ oder des „Irish Pubs Coopers“²⁵⁰ zu sehen, wodurch über die Figur Männlichkeit erneut mit Öffentlichkeit gleichgesetzt wird.

Das „Coopers“ ist mit dunkelroten Ledersitzbänken, hellen Holztischen und Holzsesseln möbliert. Weiters sind eine Bar, ein Billardtisch und ein Tischfußballtisch erkennbar. An den Wänden hängen veraltete Bierwerbungen und rustikale Lampen. Außerdem befinden sich an diesem Ort mehrere Statisten, die meist mit Bierkrügen oder Snacks an den Tischen sitzen. Durch die hier beschriebenen Artefakte und Figuren ist das Set als Irish Pub erkennbar.²⁵¹

Das „Coopers“ trägt ebenfalls zur Charakterisierung der Figur Doug bei, da so angenommen werden kann, dass Doug gerne Bier trinkt, Billard spielt und mit seinen Freunden regelmäßig in einem Pub seine Zeit verbringt.

Durch die Gestaltung dieses Schauplatzes und die der IPS- Zentrale, genauso wie die des „Save Places“ wird der Figur Doug der „öffentliche Raum“ zugesprochen. Er ist, anderes als Carrie, an „öffentlichen“ Orten zu sehen. Diese Tatsache lässt eine Verbindung von Männlichkeit und Öffentlichkeit zu. Oder anders formuliert, wird durch diese charakteristischen Handlungsräume die Verbindung von Männlichkeit und Öffentlichkeit suggeriert.

²⁴⁹ Vgl. 1.1., 1998, TC: 03: 45- 05: 20.

²⁵⁰ Vgl. 1.4., 1998, TC: 12:37f..

²⁵¹ Vgl. 1.2., 1998, TC: 03:40f.

8.3.4. DIE SIGNIFIKANZ DER INTERAKTIONEN

Interaktion mit Freunden als öffentlicher Raum

Durch die Figuren Deacon, Richie und Spencer, die als Doug's Freunde auftreten, wird die Verbindung von Männlichkeit und Öffentlichkeit erneut vermittelt, indem Doug selbst wenn er sich im Haus aufhält, häufig von seinen Freunden umgeben ist. Dadurch wird ihm auch ein Stück Öffentlichkeit im privaten Raum zudedacht.

Doug wird gleich zu Beginn der Pilotfolge mit Richie, Deacon und Spencer gezeigt, als diese mit ihm gemeinsam den neuen Fernseher austesten.²⁵² Auch später in dieser Folge sind sie am Set „Schlafzimmer“ beim gemeinsamen Fernsehen mit Doug zu sehen.²⁵³ Weiters können wir die Männergemeinschaft außerhalb des Hauses beobachten, etwa am Set „Coopers“²⁵⁴ oder Deacon und Doug in der „IPS- Zentrale“²⁵⁵. Die Figuren umgeben Doug in fast jeder Folge, wodurch ihr ein soziales Netzwerk zudedacht wird. Der Figur wird so ein Stück Unabhängigkeit, im Sinne von außerehelichem sozialen Kontakt, ermöglicht. Männlichkeit wird über diese Figur mit Unabhängigkeit und einem Leben in der Öffentlichkeit gleichgesetzt.

Interaktion mit Freunden als oberflächliche Beziehung

Man nimmt die Beziehung zwischen Doug und seinen Freunden als oberflächlich wahr. So sehen wir in der Pilotfolge Deacon, Richie und Spencer gemeinsam mit Doug in seinem Kellerraum fernsehen und über eine Footballübertragung und die Sendervielfalt des neuen Fernsehapparates sprechen.²⁵⁶ Ein paar Szenen später sind die gleichen Figuren auf Dougs Ehebett sitzend zu sehen, während sie ein Footballspiel anschauen und sich über die Sichteinschränkung durch den Fußteil des Bettes beschweren.²⁵⁷ Dadurch wird deutlich, dass Doug gerne mit seinen Freunden gemeinsam Sportübertragungen ansieht und in weiterer Folge wird deutlich, dass er auch andere Hobbies mit ihnen teilt. Weniger gern dürfte die Gruppe über ernsthafte Themen sprechen, zumindest sind sie dabei fast nie zu beobachten.

In „Richies Song“ wird die Suggestion dieser Oberflächlichkeit auf die Spitze getrieben. Doug erfährt, dass Richie von seiner Frau betrogen wird und weiß nicht, wie er es seinem

²⁵² Vgl. 1.1., 1998, TC: 01:52f.

²⁵³ Vgl. 1.1., 1998, TC: 15 :03f.

²⁵⁴ Vgl. 1.4., 1998, TC: 12:37f.

²⁵⁵ Vgl. 1.3., 1998, TC: 05:53f.

²⁵⁶ Vgl. 1.1., 1998, TC: 02:20f.

²⁵⁷ Vgl. 1.1., 1998, TC: 15 :03f.

Freund beibringen soll. Zu Carrie sagt er in dieser Szene über seine Beziehung zu den Freunden: „I know, I should tell him, it’s just so personal. You know, up until now our relationship has been so simple. You know, we watch the games, we drink beers, we eat chips. We never share a deep feeling or thought. I don’t wanna loose that!“²⁵⁸

Durch Dougs Verhalten in der Gruppe wird deutlich, dass er sich mit dieser Beziehungsform sehr wohl fühlt, da er hier sehr aktiv und lebendig wahrnehmbar ist. Im Vergleich dazu verhält er sich in Interaktion mit Carrie passiver. Es wird suggeriert, dass sich Doug in der Männergruppe sicher und gut fühlt. Man sieht Doug etwa in der Folge „Head First“ im „Coopers“ mit seinen Freunden sitzen, während er ein lustige Geschichte erzählt. Seine Gestik und Mimik sind dabei sehr stark und er zieht die ganze Aufmerksamkeit mit seiner lustigen Geschichte auf sich.²⁵⁹

Durch die Interaktionen und das Verhalten zwischen Doug und seinen Freunden wird Männlichkeit mit Oberflächlichkeit in Verbindung gebracht. Da die männlichen Figuren fast immer über Sportübertragungen sprechen und sich weniger Gedanken über politische oder soziale Themen machen, scheint die Beziehung auf diese Basis beschränkt zu sein. Diese Darstellung setzt damit Männlichkeit mit Oberflächlichkeit gleich.

Über die Figur des Doug Heffernan werden traditionelle Vorstellungen vermeintlicher Männlichkeit hervorgebracht und repräsentiert. Die Figur wird dabei über Präferenzen und Attribute porträtiert, die der Vorstellung kultureller Zeichen von amerikanischer mittelklassiger Männlichkeit entsprechen. Auch das Kostüm, das Set und die Interaktionen, die der Figur zugeschrieben werden, tragen zu einer solchen Charakterisierung bei. Durch die wiederholte Darstellung bestimmter Präferenzen wie ungesundes, häufiges Essen, Fernsehen und Sportübertragungen ansehen, werden diese über die Figur als vermeintlich männliche Vorlieben konkret. Signifikant ist außerdem, dass der Figur der öffentliche Raum zugedacht wird. Über die Figur Doug wird die Vorstellung eines populären Diskurses traditioneller Männlichkeit wahrnehmbar. Im Sinne de Lauretis kann die Repräsentation als Konstruktionsmoment von Gender und somit vermeintlicher Männlichkeit verstanden werden.

²⁵⁸ 1.4., 1998, TC: 12: 20 - 12:33.

²⁵⁹ Vgl. 1.2., 1998, TC: 03:34f.

8.4. MEDIALE KONSTRUKTION VON WEIBLICHKEIT AM BEISPIEL „CARRIE HEFFERNAN“

Die mediale Konstruktion vermeintlicher Weiblichkeit soll nun am Beispiel der Carrie Heffernan sichtbar gemacht werden. An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass die Figur der Carrie nur aus der subjektiven Perspektive der Serie wahrgenommen werden kann. Sowohl das äußere Erscheinungsbild als auch die, der Figur zugeschriebenen Eigenschaften sind aus der Perspektive des Doug wahrnehmbar. Dies gilt es im nun folgenden Abschnitt zu bedenken, wenn über die Konstruktion von Weiblichkeit über die Repräsentation gesprochen wird.

8.4.1. ÄUßERES ERSCHEINUNGSBILD UND (ERSTE) SOZIALE VERORTUNG

Die Figur Carrie wird bereits in der zweiten Einstellung der Pilotfolge vorgestellt. Sie ist in einer weiß-blauen Küche zu sehen und telefoniert. Indem sie währenddessen Post in ein Wandregal schlichtet, ist die Küche als ihre eigene wahrnehmbar.²⁶⁰ Die äußere Erscheinung wird nun exemplarisch anhand dieser Szene beschrieben, da sie sich im Serienverlauf kaum ändert und wie bereits erwähnt, die erste Einführung der Figur prägnant für die Figurenmodellbildung ist.

Die allgemeine Physis der Figur ist als schlank und den aktuellen Schönheitsidealen entsprechend zu beschreiben. Sie ist mittelgroß, schlank und ihr langes, braunes Haare umrandet ihr schmales Gesicht. Durch Maske und Styling erscheint die Figur als sehr gepflegt und auf ihr Äußeres achtend. Das Kostüm besteht aus schwarzen Stiefeletten mit Absatz, einer engen, blauen Jeans und einer taillierten, Figur betonenden grauen Weste,



Abb.5: 1.1.,1998,TC:00:15

welche mit roten Blumen bedruckt ist. Außerdem trägt sie dezente Goldschmuck und hat auffallend lange, manikürte Fingernägel. So wird durch die Besetzung der Rolle, Kostüm und Maske eine junge Frau repräsentiert, die eben diesen aktuellen Schönheitsidealen zu entsprechen scheint.

²⁶⁰Vgl. 1.1., 1998, TC: 00 : 05f.

Bereits in der ersten Einstellung in der Carrie zu sehen ist, kann ihr sozialer Status als amerikanische, weiße Hausfrau, die der Mittelschicht angehört, beschrieben werden (siehe Abb.5). Durch die Betrachtung der äußeren Erscheinung und der ersten sozialen Verortung der Figur Carrie wird hier deutlich, dass sie über einen populären Diskurs von Weiblichkeit porträtiert wird.

Zusätzlich dazu wird schon in der ersten Szene klar, dass Carrie als Anwaltsgehilfin angestellt ist. Durch ihre Worte „My Boss was trialing a case in Jersey, so I snack out early“²⁶¹, wird dies deutlich. Abgesehen davon sehen wir Carrie im weiteren Serienverlauf immer wieder in knielangen Röcken und farblich passendem Blazer bekleidet und mit Laptop tasche ausgestattet das Haus verlassen.²⁶² Durch die Zuschreibung des, über die Artefakte suggerierten, Berufes „Anwaltsgehilfin“ wird der Figur ein weiteres traditionelles Zeichen vermeintlicher Weiblichkeit zugeschrieben und so charakterisierbar.

8.4.2. PRÄFERENZEN ALS KONSTRUKTION VON WEIBLICHKEIT

Der Figur Carrie werden weitere Präferenzen zugeschrieben, die zu deren Figurenmodellbildung und somit zur Konstruktion vermeintlicher Weiblichkeit beitragen.

Das Thema Schönheit

Alleine durch die Besetzung der Rolle mit der Schauspielerin Leah Marie Remini (*1970, Brooklyn, New York)²⁶³ wird die Aufmerksamkeit, die Figur Carrie betreffend, auf deren Aussehen gerichtet. Weiters wird durch die Kostümwahl die Brust und die Beine der Darstellerin hervorgehoben. Nach der signifikanten Einführung der Figur wird, auch im weiteren Verlauf immer wieder das Äußere der Figur in den Fokus gerückt. Durch die Narration wird suggeriert, dass Carrie großen Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt und sich teilweise sogar darüber definiert. In der Folge „Crappy Birthday“ etwa sehen wir Carrie vor dem Spiegel im Schlafzimmer stehen. Sie trägt ein enges schwarzes Nachthemd und kneift sich selbst in die Backen. Während sie das tut, ist an ihrer Mimik zu erkennen, dass sie unglücklich ist. Einige Sekunden später kommt Doug ins Schlafzimmer und fragt

²⁶¹ 1.1., 1998, TC: 00:40- 00:44.

²⁶² Vgl. 1.5., 1998, TC: 00:09f.

²⁶³ <http://www.imdb.com/name/nm0718957/>, Stand: 02.07.2011.

sie, was mit ihr los sei. Daraufhin antwortet Carrie, dass sie gerade die Elastizität ihrer Gesichtshaut testet. Als Doug fragt, warum sie das tue, stellt Carrie klar, dass sie sich Gedanken über ihren bevorstehenden dreißigsten Geburtstag mache und nun über ihre Attraktivität besorgt sei.²⁶⁴ Durch ihre Worte „I’m gonna be thirty years old; it’s like the girl- women dividing line. Until now it’s been ‘Oh yes Carrie, she’s a pistol!’ Now it’s gonna be ‘Oh right, Misses Heffernan, she’s a handsome women’“²⁶⁵, wird deutlich, dass sie sich Sorgen macht, alt und unattraktiv zu werden. Carrie wird dadurch über einen populären Diskurs von Weiblichkeit charakterisiert. Sie ist als Frau wahrnehmbar, die den aktuellen Schönheitsidealen entsprechen möchte und sich auch darüber definiert.

Abgesehen davon wird der Figur ein sehr gesundheitsbewusstes Ernährungsverhalten zugesprochen, indem sie meist nur beim Verzehr von Salat gezeigt wird.²⁶⁶ Prinzipiell sehen wir sie eher selten beim Essen und wenn doch, dann wird dies durch die Narration, als Verzweiflungsakt dargestellt. Etwa in „Court Date“ als sie enttäuscht auf den Anruf eines Polizisten wartet, von dem sie erhofft, dass er Gefallen an ihr gefunden hat. Als dieser jedoch nicht anruft, wird suggeriert, dass Carrie eine Schüssel Schokoladeneis verschlingt.²⁶⁷ Darüber hinaus sehen wir Carrie in der Folge „Time Share“ mit einer sehr engen schwarzen Jogginghose, einem gelben, ärmellosen Sportoberteil und einer schwarzen Trainingstasche. Indem sie während des Öffnens der Haustüre „Well, so I am just hitting out for the gym“²⁶⁸ sagt, wird suggeriert, dass Carrie Sport macht, vermutlich ebenso um den derzeitigen Schönheitsidealen entsprechen zu können.

Die Figur erhält so über die Besetzung, das Kostüm und die Narration vermeintliche kulturelle Zeichen traditioneller Weiblichkeit. Im Rückkehrschluss werden diese, etwa der Wunsch nach ewiger Jugendlichkeit und Schönheit, über die Figur als weibliche Präferenz hervorgebracht. Die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Schönheit wird durch die Figur Carrie klar konstruiert. Ihr wird zugeschrieben, sich über ihr Aussehen zu definieren und jung und attraktiv sein zu wollen. Die Figur Carrie wird dadurch über einen weit verbreiteten populären Diskurs von Weiblichkeit charakterisiert.

²⁶⁴ Vgl. 1.12., 1999, TC: 13 : 15f.

²⁶⁵ 1.12, 1999, TC: 03:53- 04:04.

²⁶⁶ Vgl. 1.16., 1999, TC: 21:07f.

²⁶⁷ Vgl. 1.17., 1999, TC: 16: 47f.

²⁶⁸ 1.23., 1999, TC: 10:15- 11:10.

Das Thema Haushalt

Desweiteren wird die Figur über die Erledigung der Hausarbeit porträtiert. In der gesamten ersten Staffel der Serie ist ausschließlich Carrie bei Haushaltstätigkeiten zu sehen. Als Doug doch einmal beim Ausräumen des Geschirrspülers gezeigt wird, sehen wir, wie er dieser Aufgabe nicht gewachsen ist. Doug will einen Topf aus dem Geschirrspüler in den Küchenschrank räumen. Nachdem er bemerkt, dass das Kästchen eigentlich schon voll ist, stopft er den Topf trotzdem mit aller Gewalt hinein und macht rasch die Türe zu.²⁶⁹ Diese Ansicht erlaubt die Vermutung, dass Doug solche Arbeiten nicht besonders oft und mit Unwillen verrichtet.

In „S’ain’t Valentine’s“ sehen wir Carrie in der zweiten Einstellung in der Küche stehen, während sie Teller abwäscht. Doug kommt in die Küche, dreht den Wasserhahn ab und meint: „Oh oh, no wife of mine is doing dishes on Valentine’s day! [Pause] Do this tomorrow.“²⁷⁰ Somit wird eindeutig, dass in erster Linie Carrie die Hausarbeit erledigt und sich Doug dafür auch nicht zuständig fühlt.

Prinzipiell ist die Figur Carrie in fast jeder Folge bei mindestens einer Haushaltstätigkeit zu sehen. Sie trocknet den Abwasch ab²⁷¹, richtet das Abendessen an²⁷² oder legt Wäsche zusammen²⁷³. Abgesehen davon wird Carrie beim Eintreten in die Küche mit Einkaufstüten gezeigt²⁷⁴ oder ist mit dem Glasieren einer Torte beschäftigt²⁷⁵, während die Haupthandlung Doug folgt. In „Train Wreck“ wird suggeriert, dass Carrie das Wohnhaus umgestalten will. Signifikant ist, dass sie alleine für die Gestaltung des gemütlichen und schönen Wohnraumes zuständig zu sein scheint. Als Carrie etwa Dougs Meinung zu den Vorhängen im Badezimmer wissen will und dieser mit „There are curtains?“²⁷⁶ antwortet, wird sein Desinteresse deutlich.

Die Figur Carrie wird somit über eine weitere gemeinverständliche Vorstellung traditioneller Weiblichkeit charakterisiert.

²⁶⁹Vgl. 1.23., 1998, TC: 05:17- 05:27.

²⁷⁰ 1.18., 1998, TC: 00:18-00:25.

²⁷¹ Vgl. 1.1., 1998, TC: 03:53-05:00.

²⁷² Vgl. 1.3., 1998, TC: 09:55- 10:15 .

²⁷³Vgl. 1.17., 1998, TC: 03:19.

²⁷⁴Vgl. 1.17., 1998, TC: 02:00.

²⁷⁵Vgl. 1.6., 1998, TC: 00:06.

²⁷⁶ 1.21., 1998, TC: 01:26- 01:29.

Die Präferenzen „Schönheit“ und „Haushalt“ entsprechen populären Diskursen. Carrie ist als „attraktive Hausfrau“ wahrnehmbar, wodurch eine traditionelle Vorstellung weiblicher Attribute und Interessen konstruiert wird.

8.4.3. DIE SIGNIFIKANZ DES SETS

Der Handlungsraum und Privatheit

Im Gegensatz zu Doug ist Carrie in der gesamten ersten Staffel nur sehr selten am Set eines „öffentlichen Ortes“ zu sehen und wenn, dann in Kombination mit der Hautfigur.²⁷⁷ Auch das Set von Carries Arbeitsplatz ist nur zu sehen, wenn sie mit Doug telefoniert oder dieser ebenfalls dort auftritt.²⁷⁸ Meist wird über die Dialoge zwischen Doug und Carrie suggeriert, dass sie etwa ins Fitnesscenter, in den Supermarkt, zum Frisör oder ins Büro geht. Einzig indem wir Carrie beim Eintreffen beziehungsweise Verlassen des „Hauses“ sehen, ist anzunehmen, dass sie sich auch außerhalb aufhält.²⁷⁹ Allerdings ist Carrie fast nie bei Aktivitäten im „öffentlichen Raum“ zu sehen, wodurch ihr eindeutig die private Sphäre zugeschrieben wird.

Das „Haus“

Das Set des Wohnhauses ist als Carries Haupthandlungsraum erkennbar. Das Verhalten der Figur ist an diesem Ort sehr aktiv, sie räumt Kästen aus und ein, schlichtet die Wäsche in den Schrank und bewegt sich in der Küche sicher und zielstrebig.²⁸⁰ In der Folge „Train Wreck“ folgt die Nebenhandlung, wie schon erwähnt, Carries Plan das Haus neu zu gestalten. Da sie mit dieser Aufgabe alleine bleibt, wird der Eindruck bestätigt, dass nur sie für die „Heimgestaltung“ zuständig ist. Die Figur wird dadurch auf die Privatsphäre reduziert. Die Narration beschränkt Carries Handlungsraum fast ausschließlich auf die private Ebene, wodurch eine Verbindung von Weiblichkeit und Privatheit suggeriert wird.

²⁷⁷ Vgl. 1.5., 1998, TC: 07:14- 07:33.

²⁷⁸ Vgl. 1.5., 1998, TC: 06:30f.

²⁷⁹ Vgl. 1.3., 1998, TC: 15:50.

²⁸⁰ Vgl. 1.1., 1998, TC: 03:50f.

8.4.4. DIE SIGNIFIKANZ DER INTERAKTIONEN

Interaktion mit Doug und Arthur als privater Raum

Die Figur Carrie ist in der gesamten ersten Staffel der Sitcom fast nur in Interaktion mit Doug und Arthur zu sehen. Ihre Dialoge beschränken sich inhaltlich ebenfalls auf die häusliche Ebene oder die Beziehung zu Doug und Arthur. Abgesehen von der Interaktion mit den beiden wird ihr nur eine weitere Ansprechpartnerin namens Kelly zugesprochen. Allerdings ist diese in der gesamten ersten Staffel nur vier Mal kurz zu sehen und dabei auch nur in Kombination mit Deacon, der Kellys Ehemann und Dougs Freund darstellt.²⁸¹ Wahrnehmbar ist, dass Carrie und Kelly am Telefon miteinander sprechen und sich dabei über die Ehemänner amüsieren. In der Pilotfolge etwa telefonieren die beiden und machen sich über den großen Fernsehapparat von Doug lustig.²⁸² Carries Interaktion mit Kelly dreht sich damit oftmals um Doug und die private Ebene.

Durch die Einschränkung ihrer sozialen Kontakte wird Carrie nur wenig außerfamiliärer Kontakt und dadurch öffentlicher Raum zugesprochen. Der Figur wird der Privatraum zugeteilt, wodurch sie über eine weitere traditionelle Idee von Weiblichkeit charakterisiert wird. Weiblichkeit wird dadurch mit Privatheit gleichgesetzt.

Interaktion mit Arthur als fürsorgliche „Mutter“

Die Figur Carrie ist in Interaktion mit Arthur, der ihren exzentrischen Vater darstellt, meist als sehr fürsorglich wahrnehmbar. Durch ihr Verhalten ihm gegenüber erscheint sie als besorgte und selbstlose Mutterfigur die versucht, den Forderungen und Ansprüchen des Vaters zu entsprechen. Sie stellt seine Anliegen sogar über ihre eigenen Bedürfnisse. Etwa in „Supermarket Story“ als Arthur von Carrie verlangt ein Thanksgiving-Menü für zehn Personen zu kochen. Trotzdem sich Carrie damit überfordert fühlt und eigentlich ein Abendessen zu dritt geplant hatte, möchte sie dem Wunsch ihres Vaters entsprechen. So sehen wir Carrie, Arthur und Doug im Supermarkt. Carrie ist verzweifelt damit beschäftigt, Fertigmischungen für eine Truthahnfüllung und Beilagen zusammen zu suchen. Arthur sagt: „Stuffing from a box? Your mother turn[sic!] over in her grave! Can cranberry sauce? She turn[sic!] over again!“²⁸³, und macht damit seine Entrüstung klar. Carrie stellt die

²⁸¹ Vgl. 1.12., 1999, TC: 00 : 14 ;1.19., 1999, TC: 18 :05.

²⁸² Vgl. 1.1., 1998, TC: 00:04- 00:14.

²⁸³ 1.10., 1998, TC: 08:36- 08:47.

Fertigprodukte zurück und sucht die Basiszutaten für das Essen zusammen.²⁸⁴ Dadurch wird suggeriert, dass Carrie Arthurs Ansprüche über ihre eigenen stellt und versucht, seinen Wünschen zu entsprechen.

Generell übernimmt Carrie alleine die Verantwortung für Arthur und seine meist irrationalen Handlungen. In fast jeder Folge entsteht ein Streit zwischen Doug und Arthur bei dem Carrie als Schiedsrichterin fungiert und dabei immer versucht, beide zufrieden zu stellen.²⁸⁵ Auch durch die Kreation der Figur Arthur wird Carrie über den Diskurs von Mütterlichkeit porträtiert. Dabei wird Weiblichkeit mit Verzicht, Fürsorge und das Verlangen, den männlichen Familienmitgliedern jeden Wunsch zu erfüllen, gleichgesetzt.

Die Figur Carrie wird so über vermeintlich weibliche Diskurse charakterisiert, welche dadurch gleichsam konstruiert und popularisiert werden. Attribute wie Schönheit und der Verzicht auf eigene Wünsche sind dabei besonders signifikant wahrnehmbar. Auch die Reduzierung der Figur über den ihr zugeschriebenen Handlungsraum auf die Privatsphäre ist auffallend und als Vorstellung traditioneller Weiblichkeit entsprechend erkennbar.

8.5. DIE BEZIEHUNG ALS KONSTRUKTION VON GENDER

In diesem Teilabschnitt soll sichtbar gemacht werden, wie sich die mediale Konstruktion von Gender über die repräsentierte Beziehung zwischen den Hauptfiguren darstellt. Die nachstehende Analyse des signifikanten Beziehungsverhalten, bezieht sich in den Kapiteln „Die Nebenhandlung und die dominante Frau“ und „Die Kernaussage und der dominante Mann“ teilweise auf den Artikel „Beauty and the Patriarchal Beast“.²⁸⁶

In jeder Folge der ersten Staffel von „The King of Queens“ werden Konflikte des heterosexuellen Paares (Doug und Carrie Heffernan) dargestellt, die inhaltlich Mythen populärer Männlichkeit entsprechen. So etwa in der Folge „Crappy Birthday“ als Doug Carries Geburtstag vergisst oder in „Head First“, in dem suggeriert wird, dass Doug

²⁸⁴ Vgl. 1.10, 1998, TC: 01: 16f.

²⁸⁵ Vgl. 1.24, 1999, TC: 04 :00f.

²⁸⁶ Walsh, Kimberly R./Fürsich, Elfriede et al. (2008): „Beauty and the Patriarchal Beast: Gender Role Portrayals in Sitcoms Featuring Mismatched Couples.“ *Journal of Popular Film and Television*. Vol.36, Nr.3.

prinzipiell ein höheres sexuelles Verlangen hat als Carrie.²⁸⁷ Auch in „Fat City“ geht es thematisch darum, dass Doug unbedingt verhindern möchte, dass Carrie zunimmt und er letztlich mit Liebesentzug von ihr „bestraft“ wird.²⁸⁸ Die handlungstragenden Konflikte reproduzieren und konstruieren so populäre Mythen einer heterosexuellen Beziehung, die inhaltlich auf der Idee traditioneller Männlichkeit basieren.

Die Verhaltensmuster als mediale Konstruktion von Gender

Die narrative Struktur der einzelnen Folgen weist dabei ein bestimmtes Schema auf. Es kann zwischen Kern- und Nebenhandlung unterschieden werden. Auffallend ist, dass durch die Nebenhandlung der weiblichen Figur Carrie eine dominante Position zugesprochen wird, doch durch die Kernhandlung letztlich Doug als übergeordnet und überlegen erscheint.²⁸⁹

8.5.1. DIE NEBENHANDLUNG UND DIE DOMINANTE FRAU

Die Figur der Carrie ist generell eher dominant wahrnehmbar. Sie korrigiert Doug oftmals oder sagt was zu tun ist, wodurch sie Doug intellektuell überlegen scheint. Deutlich wird dies etwa durch Dialoge der beiden, Carries Kommentare zu Dougs irrationalem Verhalten oder auch durch Carries Mimik, die oftmals Fassungslosigkeit über Dougs Einfältigkeit suggeriert. Carrie macht sich oftmals über Doug lustig, belächelt sein kindisches Verhalten und stößt sich an seinen Essgewohnheiten. Thematisiert wird dies allerdings selten, wie es an folgendem Beispiel deutlich wird.

In „Fixer Upper“ sind Doug und Carrie in einem Kinosaal zu sehen. Doug hat eine Packung Süßigkeiten, genauer gesagt Gelatinewürmer, in der Hand und schaut sehr unglücklich. Carrie beobachtet Spencer und sein Date, die ein paar Reihen vor ihnen sitzen. Doug nimmt einen Gummiwurm nach dem anderen aus der Schachtel und beklagt sich schließlich bei Carrie. Er beschwert sich, dass sie ihm statt Gummibären, Gummiwürmer gekauft hat und meint weiter: „I like to bite the heads off. I can't do that with the worms. I mean, where is the head and where is the ass?“ Carrie zieht beide Augenbrauen hoch, schaut Doug erstaunt von der Seite an und meint ironisch: „That's,

²⁸⁷ Vgl. 1.2., 1998.

²⁸⁸ Vgl. 1.3., 1998.

²⁸⁹ Vgl. Walsh/Fürsich (2008), S. 127.

what I‘m wondering!“²⁹⁰ Das kindliche Verhalten von Doug wird von Carrie belächelt. Ihre Mimik und ihr Kommentar machen ihre Überlegenheit deutlich.

Durch die Nebenhandlung wird klar, dass Carrie sich über Dougs inkompetentes, dummes und auch manchmal sexistisches Verhalten lustig macht, es dennoch zu akzeptieren scheint, da diese Inhalte nicht thematisiert werden. So wird suggeriert, dass Carrie ihr eigentliches Potenzial nicht ausschöpft und sich Doug unterordnet.

In „S‘ain‘t Valentine‘ s“, welche bereits angesprochen wurde, wird dies durch den Dialog zwischen Doug und Carrie ebenso ersichtlich. Carrie wäscht in der Küche Geschirr ab, als plötzlich Doug auftritt und Carrie fragt, warum sie am Valentinstag Hausarbeit erledigt. Schließlich nimmt er Carrie bei der Hand dreht sie vom Waschbecken weg und meint „Oh oh, no wife of mine is doing dishes on Valentine‘ s day! [Pause] Do this tomorrow.“ Carrie reagiert mit den ironisch gemeinten Worten „Thanks so much!“ Dabei lächelt sie Doug an und trocknet sich die Hände ab, während er sie umarmt. Die Bemerkung wird von Carrie nicht weiter beachtet und sie sprechen über den Tagesplan.²⁹¹ Schlussendlich ist die Konsequenz daraus, dass sich Doug auch nicht ändern muss, weil Carrie sich mit diesem Zustand abfindet.

Die dominante Frau wird negativ bewertet

Das selbstbewusste und starke Verhalten der weiblichen Figur wird außerdem durch den männlichen Protagonisten als negative Eigenschaft bewertet und wahrnehmbar. Carries intelligenten Entscheidungen lassen sie durch Dougs inkompetenten und irrationalen Aktionen oftmals als „zickig“ erscheinen. Deutlich wird das etwa in der Folge „Dog Days“. Als Carrie in der Nacht zu den Nachbarn gehen möchte, um sich über deren Hund, der nächtelang bellt, zu beschweren. Doug hält sie auf, da er das Problem am nächsten Morgen mit den Nachbarn besprechen möchte und unterstellt Carrie gleichzeitig einen unfreundlichen Umgang.²⁹² Zwei Szenen später sehen wir Doug und Carrie bei den Nachbarn, ein Ehepaar namens Sacksy. Während Doug sich freundlich vorstellt, indem er seinen Namen sagt, ist von Carrie nur ein knappes und schroffes „Carrie“ zu hören, das durch ein unecht wirkendes Lächeln unterstrichen wird. Als Doug und Carrie gebeten werden sich zu setzen, nimmt Doug sofort lächelnd Platz und Carrie meint ablehnend:

²⁹⁰Vgl. 1.11., 1998, TC: 21:48- 22:00.

²⁹¹Vgl. 1.18., 1999, TC: 00:18-00:25.

²⁹² Vgl. 1.15., 1999, TC: 04 :07- 06 :26.

„Actually, we both have to work.“ Als sie sieht, dass Doug bereits sitzt, nimmt sie widerwillig Platz.²⁹³

Doug beginnt mit den Sackskys ein bedeutungsloses Gespräch über Nachbarschaft, lächelt und macht Scherze, während Carrie ihn von der Seite erwartungsvoll und streng ansieht. Schließlich fragt sie ihn mit hochgezogenen Augenbrauen, ob er nicht etwas Bestimmtes besprechen wollte. Doug antwortet: „Yes, what was that?“ Carrie entgegnet ihm mit einem intensiven Blick und erneut aufgesetztem Lächeln: „Wasn't it something about their dog?“ Doug zögert und als die Nachbarin fragt, was nicht in Ordnung sei mit „Stanley“, antwortet Doug lächelnd, dass er Hunde mag, die Menschnamen haben. Auf die Frage an Carrie, ob sie das auch möge, antwortet diese kurz und ungeduldig: „No, not so much!“²⁹⁴

Auffallend ist, dass Carrie Doug immerzu mit aufforderndem Blick ansieht. Es wird suggeriert, dass sie mit seiner Argumentationsweise nicht zufrieden ist. Im weiteren Handlungsverlauf, bringt Doug das Problem des nächtlichen Hundebellens zur Sprache. Allerdings formuliert er es sehr beschwichtigend. Er meint, dass er nicht einmal wüsste, seit wann dieser Zustand schon bestehe. Carrie, die weiterhin nur Doug mit hochgezogenen Augenbrauen ansieht (siehe Abb.6),



meint: „Hun‘? Didn't you mention to me, that it was every single night since they moved in?“. Ihre Stimme wirkt hier extrem angespannt und es wird deutlich, dass sie Doug nachmacht. Als sich die Nachbarn entschuldigen, hakt Doug ein und meint, dass diese bestimmt nichts dafür könnten und die Windrichtung den Hall begünstige. Carrie meint dazu ironisch „Jep, it is obviously the alleys fault!“²⁹⁵

Die Figur der Carrie wird in dieser Szene als sehr selbstbewusst und bestimmend dargestellt. Indem Doug das Problem mit dem Hund nicht von selbst anspricht und Carries Verhalten negativ bewertet, wird diese möglicherweise als „zu“ dominant und „zickig“ erfahrbar.

²⁹³ Vgl. 1.15., 1999, TC: 08 :02- 08 :40.

²⁹⁴ Vgl. 1.15., 1999, TC: 08 :41-.09 : 38.

²⁹⁵ Vgl. 1.15., 1999, TC: 09 :40- 10:57.



Abb.7: 1.15., 1999, TC: 19:31

Auch später in der Folge erkennt man, dass der bestimmte und selbstbewusste Charakter von Carrie durch die Figur Doug negativ bewertet wird. Da der Hund nicht aufhört zu bellen, will Carrie sich nun persönlich beschweren. Doug hält sie auf und geht selbst zu den Nachbarn. Anstatt diese zu Recht zu weisen, bekommt er Mitleid. Doug lügt Carrie an und geht ab diesem Zeitpunkt Nacht für Nacht mit dem Hund spazieren.²⁹⁶ Dadurch wird Carries Stärke erneut abgewertet. Als Carrie Dougs Lüge durchschaut hat, sehen wir sie in einer Szene auf der Türschwelle der Nachbarn stehen. Sie stützt einen Arm in der Hüfte ab und den anderen selbstbewusst am Türrahmen (siehe Abb.7). Dann fällt sie dem Nachbarn gleich bei der Begrüßung ins Wort und meint: „Yea, save it! Here is the deal. Oh hello dear [sie begrüßt Mrs. Sacksy, die später zur Tür gekommen ist], now listen to me, both of you! My husband is a sweet carrin’, easy goin’ person, luckily I am none of those sick, so I’m just gonna give it to you straight! At night, we like to sleep, we kind of kooky that way. So, if your dog needs a squawk for a walk, how about from now on, I don’t know, one of you take him? ‘Cause, when he barks again, I wanna be back, and then I won’t be in



Abb. 8: 1.15., 1999, TC: 19:37

such a good mood!”²⁹⁷ Doug kommt plötzlich angelaufen und steht hinter Carrie (siehe Abb.8). Es scheint, er würde sich für ihr Verhalten entschuldigen wollen, wodurch ihre Stärke von Doug erneut untergraben wird. Die Sackskys beginnen zu streiten und in der nächsten und letzten Szene der Folge sehen wir Carrie und den Nachbarshund im Ehebett liegen. Doug tritt ins Schlafzimmer und es wird suggeriert, dass Carrie Dougs Meinung angenommen hat und dieser von Anfang an Recht hatte, den Hund zu „retten“.²⁹⁸

Die Figur Carrie wird durch die Nebenhandlung als dominant, selbstbewusst und intelligent definiert. Jedoch wird deutlich, dass ihre Fähigkeiten nicht ausgeschöpft sind und sie sich mit den irrationalen Aktionen von Doug abfindet und damit akzeptiert.

²⁹⁶ Vgl. 1.15., 1999, TC : 12 : 25- 19 :11.

²⁹⁷ Vgl. 1.15., 1999, TC: 19:11- 19:52.

²⁹⁸ Vgl. 1.15., 1999, TC: 19:53f.

Außerdem werden die starken und selbstwussten Eigenschaften von Carrie durch die Figur Doug negiert, weil er Konfrontationen scheut.

8.5.2. DIE KERNAUSSAGE UND DER DOMINANTE MANN

Signifikant ist, dass Carries Dominanz lediglich in der Nebenhandlung wahrnehmbar ist. Die Kernhandlung schreibt eindeutig Doug die überlegene Position zu, wie es eben durch „Dog Days“ deutlich wird. Doug dominiert am Ende der Folge, indem Carrie den Hund Zuhause aufnimmt und Doug dadurch zustimmt. Dass Doug Carrie angelogen hat, wird nicht weiter thematisiert.

Das allgemeine Beziehungsverhalten kann generell so beschrieben werden, dass Carrie von Doug angegriffen wird. Er macht prinzipiell das Gegenteil von dem was Carrie für richtig hält. Er lügt oder trickst sie aus, um seine Wünsche zu befriedigen. Anstatt ihr die Wahrheit oder seine Meinung zu sagen, behandelt er sie oft respektlos und hintergeht sie. Spätestens am Ende jeder Episode findet Carrie Dougs Geheimnis heraus. Jedoch ist sie dann meist nur kurz enttäuscht und reagiert schuldbewusst, selbstlos und verständnisvoll. Sehr oft fühlt sie sich schlecht und schuldig und meist stimmt sie Doug danach auch noch zu. Die Kernaussagen der einzelnen Folgen werden somit in Dougs Interesse aufgelöst.²⁹⁹ Obwohl Carrie nichts falsch gemacht hat und Dougs Verhalten meist sehr inkompetent und respektlos ihr gegenüber war, sucht Carrie den Fehler bei sich. Dies wird oft durch eine Anklage von Doug unterstützt und der Figur wird Schuldbewusstsein zugeschrieben. Dass dieser gelogen hat, wird von Carrie nicht zur Sprache gebracht, sondern akzeptiert. Er muss sich somit nicht schlecht fühlen und sich schon gar nicht ändern. Die Kernaussage schreibt somit eindeutig Doug die überlegene Position zu und unterwirft Carrie, wie es an den nun folgenden Beispielen deutlich gemacht werden soll.

„Head First“³⁰⁰

In „Head First“ nimmt Doug seinen Schwiegervater Arthur mit ins „Coopers“, da Carrie ihn darum geben hat. Nachdem die beiden nachhause kommen, wird Doug von Carrie verführt. In den nächsten Szenen sehen wir, wie Doug einen Ausflug nach dem anderen

²⁹⁹ Vgl. Walsh/Fürsich (2008), S. 130.

³⁰⁰ Vgl. 1.2., 1998.

mit Arthur macht, weil er sich dafür sexuelle „Belohnung“ von Carrie erhofft. Als Arthur bei einem diese Aktivitäten beginnt Dougs Freunde zu beleidigen, beschließt Doug Carrie den wahren Grund für seine „Freundschaft“ zu seinem Schwiegervater zu beichten. Jedoch macht er dies, indem er Carrie die Schuld an seiner Situation gibt. Carrie reagiert auf die Schuldzuweisung mit einem kurzen sarkastischen Kommentar, indem sie ihn mit einem Hund vergleicht, versucht dann aber schnell eine Lösung für Doug zu finden. Carrie: „What are you, a Rottweiler?“ Doug: „What do you want from me?“ Carrie: „You are so pathetic!“ Doug: „Not pathetic, weak okay! There is a difference.“ Carrie: „I gotta say hunny, you might be both!“ Doug: „Okay, maybe I am both, but it still don't deserve what's happened to me.“ Carrie: „Alright, so just tell him to back off, and give you some space.“³⁰¹ Carrie reagiert mit großem Verständnis und sieht über Dougs Fehlverhalten hinweg. Sie übernimmt die Verantwortung und spricht mit Arthur, um Doug zu entlasten.

„Educating Doug“³⁰²

Carrie möchte, dass sich Doug mit ihr gemeinsam weiterbildet. Zu Beginn der Folge bittet sie ihn mit ihr gemeinsam einen Literaturkurs zu besuchen und Doug macht widerwillig mit. Man erfährt, dass der Lehrer den Kursteilnehmenden eine Buchinterpretation aufgibt und wir sehen Carrie im weiteren Serienverlauf immer wieder ein Buch lesen. Doug allerdings ist beim Spielen in der Garage zu sehen, dadurch wird suggeriert, dass er das Buch nicht gelesen hat. Er lügt Carrie schließlich an und stiehlt Spencer seine Hausaufgabe, für die er vom Lehrer gelobt wird. Als Carrie am Ende der Folge dahinterkommt und Doug zur Rede stellt, ist sie ihm nur kurz böse. Doug meint, sie solle froh sein, dass er es wenigstens probiert habe und der Kurs viel zu anspruchsvoll wäre. Carrie stimmt ihm zu, vergibt ihm und sie geben den Kurs beide auf.

„Cello, Goodbye“³⁰³

In „Cello, Goodbye“ ist Dougs Dominanz, die durch die Haupthandlung anzunehmen ist, auch sehr gut erkennbar. Nachdem Carrie von ihrem Boss nachhause gebracht wird, ist Doug eifersüchtig. Als Carrie auch noch Cellokonzertkarten von ihrem Chef bekommt, befürchtet Doug, Carrie könnte das Interesse an ihm verlieren. Anstatt ihr seine Sorge

³⁰¹ 1.2., 1998, TC: 17:10- 17:30.

³⁰² Vgl. 1.9. 1998.

³⁰³ Vgl. 1.5., 1998.

mitzuteilen, versucht er Carrie zu manipulieren. Er möchte sie davon überzeugen, dass sie durch ihren neuen Job „abhebt“ und sich, um den Kollegen zu gefallen, verändern würde. Der Manipulationsversuch scheitert vorerst und Carrie geht alleine zum Konzert. Später sehen wir, dass Doug sich bei Carrie entschuldigt, indem er überraschend in der Konzerthalle erscheint. Doch selbst dort versucht er noch die Musikaufführung zu boykottieren, indem er kindische Spiele mit dem Programmheft macht. Trotzdem verzeiht ihm Carrie schnell und nach der Veranstaltung fragt Doug sie, ob ihr das Konzert gefallen habe. Diese meint, dass sie es gemocht habe. Doug glaubt ihr nicht und fragt erneut nach. Doug: „Get out of here, you didn’t.“ Carrie: „I did do, it was long, but it was good. [Pause] It was long. [Pause] God, it was long!“³⁰⁴ In der nächsten Einstellung sieht man, wie Carrie im Softball-Outfit neben Doug auf einer Zuschauerbank sitzt und lauthals die Spieler der Gegenmannschaft beschimpft. Die Kernaussage schreibt dadurch Doug die überlegene Position zu, weil Carrie scheinbar doch lieber mit Doug am Softballplatz sitzt, als klassischen Konzerten beizuwohnen.

Zusammenfassung der Genderkonstruktion über „The King of Queens“

Durch die Analyse der ersten Staffel von „The King of Queens“ können vor allem folgende Forschungsergebnisse erfasst werden. Die medialen Repräsentationen der Serie entsprechen absolut populären Geschlechterdiskursen, wobei über die Hauptfiguren eine Aufteilung in Männlich und Weiblich konstruiert und reproduziert wird. Im Sinne Butlers kann damit von einer „zitathaften Wiederholung“ „abgelagerter Diskurse“ gesprochen werden, wodurch diese erneut als „normal“ fehlgedeutet werden könnten.

Genauer gesagt wurde erkannt, dass die Figur des Doug über Attribute und Verhaltensweisen charakterisiert wird, die einer sehr traditionellen Vorstellung von Männlichkeit entsprechen. So wird die Repräsentation und damit die Idee von Männlichkeit vor allem mit Öffentlichkeit und Unabhängigkeit in Verbindung gebracht. Die Figur Carrie wird über Signifikante porträtiert, die vermeintlich kulturellen Zeichen von Weiblichkeit entsprechen. Sie wird dabei über Häuslichkeit und Mütterlichkeit definiert und weiters durch die Erzählperspektive auf die Privatsphäre reduziert.

³⁰⁴ 1.5., 1998, TC: 21:35- 21: 49.

Die subjektive Perspektive von „The King of Queens“ hat sich ebenso als bedeutend entpuppt. Durch die Ausrichtung aller medialen Mittel auf die Figur Doug, wird ein „männlich kodierter Blick“ auf die Geschehnisse und Figuren geboten. Dadurch ist ein besonderes Naheverhältnis zwischen Zusehenden und Doug wahrscheinlich. Bereits durch die Themenschwerpunkte der Episoden kann die subjektiv männliche Perspektive erkannt werden. Inhalte wie „Männer brauchen einen Raum für sich“, „Männer wollen schlanke Frauen“ oder „Männer wollen mehr Sex als Frauen“ bilden hier den Handlungsrahmen. Auch die, der weiblichen Figur zugesprochenen, Attribute scheinen aus männlicher Perspektive wahrnehmbar, da die Figur meist bei Haushaltstätigkeiten zu beobachten ist und „weg“ (somit nicht mehr zu sehen) ist, wenn sie das Haus verlässt.

Weiters konnte erfasst werden, dass durch die Kernhandlung der männlichen Figur die überlegene Position zugesprochen wird. Carrie erscheint zwar durch die Nebenhandlung dominant, wird allerdings durch die Kernaussagen der einzelnen Episoden unterworfen. Dadurch wird die „Vorherrschaft“ erstens der männlichen Figur zugeschrieben und zweitens diese Tatsache verschleiert.

9. DIE DISKURSIVIERUNG DER „HETEROSEXUELLEN MATRIX“ IN „THE KING OF QUEENS“

Geht es darum herauszufinden, inwiefern es durch die Sitcom zur performativen Wiederholung der binären Geschlechterpositionen im Sinn der „heterosexuellen Matrix“ kommt, ist es wichtig aufzudecken, warum diese als „Norm“ erscheint. Die Frage lautet also wodurch dem binären Geschlechtersystem und der „heterosexuellen Matrix“ in der Sitcom vermeintliche Eindeutigkeit verliehen wird.

Durch die analytische Betrachtung der beiden Hauptfiguren, kann zunächst festgehalten werden, dass diese der Vorstellung traditioneller Geschlechterpositionen entsprechen, ein heterosexuelles Paar repräsentieren und als solches den Mittelpunkt der Serie darstellen. Warum diese suggerierte Paarbeziehung als „normal“ oder auch als „Ideal“ erscheint gilt es hier sichtbar zu machen.

9.1. „SPENCER OLCHIN“ ALS KONTRASTFIGUR

Jens Eder zufolge ist es sinnvoll in dieser Hinsicht die Nebenfiguren zu betrachten, weil diese oftmals Kontrastpositionen zu den Protagonist_innen darstellen. Sie repräsentieren Gegensätze zu den Hauptfiguren, wodurch diese etwa „positiver“, „cooler“, „schlagfertiger“ und auch „natürlicher“ wirken.³⁰⁵ Durch den hergestellten Kontrast erscheint die Hauptfigur und somit in diesem Fall die Vorstellung traditioneller Männlichkeit als „Ideal“. Anhand der Nebenfigur Spencer Olchin wird nun versucht diese „Idealisierung“ der „traditionellen Männlichkeit“ und der „heterosexuellen Matrix“ sichtbar zu machen. Vermutet wird, dass diese Figur einen Kontrast zu Doug darstellt und dadurch „traditionelle Männlichkeit“ als „normal“ erscheint. Außerdem wird die These aufgestellt, dass die „heterosexuelle Beziehung“ der Hauptfiguren durch die Kontrastfigur Spencer „ideal“ und die „heterosexuelle Matrix“ durch ihn „normal“ wirkt.

³⁰⁵ Vgl. Eder (2008), S. 349; 483.

9.1.1. „SPENCER“ UND DIE VORSTELLUNG UNKONVENTIONELLER MÄNNLICHKEIT
 Der Figur Spencer Olchin werden bereits durch die Besetzung mit Patton Oswalt (*1967, Portsmouth, Virginia)³⁰⁶ kulturelle Zeichen zugeschrieben, die auf der Idee unkonventioneller Männlichkeit basieren. Die kleine, rundliche Statur und die schmalen Schultern des Schauspielers lassen Spencer physisch schwach erscheinen. Durch seine Mimik und die nach vorne gebeugte Körperhaltung wirkt er ängstlich und unsicher (siehe Abb.9). Dieser Eindruck wird durch sein Kostüm und den Schauspielstil verstärkt, da Spencer immer in zu großen Hemden zu sehen ist und seine Gestik oftmals schüchtern wirkt. Auch sein Blickverhalten und die Mimik lassen auf einen wenig selbstbewussten



Abb.9: 1.2., 1998, TC: 20:26

zurückhaltenden Charakter schließen. Meist schaut er zu Boden oder lächelt verlegen.³⁰⁷

Die Charakterisierung der Figur vollzieht sich während der ersten Staffel generell stark über die Betonung seiner körperlichen Eigenschaften. Aber auch psychische Sensibilität und das Interesse an Bildung und Kultur definieren ihn. Die äußere Erscheinung von Spencer und die ihm zugeschriebenen Interessen sind dabei möglicherweise als traditionelle Zeichen einer unkonventionellen Vorstellung von Männlichkeit zu definieren.

Körperliche Schwäche als vermeintliches Zeichen unkonventioneller Männlichkeit

Durch die Hervorhebung der körperlichen Eigenschaften von Spencer wird diesem Attribut besondere Bedeutung zugeschrieben. Über die Narration wird seine Körperlichkeit als „schwach“ definiert. Bereits in der ersten Folge wird erkennbar, dass er an Epilepsie leidet und in „Fixer Upper“ stellt sich heraus, dass Spencer auch eine Erdnussallergie hat.³⁰⁸

Außerdem scheint er, wie es durch den Dialog zwischen ihm und Richie in „Cello Goodbye“ erkennbar wird, an einer Gras-, Schmutz-, und „Gatorade“-Allergie erkrankt zu sein.³⁰⁹ Abgesehen von den gesundheitlichen Defiziten, wird Spencer auch über körperliche Schwäche definiert. In „Educating Doug“ etwa versucht Spencer vor Doug zu fliehen, da dieser seine Hausaufgabe stehlen will. Doug hält Spencer fest und indem sich

³⁰⁶ Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0652663/> Stand: 02.07.2011.

³⁰⁷ Vgl. 1.2., 1998, TC: 20:26.

³⁰⁸ Vgl. 1.1., 1998, TC: 02:28f.; 1.11., 1998, TC: 08:23f.

³⁰⁹ Vgl. 1.5., 1998, TC: 01: 55 f.

dieser einrollt es ist erkennbar, dass er Doug körperlich unterlegen ist.³¹⁰ Der Figur wird so über körperliche Unterlegenheit definiert und dadurch eventuell ein kulturelles Zeichen „nicht traditioneller Männlichkeit“ suggeriert. Dies wird im gesamten Serienverlauf immer wieder stark betont und hervorgehoben.

Sensibilität als vermeintliches Zeichen unkonventioneller Männlichkeit

Desweiteren wird Spencer auch psychisch sensibel porträtiert. Durch seine Gestik, seine Mimik und sein Blickverhalten wirkt er oft unterwürfig und ängstlich.³¹¹ Indem er den Blicken anderer ausweicht oder generell bei Konfrontationen versucht zu flüchten, wird sein geringes Selbstbewusstsein deutlich. In der Folge „Richies Song“ wird seine Verletzlichkeit sogar über einen Dialog mit Doug erkennbar, als Spencer durch die Worten „Words hurt“³¹² klar macht, dass Dougs Bemerkung ihn gerade verletzt hat. Die psychische Sensibilität kann möglicherweise auch mit der traditionellen Vorstellung unkonventioneller Männlichkeit in Verbindung gebracht werden.

Kulturinteresse als vermeintliches Zeichen unkonventioneller Männlichkeit

In der Folge „Educating Doug“ erfährt man, dass Spencer den anderen Figuren intellektuell überlegen ist und er sich für Kultur und Literatur interessiert. Durch Spencers Worte „Books are more my milieu“³¹³, wird dies erkennbar. Später in derselben Folge wird klar, dass Doug, Carrie und Spencer einen Literaturkurs besuchen. Doug stiehlt Spencers Buchbesprechung und präsentiert die Arbeit im Kurs als seine eigene. Er wird dafür vom Professor mit „Have you studied Victorian literature before?“³¹⁴, gelobt und Spencer ist dadurch als sehr gebildet wahrnehmbar. Die Bildung und das Interesse an Geschichte und Kultur könnten eventuell als auf der Idee unkonventioneller Männlichkeit basierende Zeichen verstanden werden.

Herabsetzung der traditionellen Vorstellung unkonventioneller Männlichkeit

Die eigentlich beeindruckenden Eigenschaften, über die Spencer porträtiert wird, werden durch die Narration negativ dargestellt. Die körperlichen Attribute werden ebenso als

³¹⁰Vgl. 1.9.,1998, TC: 16:50f.

³¹¹ Vgl. 1.2., 1998, TC: 04:00- 04:10.

³¹² 1.4., 1998, TC: 13:11.

³¹³ 1.9., 1998, TC: 07:04- 07:06.

³¹⁴ 1.9., 1998, TC: 18:57- 19:03.

„Defizite“ definiert. Es ist erkennbar, dass Spencer von den anderen Figuren weder respektiert noch ernst genommen wird, da diese ihn in Gesprächen teilweise nicht einmal ansehen.³¹⁵ Über die Dialoge und Bemerkungen der anderen werden Spencers Verhalten und seine Sensibilität immerzu abgewertet. Diese Herabwürdigung erkennt man beispielsweise in der erwähnten Folge „Educating Doug“ durch Richie. Nachdem Spencer die Worte „Milieu“ und „Panage“ benützt hat, droht Richie ihm mit „Okay, one more word in French and I have to kick your ass.“³¹⁶

Deutlich wird diese Herabsetzung auch durch Spencers Positionierung im Raum. Er sitzt etwa alleine am Boden, während alle anderen auf der Couch einen Platz bekommen (siehe Abb. 10).³¹⁷ In der Folge „Art House“ muss er als Einziger auf den erfrischenden Wind des Ventilators verzichten, da dieser außerhalb seiner Reichweite steht.³¹⁸ Als er nachfragt, warum der Ventilator nicht auch ihn anbläst, macht Deacon mit den Worten „Because we angled it that way“³¹⁹, Spencers Stellung in der Gruppe deutlich.



Abb. 10: 1.1., 1998, TC: 02:22

Über die Figur Spencer werden kulturelle Zeichen repräsentiert, die im Allgemeinen auf der Idee unkonventioneller Männlichkeit basieren. Über die Narration und die anderen Figuren werden diese Attribute generell negativ bewertet und herabgesetzt. Spencer stellt damit eine Kontrastfigur zu Doug dar, wodurch dieser „positiver“ wirkt und die Vorstellung traditioneller Männlichkeit „normaler“ erscheint.

9.1.2. „SPENCER“ ALS „LONELY BITTER MAN-CHILD“³²⁰

Außerdem wird die Idee „nicht traditioneller Männlichkeit“ durch Spencer mit Einsamkeit gleichgesetzt, da er als unglücklicher Single porträtiert wird. Über die anderen Figuren wird er als zu bemitleidend wahrnehmbar, wie es durch einen Dialog zwischen Doug und

³¹⁵ Vgl. 1.25., 1999, TC: 10: 50f.

³¹⁶ 1.9., 1998, TC: 07:06- 07:09.

³¹⁷ Vgl. 1.11., 1998, TC: 02:22f.

³¹⁸ Vgl. 1.25., 1999, TC: 10: 50f.

³¹⁹ 1.25., 1999, TC: 11:10- 11:12.

³²⁰ 1.23, 1999, TC: 16:40.

Carrie in der Folge „Head First“ erkennbar wird. Carrie fragt Doug, warum das gerade stattgefundenere Pokerspiel mit seinen Freunden frühzeitig beendet wurde. Doug meint: „He [Arthur] got on Spence' about his personal life.“ Indem Carrie sofort mit einem bemitleidenden Blick und den Worten „Oh, the virgin-thing?“ reagiert, wird das Mitleid Spencer gegenüber deutlich.³²¹

Aber auch in der Folge „Fixer Upper“ wird Spencer durch Carrie als unglücklicher Single definiert. Die Folge beginnt in einem Kinosaal, in dem Doug und Carrie sitzen und auf den Filmstart warten. Als schließlich Spencer den Saal betritt, fragt Carrie, ob er alleine hier sei. Spencer lügt durch die Worte „No, no I am here with some workpeople“, während er auf Fremde deutet. Doch als er sich zu den Unbekannten setzt, stehen diese auf und gehen. Carrie beobachtet die Situation und bemitleidet ihn mit „Oh my God, I can't look, it's so sad[...] poor Spence, must be so lonely“.³²²

Die Figur Spencer ist dadurch als alleinstehend und unglücklich wahrnehmbar. Vermeintlich unkonventionelle Männlichkeit wird damit mit Einsamkeit gleichgesetzt und abgewertet. Dass Spencers „nicht traditionell männlichen“ Attribute für sein Unglück, keine heterosexuelle Beziehung zu haben, verantwortlich zu sein scheinen, wird ebenfalls über die anderen Figuren vermittelt, wie es in der bereits öfter vorgestellten Folge „Educating Doug“ klar wird.

Spencer artikuliert, dass er gerne mit Doug und Carrie in einen Literaturkurs gehen wolle, um dort Frauen kennenzulernen. Dougs Reaktion „Spence, you couldn't pick up anyone in that wine tasting class, and they were all drunk“ illustriert, dass dessen „unkonventionelle Männlichkeit“ für seine Singledasein verantwortlich zu sein scheint.³²³

Auch in der Folge „Time Share“ wird das überdeutlich, als sich Doug, Richie und Spencer in der Garage befinden. Carrie kommt herein und bittet Richie, ihre frisch geschiedene Nachbarin die traurig im Wohnzimmer der Heffernans sitzt, aufzumuntern. Richie lehnt ab und Spencer bietet seine Hilfe an. Carrie rümpft die Nase, verzieht den Mund und bringt gerade noch ein „Ehm“ heraus, wodurch suggeriert wird, dass sie Spencer unattraktiv findet. Spencer bemerkt das und meint: „would a simple ‚No, thank you‘ have killed

³²¹ Vgl. 1.2., 1998, TC: 16:10- 16:24.

³²²Vgl. 1.11., 1998, TC: 01:36- 02:30.

³²³ Vgl. 1.9., 1998, TC: 06:50- 07:02.

you?“³²⁴ Die Figur und die Vorstellung unkonventioneller Männlichkeit wird durch Carries Reaktion abgewertet. Über Spencer wird so „nicht traditionelle Männlichkeit“ mit Einsamkeit und Singledasein gleichgesetzt.

Aber nicht nur durch die Reaktionen und Kommentare der anderen Figuren wird Spencer als trauriger Single negativ definiert. Auch durch die Figur an sich erscheint die vermeintlich unkonventionelle Männlichkeit nicht erstrebenswert, da er sich etwa in der Episode „Time Share“ selbst als „lonely bitter man- child“ bezeichnet, nachdem er enttäuscht darüber ist, nicht an Richies Stelle eine Affäre mit der Nachbarin zu haben.³²⁵

Auch in der vorhin beschriebenen Folge „Fixer Upper“ als ein Verkopplungsversuch von Carrie gelingt und Spencer mit Jenny zusammen ist, wird über sein Verhalten erkennbar, dass er sich schon sehr lange nach einer Beziehung geseht hat. In dieser Szene tritt er mit selbstbewussten Schritten in die Garage von Doug, setzt sich zufrieden und öffnet sich mit Leichtigkeit ein Bier. Während dieser Handlungen baut er in seinen Satz mehrmals die Worte „my girlfriend“ ein, wodurch klar wird, dass er sehr stolz auf seine Beziehung ist.³²⁶ Eine heterosexuelle Beziehung wird als „Ideal“ wahrnehmbar.

Zusammengefasst wird Spencer über Eigenschaften und Verhaltensweisen charakterisiert, die der Idee einer unkonventionellen Männlichkeit entsprechen. Diese wird über die Narration und auch die Positionierung der Figur im Raum herabgesetzt. So wird über ihn etwa körperliche Schwäche als Defizit bewertet oder sein Singledasein belächelt und bemitleidet. Die Position Spencers und die Idee „nicht traditioneller Männlichkeit“ scheinen durch die anderen Figuren nicht erstrebenswert. Auch durch das Verhalten der Figur selbst wird dies deutlich und vermeintlich unkonventionelle Männlichkeit wird mit Einsamkeit und unglücklich sein gleichgesetzt.

Generell ist durch diese Kontrastfigur Doug und die durch ihn vermittelte Männlichkeit als „normal“ und „positiv“ erkennbar. Der Nebencharakter lässt diese somit als „Ideal“ hervortreten. Auch die heterosexuelle Beziehung der Hauptfiguren erscheint dadurch als „Ideallösung“.

³²⁴ Vgl. 1.23., 1998, TC: 11: 50- 12:39.

³²⁵ Vgl. 1. 23., 1999, TC: 16: 32- 16: 45.

³²⁶ Vgl. 1.11., 1998, TC: 12:36f.

9.1.3. „SPENCER“ UND DIE ABWERTUNG VON HOMOSEXUALITÄT

Über die Figur Spencer Olchin wird darüber hinaus auch Homosexualität abwertend dargestellt. Bereits in der zweiten Folge „Head First“ wird die sexuelle Orientierung der Figur bei einem Pokerspiel durch Arthur angezweifelt. Nachdem Arthur erfahren hat, dass Spencer bei seiner Mutter wohnt, fragt er irritiert: „If you life with your mother, what do you do, when you have a girl spend a night?“ Weil Spencer nicht antwortet, fährt Arthur mit folgenden Worten fort. „Okay, what do you do, when you have a guy spend a night?“ Spencer brüllt plötzlich panisch, dass es garantiert ein „Girl“ wäre, wodurch deutlich wird, dass er auf nicht für homosexuell gehalten werden will.³²⁷ Homosexualität kann so über die Figur Spencer als „negativ“ bewertet wahrgenommen werden.

In „Fixer Upper“ wird diese Abwertung ebenso durch die Figur Doug sichtbar. Doug steht als Erster in der Warteschlange vom U-Bahnticketschalter, an dem Spencer als Kassier arbeitet. Dieser wurde von seiner Freundin verlassen, weil er auf Dougs Rat hin versucht hat sie in der Garage zu verführen. Doug möchte seinen Freund aufmuntern und sich entschuldigen. Als Spencer meint, dass er sich selbst nicht attraktiv findet und seine Freundin bestimmt nicht mehr zu ihm zurück kommt, versucht Doug ihm ein Kompliment zu machen. Er meint, dass Spencer intelligent, lustig und attraktiv wäre. Doch Spencer glaub ihm nicht und Doug wird mit den Worten „You have nice eyes[...and]full powdy lips“ spezifischer. Diese Worte flüstert er verlegen durch die Gegensprechanlage des Verkaufsschalters und dreht sich dabei mehrmals zu den Personen in der Warteschlange um. Offenbar hat er Angst von diesen für homosexuell gehalten zu werden. Schließlich meint er, dass er keine weiteren Komplimente mehr in der Öffentlichkeit abgeben möchte, wodurch seine Sorge noch deutlicher wird.³²⁸

Homosexualität wird durch diesen Dialog erneut abwertend dargestellt und somit „negativ“ bewertet. Heterosexualität erscheint so „positiv“ und „normal“.

9.2. „RICHIE“ UND „DEACON“ ALS PARALLELFIGUREN

Der Hauptfigur Doug Heffernan werden außerdem zwei weitere „Freunde“ zugesprochen, Richie Iannucci und Deacon Palmer. Der Nebencharakter Deacon kann in der

³²⁷ Vgl. 1.2., 1998, TC: 14:13- 14:35.

³²⁸ Vgl. 1.11. 1998, TC: 19:00- 21:23..

Figurenkonstellation in vielerlei Hinsicht als Parallelfigur zu Doug gesehen werden. So wird etwa durch das gemeinsame Auftreten in der IPS-Zentrale suggeriert, dass sie Arbeitskollegen darstellen und durch ihre Dialoge wird klar, dass sie sich über ihre Partnerschaften austauschen.³²⁹ Deacon lebt in einer Ehe mit Kelly, wodurch diese Lebensform verstärkt als „normal“ definiert wird und Deacon als Parallelfigur zu Doug wahrnehmbar ist.

Richie Iannucci, der auch als „Freund“ von Doug wahrnehmbar ist, lässt sich auf bestimmten Ebenen auch als Parallelfigur zu Doug auffassen. Ihm wird als Gemeinsamkeit mit Doug, etwa das Interesse an Football zugeschrieben. Außerdem ist Richie, zumindest bis zur vierten Folge der ersten Staffel, mit Marie verheiratet.³³⁰ Deren Ehe wird hier zum Handlungsmittelpunkt und eine heterosexuelle Beziehung erscheint erneut als „normal“ und Richie ist als Parallelfigur zu Doug erkennbar. In den weiteren Folgen wird dann über Dialoge suggeriert, dass Richie immer wieder Affären mit Frauen hat, wofür er von den anderen männlichen Figuren mit Anerkennung belohnt wird.³³¹ Dadurch wird die heterosexuelle Lebensweise erneut „positiv“ und „normal“ bewertet.

9.3. DIE „HETEROSEXUELLE MATRIX“ ALS „IDEAL“

Durch die beschriebenen Parallel- und Kontrastfiguren ist die dargestellte, heterosexuelle Beziehung zwischen Doug und Carrie als „Ideal“ erkennbar. Die analytische Betrachtung der Kontrastfigur Spencer hat gezeigt, dass eine heterosexuelle Beziehung als „Norm“ erscheint. Indem er, wie bereits erwähnt, als äußerst unglücklich und einsam portraitiert wird und eine heterosexuelle Beziehung sucht, werden zwei Botschaften suggeriert. Zum einen wirkt es, als wäre die heterosexuelle Beziehung „der Schlüssel zum Glück“. Zum anderen entsteht der Eindruck, dass das Aussehen, die Verhaltensweisen und die Interessen, die der traditionellen Idee unkonventioneller Männlichkeit entsprechen, dazu führen alleine und unglücklich zu sein. Die Vorstellung traditioneller Männlichkeit tritt besonders dadurch als „normal“ hervor. Außerdem werden Eigenschaften wie körperliche Schwäche, Intelligenz oder Sensibilität, über die Figur Spencer abgewertet illustriert und

³²⁹ Vgl. 1.3., 1998, TC: 05:34f.

³³⁰ Vgl. 1.4., 1998.

³³¹ Vgl. 1.17., 1999, TC: 01:40- 02:00.

die Hauptfigur und die suggerierten „traditionell männlichen“ Eigenschaften erscheinen als „Ideal“.

Die „heterosexuelle Matrix“ wird generell nicht aufgebrochen und erscheint durch die Kontrastfigur Spencer als „normal“ und „ideal“. Das Thema Homosexualität wird in der Serie ebenfalls über diese Kontrastfigur herabgesetzt dargestellt und erscheint als „negativ“ bewertet.

Weiter konnte auch durch die Untersuchung der Nebenfiguren Richie und Deacon festgestellt werden, dass die heterosexuelle Beziehung als „Norm“ erkennbar wird. Indem Doug durch Deacon eine Parallelfigur zugeordnet wird, die dieselben ehelichen Konflikte durchmacht wie er selbst, wirkt diese Lebensform als „normal“. Durch Richies porträtierten Lebensstil wird dies ebenso bestärkt.

10. KOMIKGENERIERUNG ÜBER GESCHLECHTERDISKURSE IN „THE KING OF QUEENS“

Durch die theoretische Betrachtung der Figur als Kommunikationsprozess und somit der Erkenntnis, dass Figurendarstellung erst durch Rezipierende zu Figurenvorstellungen werden, wird die bedeutende Position der Zuseher_innen klar. Auch durch Stuart Halls „Kodieren/ Dekodieren“-Modell hat sich das Zusammenspiel von medialen und sozialen Dispositionen als bedeutend für die Konstruktion von Figurenvorstellungen und somit von Geschlechterpositionen herausgestellt. Das eigene Selbstmodell und die jeweilige Umwelt des Zusehenden spielen eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung medialer Inhalte. Der Diskurs zwischen medialer Produktion und der eigenen Identität kristallisieren sich damit als Konstruktionsmoment von Gender heraus. In dieser Hinsicht erscheint der Interpretationsprozess durch Zusehende als bedeutungszuweisende Instanz und somit als erneuter performativer Akt der Geschlechterkonstruktion.

Die medial kodierten Geschlechterpositionen in „The King of Queens“ stellen, nach der ausführlichen Analyse der Hauptfiguren „Doug und Carrie Heffernan“ als signifikant dar, da populäre Diskurse erkannt wurden. Auch durch die Betrachtung der Nebenfiguren konnte dies sichtbar gemacht werden.

„The King of Queens“ repräsentiert damit absolut abgelagerte Geschlechterdiskurse und es kann zu einer reproduzierenden performativen Wiederholung im Rezeptionsprozess kommen wodurch das „binäre Geschlechtersystem“ als „normal“ erscheint.

Jedoch wird noch ein weiterer Faktor für die Rezeptionshaltung relevant, nämlich das Genre. Die genretypischen Gestaltungsmittel beeinflussen den Dekodierungsvorgang und somit die Geschlechteridentifikation und die Selbstpositionierung. Daher ist zu diskutieren welche „bevorzugte Lesart“ in „The King of Queens“ durch welche gestalterischen Mittel anstrebt wird und welche Möglichkeiten der Selbstpositionierung die Rezipierenden dadurch haben.

10.1. DAS SITCOM- GENRE UND DER VERSUCH DAS PUBLIKUM ZUM LACHEN ZU BRINGEN

Das US-amerikanische TV-Format „The King of Queens“ kann als Unterhaltungssendung erkannt und weiters zum Subgenre Sitcom (Situation Comedy) gezählt werden. Die Situationskomödie, wie die Sitcom auf Deutsch genannt wird, ist seriell und episodisch aufgebaut. Sie basiert auf einer fiktionalen Erzählung und ist in ihrer Struktur auf die Kombination mit Werbeblöcken ausgerichtet.³³² Generell ist unter einem Genre

„ein spezifisches Darstellungsmuster mit inhaltlichen, stofflich- motivlichen, dramaturgischen, stilistischen, formalen- strategischen, ideologischen Konventionen und manchmal auch mit einem bestimmten Rollen- und Figureninventar“³³³

zu verstehen. Dabei orientieren sich die meisten Einzelsendungen an Genre definierenden Gestaltungsrahmen, Merkmalen und Regeln, die die Produktion maßgeblich bestimmen. Auf der Rezeptionsseite kann die Kenntnis solcher Besonderheiten wiederum auch eine bestimmte Erwartungshaltung, die Handlung und die Figuren betreffend, auslösen.³³⁴

Das Comedy-Genre stellt eine Besonderheit unter den Fernsehgattungen dar, da es den Humor in den Mittelpunkt stellt und primär darauf abzielt, das Publikum zum Lachen zu bringen. Das Sitcom- Genre lässt sich dadurch, als stark wirkungsbezogen definieren.³³⁵

Die Sitcom und der Versuch Komik zu erzeugen

In den Genrebeschreibungen heißt es weiter, dass über vielfältige charakteristische Formen wie etwa Witz, Karikatur, Scherz, Ironie, Sarkasmus, Zynismus oder auch Parodie versucht wird, komische Momente zu erzeugen.³³⁶ Das bedeutet aber auch, dass die Rezipierenden eigenes Wissen aktivieren müssen, um die Komik zu verstehen. Ziel des Sitcom-Genres ist es sein Publikum zum Lachen zu bringen. Dabei ist das Lachen im Sinne der Medienwissenschaftlerin Knop, wie folgt zu werten. „Auf Humor und Komik bezogen ist das Lachen das äußerliche Anzeichen des Resultats, das durch die Anwendung der Mittel der Komik bzw. des Komischen bewirkt wird.“³³⁷

³³² Vgl., Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Fernsehanalyse. Paderborn. UTB- Verlag. S. 58.

³³³ Faulstich (2008), S. 34.

³³⁴ Vgl. Faulstich (2008), S. 34.

³³⁵ Vgl. Faulstich (2008), S. 58.

³³⁶ Vgl. Faulstich (2008), S. 56.

³³⁷ Knop, Karin. Comedy in Serie: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV- Format. Bielefeld: Transcript, 2007. S.73.

So kann durch die signifikante Bauform, wie schnelle Ortwechsel oder Zeitsprünge oder auch Stilelemente, wie komische Monologe, Dialoge oder komischen Gesang versucht werden, das Publikum zum Lachen zu animieren.³³⁸ Die Komik ist damit in den textuellen Strukturen der Sitcom angelegt, aber letztlich eine Aktivität des_der Zuschauer_in.³³⁹ Wie erwähnt sind dabei die situativen und individuellen Faktoren seitens der Rezipierenden ausschlaggebend.³⁴⁰ Ob ein Witz als komisch wahrgenommen wird, hängt also immer auch von den Rezipierenden ab. Deren Dekodierungsvorgang entscheidet, wie der mediale Text „gelesen“ wird und ob die Botschaft in der von der Produktion gewünschten Weise, der „bevorzugten“ Lesart, entschlüsselt wird.

10.2. „THE KING OF QUEENS“ UND DIE MITTEL DER KOMIKGENERIERUNG

Nun stellt sich die Frage, welche gestalterischen Mittel in „The King of Queens“ eingesetzt werden, um das Publikum zum Lachen zu bringen.

Folgt man dem Medienwissenschaftler Lothar Mikos, so kann Komik vor allem als Spezialform der Verfremdung erkannt werden, da „generell davon ausgegangen wird, dass Komik durch Inkongruenz entsteht, indem Elemente, die nicht zueinander passen, nebeneinander gestellt werden.“³⁴¹ Der komische Moment wird daher in der Sitcom über die Unstimmigkeit zweier Elemente oder generell durch deren Verfremdung ausgelöst. Damit diese Technik funktioniert, muss die Erwartungshaltung und das Wissen der Zusehenden herangezogen werden. Schließlich wird mit diesen Elementen gespielt und Verfremdung kann als solche erkannt und als komisch empfunden werden.³⁴²

10.2.1. DAS SPIEL MIT DER ERWARTUNGSHALTUNG UND DEM WISSEN DES PUBLIKUMS³⁴³

Indem eine Figur in einer sogenannten alltäglichen Situation, der Erfahrung der Zuseher_in nach, unangemessen reagiert, kann diese als komisch empfunden werden. In diesem

³³⁸ Vgl. Faulstich (2008), S. 60.

³³⁹ Vgl. Mikos (2003), S. 147

³⁴⁰ Vgl. Knop (2007), S. 76.

³⁴¹ Mikos (2003), S. 147.

³⁴² Vgl. Mikos (2003), S. 147.

³⁴³ Unter Wissen kann hier das allgemeine Weltwissen, aber auch das Wissen über Genre, vorangegangene mediale Produktionen und auch das bisher vermittelte narrative Wissen in der gerade wahrgenommenen Sitcom verstanden werden.

Moment wird die Erwartungshaltung der Zusehenden gebrochen und die Situation kann dadurch als komisch wahrgenommen werden.

In der Pilotfolge von „The King of Queens“ wird dies bereits mehrmals eingesetzt. Etwa als Carrie und Doug im Hobbykeller sitzen und über Arthur sprechen. Dieser hat gerade sein Haus niedergebrannt und ist nun auf der Suche nach einer Bleibe. Carrie will eine Alternative zum Altenheim zur Sprache bringen und artikuliert, dass sie ihren Vater nicht im Heim unterbringen will. Dadurch, dass ihr Blick durch Dougs Hobbyraum schweift, wird suggeriert, dass sie Arthur in diesem aufnehmen möchte. Doch Doug antwortet: „Carrie, I know how you feel, but be realistic there is no alternative.“ Das Publikum hat Carries Wunsch vermutlich verstanden, die Figur Doug jedoch geht nicht darauf ein und Carrie geht einen Schritt weiter. Sie sagt: „Well there is one alternative“ und schaut noch deutlicher im Raum umher. Doug bricht durch seine Antwort „Euthanasia?“ ziemlich wahrscheinlich die Erwartungshaltung des Publikums.³⁴⁴ Der absolut unerwartete Vorschlag von Doug, Sterbehilfe zu leisten, kann durch diesen Bruch mit der Erwartungshaltung der Zusehenden von diesen komisch empfunden werden.

Das Spiel mit dem Wissen der Zuseher innen

Abgesehen von Brüchen in der Erwartungshaltung der Zusehenden, kann auch durch das Spiel mit dem Wissen des Publikums Komik entstehen. Wird den Rezipierenden eine bestimmte Plotinformation vorenthalten oder eine Botschaft zu einem späteren Zeitpunkt, als den Figuren vermittelt, kann genau daraus ein komischer Moment generiert werden.³⁴⁵

Umgekehrt kann das Publikum aber auch mehr Information über eine Situation oder eine Figur haben und darum bestimmte Reaktionen als komisch erachten.³⁴⁶ In „The King of



Abb.11: 1.25., 1999, TC: 00:35

Queens“ ist diese Form der Komikerzeugung über die Figur des Arthur erkennbar.

Beispielsweise in der Episode „Maybe Baby“ spielen Doug und Arthur Schach. Es wird suggeriert, dass Arthur sehr lange für einen Spielzug braucht. Doug liest bereits Zeitung und fragt, wann es denn endlich weiter gehe. Schließlich kommt Carrie in die Küche

³⁴⁴Vgl. 1.1., 1998, TC: 12:45- 14:47.

³⁴⁵Vgl. Mikos (2003), S. 151.

³⁴⁶Vgl. Mikos (2003), S. 149.

und fordert Doug auf mitzukommen, doch dieser will den nächsten Zug seines Gegenspielers abwarten. Nun ist die Kamera „nah“ auf Arthur und das Spielbrett gerichtet.



Abb. 12: 1.25., 1999, TC: 00:43

Nachdem er zuerst verzweifelt auf das Schachfeld schaut (siehe Abb. 11), wendet er seinen Blick schließlich den ausgeschiedenen Figuren, die neben dem Spielbrett am Tisch stehen, zu (siehe Abb. 12). Die Kamera folgt Arthurs Blickwechsel. Doug steht auf und geht mit Carrie aus der Küche.³⁴⁷

Die Situation kann deshalb als komisch empfunden werden, weil im Allgemeinen davon ausgegangen wird, dass Zusehende Brettspielkenntnisse haben. Die ausgeschiedenen Schachfiguren werden vom Spielfeld genommen und haben dadurch keine Relevanz mehr für den weiteren Spielverlauf. Arthur sieht jedoch diese Figuren an und über seine Mimik wird suggeriert, dass er mit einer, der ausgeschiedenen Figuren, seinen nächsten Spielzug plant. Diese Situation kann durch Arthurs Unwissenheit, die Spielregeln betreffend, komisch erscheinen. Außerdem wird auch hier die Erwartungshaltung des Publikums durchbrochen, da dieses vermutlich nicht damit rechnet, dass Arthur so agiert. Verstärkt wird dieser Bruch auch durch die Kamerabewegung. Zuerst ist diese „halbnah“ auf Arthur gerichtet und erst nachdem Arthur den Kopf zu den ausgeschiedenen Figuren dreht, schwenkt die Kamera mit.

10.2.2. DER „GAG“

Das Spiel mit dem Wissen und der Erwartungshaltung des Publikums wird im Allgemeinen über sogenannte „Gags“ erreicht, meint der Medienwissenschaftler Lothar Mikos. Er unterscheidet zwischen sprachlichen, akustischen, musikalischen und visuellen „Gags“.³⁴⁸ Das oben beschriebene Dialogbeispiel, bei dem Doug als Alternative zum Altenheim, Sterbehilfe vorschlägt, kann beispielsweise als sprachlicher „Gag“ erkannt werden. Der Dialog wirkt wie erwähnt komisch, da Zusehende diese Antwort vermutlich nicht erwartet hätten. „Witzig wird ein Dialog dadurch, dass er den Erwartungen der

³⁴⁷ 1.25., 1999, TC: 00:06- 00:48.

³⁴⁸ Vgl. Mikos (2003), S. 149- 151.

Zuschauer hinsichtlich dessen, was in einer Situation und Handlung angemessen wäre, nicht entspricht.“³⁴⁹

Abgesehen von witzigen Dialogen, können laut Mikos auch Voice-Over-Kommentare oder doppeldeutige Worte komisch wirken.³⁵⁰ In der Folge „Educating Doug“ wird ein solches Voice-Over-Kommentar eingesetzt. Doug und Carrie besuchen einen Literaturkurs und sollen als Hausaufgabe eine Buchrezension schreiben. Sie sitzen zusammen auf der Wohnzimmercouch und Carrie liest das besagte Buch. Doug nimmt das Buch zur Hand und schlägt es auf. Durch seine Voice-Over-Stimme kann nun dessen Gedankengang verfolgt werden. So wird dargestellt, dass er die ersten Zeilen liest und das Buch bereits nach dem ersten Absatz schrecklich findet. Doug ist in dieser Szene „halbnah“ zu sehen, anhand seiner Mimik und der Voice-Over-Stimme ist sein Unbehagen zu erkennen. Doug und Carrie sind nun beide „halbnah“ zu sehen und Dougs Blick ist auf Carries Brust gerichtet. Indem seine „Gedankenstimme“ mit den Worten „Why do women wear a bra all the time?“, zu hören ist, wird sein Desinteresse am Buch deutlich. Als er schließlich wieder in sein Buch schaut, hören wir die „Gedankenstimme“ singen „Jimmy crack corn I hate this book, Jimmy crack corn I hate this book, Jimmy crack corn I hate this book, let’s pretend I read page one.“ Währenddessen ist Doug wieder „halbnah“ zu sehen, seine Mimik bewegt sich passend zum Gesang und bei der Textstelle „let’s pretend I read page one“ sehen wir Doug eine Buchseite umblättern.³⁵¹ Die Szene kann als komisch wahrgenommen werden, da Zusehende einerseits mehr wissen als die Figur Carrie, die glaubt Doug würde lesen. Das Publikum kann andererseits durch Dougs gesungenen Voice-Over-Kommentar, sein „gespieltes Lesen“ als absolut übertriebenes und absurdes Verhalten empfinden.

Auf der Ebene des akustischen „Gags“ kann beispielsweise eine widersinnige Geräuschabfolge genannt werden.³⁵² So ist etwa in der Folge „Dog Days“ ein Hundebellen aus dem „OFF“ zu hören. Doug versucht darauf hin den Hund der Nachbarn mit „shut up“-Rufen zum Schweigen zu bringen und Carrie will Doug durch das Wort „quiet“ darauf aufmerksam machen, dass sein Schreien zwecklos ist. Die Geräuschfolge wird sechs Mal wiederholt, bis Carrie plötzlich laut „shut up“ ruft.³⁵³ Durch die Abfolge der Laute kann

³⁴⁹ Mikos (2003), S. 149.

³⁵⁰ Vgl. Mikos (2003), S. 149.

³⁵¹ Vgl. 1.9., 1998, TC: 12: 27- 13:55.

³⁵² Vgl. Mikos (2003), S. 149.

³⁵³ Vgl. 1.15., 1999, TC: 04:10- 04: 46.

der Moment komisch wirken. Wird die Handlung durch einen musikalischen Kommentar überzeichnet wahrnehmbar, so spricht Mikos allerdings von einem musikalischen „Gag“.³⁵⁴

In der Episode „Head First“ wird ein solcher eingesetzt. Doug verbringt einen ganzen Tag mit Arthur und dieser scheint sehr glücklich darüber zu sein, dass Doug ihm jeden Wunsch erfüllt. Während wir eine Minute lang beobachten können, was die beiden erleben, ist aus dem „OFF“ der Refrain des Liedes „What a wonderful world“ von Luis Armstrong zu hören.³⁵⁵ Die Situation ist übertrieben dargestellt und erscheint dadurch komisch.

Schließlich definiert Mikos den optischen oder visuellen „Gag“, der durch eine Inkongruenz im Plot hervorgerufen werden kann. Die Mimik einer Figur kann beispielsweise als zu deren Text unpassend empfunden werden. Aber auch durch schnell wechselnde Bilder oder Bewegungen der Figur kann, auf optischer Ebene, Komik entstehen. Außerdem ist auch hier der aktuelle Wissensstand der Zusehenden oftmals ausschlaggebend, da auf der Ebene eines visuellen „Gags“ mit der Kenntnis des Publikums gespielt werden kann.³⁵⁶



Abb. 13: 1. 1., 1998, TC: 10:50



Abb. 14: 1. 1., 1998, TC: 10:52

In einer Einstellung der Pilotfolge etwa ist Arthur, in seinem Wohnzimmer stehend, zu sehen, er wehrt sich dagegen ins Altenheim zu ziehen (siehe Abb.13). Mit erhobenen Fäusten meint er selbstbestimmt: „Well, let me tell you something. As long as I’ve got the strength to draw breath, as long as I’ve got one out of dignity in my bones, I’m gonna live by myself, take care of myself, right here in the house that I built with my own two hands!“³⁵⁷

Eine Einstellung später sehen wir ein brennendes Haus (siehe Abb. 14).³⁵⁸ Es kann kombiniert werden, dass es sich um Arthurs Haus handelt und durch den schnellen Bildwechsel könnte die Situation als komisch wahrgenommen werden.

³⁵⁴ Vgl. Mikos (2003), S. 149.

³⁵⁵ Vgl. 1.2., 1998, 10: 40- 11:47.

³⁵⁶ Vgl. Mikos (2003), S. 149.

³⁵⁷ 1.1., 1998, TC: 10: 50f.

³⁵⁸ 1.1., 1998, TC: 10:35- 11:00.

10.2.3. DER „KONSERVENLACHER“

Zusätzlich zu den „Gags“ wird auch noch der sogenannte „Konservenlacher“ als spezielles gestalterisches Mittel eingesetzt, um das Publikum zum Lachen zu animieren. Die, aus dem „OFF“ hörbaren Lachgeräusche, werden an Handlungspunkten eingespielt, die als komisch empfunden werden sollen.³⁵⁹ Durch die Wahrnehmung der künstlichen Lachgeräusche kann das eigene Lachen erleichtert werden.

10.2.4. DIE KOMISCHE FIGUR „DOUG HEFFERNAN“

Komik, so wird deutlich werden, ist in der Sitcom außerdem sehr stark an komische Figuren gekoppelt.³⁶⁰ Durch die ausdrucksstarke Mimik und Gestik einer Figur wird versucht, komische Momente zu unterstreichen oder auch zu erzeugen. Deren Kleidung und Körpersprache können dies beeinflussen.³⁶¹ So sticht in „The King of Queens“ besonders die Figur Doug Heffernan hervor, die vom US-amerikanischen Stand-up Comedian Kevin James (*1965, Kevin George Knipfling) verkörpert wird. Indem Kevin James der Figur durch Grimassen und ausdrucksstarke Bewegungen witzige Züge verleiht, kann die Mimik und Gestik des Darstellers als stark übertrieben beschrieben werden. Die starke Übertreibung der Körpersprache und seines Verhaltens kann als überaus komisch empfunden werden. In der Folge „Cello Goodbye“ etwa wirkt Dougs Mimik überzeichnet und deshalb komisch. Da Carrie von ihrem neuen Boss in einem „Jaguar“ nachhause gefahren wird, ist Doug verunsichert. Es ist wahrnehmbar, dass er sich bedroht fühlt, als er mit Deacon, Richie und Spencer in der Garage beobachtet, wie Carrie aus dem Wagen



Abb. 15: 1. 5., 1998, TC: 03: 41

steigt. Doug versucht sich selbst zu beruhigen und sagt sich vor, dass der neue Chef seiner Frau bestimmt nur nett sein möchte. Die anderen Männer schauen ihn dabei zweifelnd und bemitleidend an. Plötzlich schreit Doug diese mit den Worten „Stop the starring!“ an und reißt dabei den Mund und die Augen weit auf (siehe Abb. 15).³⁶²

³⁵⁹ Vgl. Faulstich (2008), S. 60.

³⁶⁰ Vgl. Mikos (2003), S. 151.

³⁶¹ Vgl. Faulstich (2008), S. 60.

³⁶² Vgl. 1.5., 1998, TC: 02:18- 03:44.

Diese übertriebene Mimik wird zusätzlich von einem Konservenlacher unterstützt und die Reaktion kann als komisch empfunden werden.

In der Episode „Fat City“ ist Dougs Mimik ein weiteres Mal übertrieben und dadurch komisch wahrnehmbar. Carrie und Doug befinden sich im Schlafzimmer, während Carrie von der Arbeit berichtet. Durch die vorangegangene Szene haben wir erfahren, dass Doug fürchtet, Carrie könnte zunehmen. Nun mustert er ihren Körper, wovon diese allerdings nichts bemerkt. Jedes Mal wenn Carrie sich zu ihm dreht, wendet Doug seinen Blick und macht einen übertrieben wirkenden interessierten Gesichtsausdruck (siehe Abb. 16).



Abb. 16: 1. 3., 1998, TC: 04:16



Abb. 17: 1.3., 1998, TC: 04:13

Sobald sich Carrie wieder wegdreht, wechselt seine Mimik und er betrachtet Carries Gesäß oder ihre Taille (siehe Abb. 17).³⁶³

Durch Dougs schnell wechselnde Miene und sein Blickverhalten wird Carries Unwissenheit unterstrichen. Das Publikum kann den Moment, sowohl durch seine überlegene Position Carrie gegenüber, als auch durch Dougs übertriebene Mimik als komisch empfinden. Wie bereits erwähnt, sind Dougs Köpersprache und seine Gestik oft als stark überzeichnet wahrnehmbar. So sehen wir Doug und Carrie in der Folge „Road Raygn“ in der Eröffnungssequenz tanzen. Während Carrie sehr zurückhaltend ihre Hüfte und Arme bewegt, ist Dougs Tanzstil sehr ausdrucksstark und wirkt übertrieben (siehe Abb.18 und 19).



Abb. 18: 1.8., 1998, TC: 00:46



Abb. 19: 1.8., 1998, TC: 00:55

³⁶³ Vgl. 1.3., 1998, TC: 03:45- 05:29.

Zusammengefasst kann Kevin James Schauspielstil als übertrieben und überzeichnet wahrgenommen werden, wodurch die Sitcom versucht komische Momente zu generieren, um das Publikum zum Lachen zu animieren. In der Fachliteratur wird diese Schauspieltechnik als „Vaudeville- und Music-Hall-Stil“ angeführt.³⁶⁴ Wie es auch durch die vorgestellten Beispiele erkennbar ist, wird diese Technik gezielt zur Komikerzeugung eingesetzt. Dabei wird durch die stilisierte, nicht-realistische, überzeichnete oder distanzierte Darstellung oder auch die übertriebene und rhythmische Gestik ein komischer Moment erzeugt.³⁶⁵

Die Sitcom „The King of Queens“ versucht damit über das Spiel mit der Erwartungshaltung und dem Wissen der Zusehenden Komik zu erzeugen. Gestalterisch werden dabei „Gags“ eingesetzt, die auf der auditiven oder visuellen Ebene zum Lachen animieren sollen. Außerdem wird in der Sitcom auch versucht über die komische Figur „Doug Heffernan“ Humor zu erzeugen, da dessen Mimik und Gestik oftmals überzeichnet wirkt. Zusätzlich soll der „Konservenlacher“ die komischen Momente verstärken und Rezipierenden das Lachen erleichtern.

Das Publikum soll durch den Einsatz dieser gestalterischen Mittel erwünschter Weise zum Lachen gebracht werden. Die „bevorzugte Lesart“ ist damit definiert und das Ziel der Sitcom klar, über sie soll gelacht werden. Gemäß Stuart Hall muss allerdings noch geklärt werden, wie sich der „dominante Kode“ hier definiert, da Zusehende diesen nachvollziehen müssen, um die Botschaft „komisch“ zu finden. Worüber soll hier gelacht werden? Was ist die thematische Basis der komischen Momente und wie definiert sich dadurch der „dominante Kode“?

10.3. KOMIKGENERIERUNG ÜBER DIE TRADITIONELLE IDEE VON GESCHLECHTERDISKURSEN

10.3.1. POPULÄRE GESCHLECHTERDISKURSE ALS „DOMINANTER KODE“

Der Fernsehwissenschaftler Werner Faulstich meint, dass im Speziellen über die Inszenierung von Alltagssituationen, die von Verwechslungen, Missverständnissen und Konfusionen geprägt sind, versucht wird komische Situationen entstehen zu lassen. Aber

³⁶⁴ Vgl. Eder (2008), S. 343.

³⁶⁵ Vgl. Eder (2008), S. 343.

auch, so formuliert er weiter, über „Stereotypen“-Darstellungen wird versucht Humor zu generieren.³⁶⁶

Inhaltlich wird damit versucht, über die Darstellung sogenannter „Stereotype“ Komik hervorzubringen. Das bedeutet, dass sich die Sitcom dem „dominanten Kode“ von populären Geschlechterdiskursen bedient, um Komik zu generieren.³⁶⁷

Rezipierende werden dazu angehalten die Botschaften „idealerweise“ innerhalb des „dominanten Kodes“ und so innerhalb der Vorstellung populärer Geschlechterdiskurse zu entschlüsseln. Der „ideale“ Dekodierungsvorgang kann damit im Sinne der „bevorzugten Lesart“ bereits hier erkannt werden. Anhand der Episode „Crappy Birthday“³⁶⁸ wird versucht, den „dominanten Kode“ und damit die populären Geschlechterdiskurse sichtbar zu machen.

10.3.2. „CRAPPY BIRTHDAY“, DIE KOMIKGENERIERUNG ÜBER POPULÄRE GESCHLECHTERDISKURSE

Die Story von „Crappy Birthday“

Carries dreißigster Geburtstag steht bevor, doch Doug hat diesen vergessen und plant mit seinen Freunden einen Boxkampf, den „ultimate fight“, gemeinsam anzusehen. Als ihm schließlich Carries Geburtstag doch noch einfällt, organisiert er den Abend in letzter Minute um. Es kommt zu Komplikationen und der spontane Geburtstagsausflug entpuppt sich als totales Desaster.

Die Kernhandlung basiert auf einer traditionellen Idee von Männlichkeit

Die Kernhandlung der Episode kann mit „der Mann vergisst den Geburtstag der Ehefrau“ definiert werden und basiert damit auf einer traditionellen Vorstellung eines männlichen Diskurses. Die Komik wird in dieser Folge über die daraus resultierenden Konsequenzen hervorgebracht. Aber nicht nur die Kernaussage dürfte auf vermeintlichen Geschlechterdiskursen beruhen, auch die einzelnen „Gags“ scheinen über solche Diskurse generiert. Dies soll im Folgenden näher betrachtet werden.

³⁶⁶ Vgl. Faulstich (2008), S. 58.

³⁶⁷ An dieser Stelle sei an Jens Eder und sein Modell der Figuresynthese erinnert. Die Darstellung bestimmter (hervorgebrachter, zugeschriebener) „Merkmale“ kann im Zusehenden den gesamten „Stereotypen“ wachrufen. Vgl. Eder (2008), S.201.

³⁶⁸ Vgl. 1.12., 1999.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Weiblichkeit und Attraktivität“

Zu Beginn der Episode sehen wir, dass Carrie am Küchentisch sitzt und sich über ein Formular ärgert. Kelly kommt herein und durch den Dialog zwischen den beiden wird deutlich, dass Carrie in zwei Tagen dreißig Jahre alt wird und Angst vor dem Älterwerden hat. Carrie zeigt Kelly ein Antragsformular für eine „Shoppingcard“ und meint: „Look at this, can you believe this?“. Kelly versteht nicht, was Carrie meint und sagt: „Okay, it’s an application to a ‘Greenbaums-smart-shopper-card’.“ An dieser Stelle setzt der KL³⁶⁹ ein und Carrie reagiert mit: „Not that! Look, you have to check a box for your age. First group right, seventeen to twenty- nine, okay. Next group thirty to fifty- four, [KL] do you know what that means? In two days I’m gonna be fifty-four years old [KL].“ Kelly entgegnet ablehnend: „Shut up, you not gonna be fifty-four, you gonna be thirty.“ Doch Carrie bleibt durch ihre Worte „No, as far as ‘Greenbaums’ concern there is no difference [KL]“ dabei.³⁷⁰

Die Komik oder genauer gesagt der sprachliche Gag wird hier über den vermeintlich weiblichen Diskurs der Angst vor dem Älterwerden generiert. Der Moment kann komisch wirken, da Carries Angst durch den Dialog übertrieben erscheint.

Die Szene geht weiter und schließlich kommt Arthur in die Küche und beginnt mit Kelly zu flirten. Als Carrie ihn bittet damit aufzuhören, fragt er, warum sie so schlechte Laune habe. Kelly beantwortet seine Frage mit „[...]she thinks she’s getting old“. Doch Arthur meint irritiert: „What? That’s crazy.“ Das Publikum kann nun, genauso wie Carrie, beruhigende Worte des Vaters erwarten und Carrie fragt hoffnungsvoll: „Is it?“. Die Erwartung wird verstärkt indem Arthur ruhig meint: „Sure, what are you turning, twenty-four, twenty-five?“. Doch nachdem Carrie antwortet, dass sei Dreißig wird, schlägt Arthur plötzlich erschrocken die Hände über dem Kopf zusammen und stößt ein erstauntes „Wow Jesus“ aus. Es wird suggeriert, dass er wirklich überrascht ist. Ein langer KL folgt und Carrie schaut bedrückt und traurig zu Boden.³⁷¹ Die Erwartungshaltung des Publikums wird gebrochen und das Thema „Attraktivität“ wird erneut für die Komikgenerierung genutzt.

³⁶⁹ Der Einsatz des Konservenlachers wird im folgenden Text mit KL abgekürzt.

³⁷⁰ Vgl. 1.12., 1999, TC: 00:12- 00:50.

³⁷¹ Vgl. 1.12., 1999, TC. 00:50- 01: 35.

Außerdem wird durch die Figur Arthur dargestellt, dass dreißig Jahre alt zu werden, tatsächlich erschreckend ist.

Die übernächste Szene spielt im Schlafzimmer der Heffernans. Carrie steht, mit einem Nachthemd bekleidet, vor einem Spiegel und zwickt sich selbst in die Wangen. Wir sehen sie „halbnahe“, als Doug ins Zimmer kommt. Nun sind beide „halbtotal“ zu sehen und Doug geht an ihr vorbei. Er fixiert sie die ganze Zeit über und geht schließlich mit verwunderter und leicht belächelnder Mimik im Rückwärtsgang zu ihr, um sie zu fragen was sie da mache. Carrie schiebt nun die Haut unter ihrem Kinn vor und zurück und zwickt sich abermals in die Backen



Abb. 20: 1.12.,1999, TC:03:39

(siehe Abb.20).³⁷² Carries Verhalten wirkt durch Dougs irritierte Mimik und den an dieser Stelle einsetzenden KL komisch. Das Thema „Attraktivität“ wird so für einen visuellen Gag genutzt und im anschließenden Dialog gleich noch einmal für einen sprachlichen Gag eingesetzt.

Carrie schiebt ihre Gesichtshaut hin und her und auf Dougs Frage, was sie da mache, antwortet sie: „Checking out how slow my skin bounces back, when I pleat.“ Der KL setzt ein und Doug fragt: „Compared to what?“ Carrie: „Compared to how fast it used to bounce back.“ Doug: „Did you ever do it before?“ Carrie: „No!“ Doug: „Then, how do you know, how fast it bounced back before?“ Carrie: „You know what, you are right. I should keep a log or something.“ Der KL setzt erneut ein und Doug fragt Carrie, was mit ihr los sei. Sie antwortet: „I’m gonna be thirty years old; it’s like the girl-women dividing line. Until now it’s been, ‘oh yes Carrie, she’s a pistol’. Now it’s gonna be, ‘oh right, Misses Heffernan, she’s a handsome woman’!“³⁷³

Der vermeintlich weibliche Wunsch nach „jugendlicher Attraktivität“ wird hier auf sprachlicher und visueller Ebene benutzt, um einen komischen Moment zu erzeugen. Das mimetische Geschick des Schauspielers Kevin James und der KL dienen hierbei dazu die Komik zu unterstützen.

³⁷²Vgl. 1.12., 1999, TC: 03:15- 03:32.

³⁷³ Vgl. 1.12., 1999, TC: 03:33- 04:05.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und Interesse an Kampfsport“

In der zweiten Sequenz dieser Episode sind Deacon, Richie und Doug in der „Hobbygarage“ zu sehen. Während Deacon die Fernsehzeitung in der Hand hält, fragt er Doug: „Hey Doug, did you remember to order the ‘ultimate fighting championship’ on Friday night?“ Doug antwortet: „My friend, I am a ‘platinum package’ subscriber. If it takes place in a cage or pit, I get it!“ Der KL ist zu hören und Doug und Deacon schlagen ein, während Deacon meint: „That’s my man!“³⁷⁴

Der sprachliche Gag wird hier über die Übertreibung in Dougs Worten „If it takes place in a cage or pit, I get it“ wahrnehmbar. Die traditionelle Idee eines männlichen Diskurses, dem „Interesse an Kampfsport“ dient hier als Komikgrundlage.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und den Geburtstag der Ehefrau vergessen“

Während die drei noch weiter über den „ultimate fight“ sprechen, bemerkt Doug plötzlich, dass der Kampf an Carries Geburtstag stattfindet. Er äußert, dass er diesen deshalb nicht mit seinen Freunden ansehen kann. Richie meint verwundert: „So what? You already make plans to take her out somewhere?“ Doug antwortet: „No, no but I gotta to something wether!“ Während seiner Antwort macht er eine abwertende Kopfbewegung und rollt die Augen, wodurch seine Abneigung den Geburtstag zu feiern, suggeriert wird.³⁷⁵ Zusätzlich wird dies durch den KL unterstützt und die Antwort kann als komisch aufgefasst werden.

In dieser Szene wird außerdem über eine weitere Idee eines vermeintlich männlichen Diskurses versucht Komik zu erzeugen, da Doug erstens den Geburtstag von Carrie vergessen hat und zweitens lieber die Fernsehübertragung des „ultimate fight“ sehen würde, als mit seiner Frau zu feiern. Außerdem wird über die abwertende Kopfbewegung und die Formulierung „I gotta to something wether“ suggeriert, dass er den Geburtstag zu feiern als lästige Pflicht ansieht.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und Egoismus“

In der weiter oben bereits beschriebenen Szene, in der Doug und Carrie sich im Schlafzimmer befinden, reagiert Doug auf Carries Sorge mit den Worten „Who do you know, that uses the term pistol“. Er umarmt sie und küsst ihr den Hals. Wir sehen Carrie,

³⁷⁴ Vgl. 1.12., 1999, TC: 01: 51- 02:03.

³⁷⁵ Vgl. 1.12., 1999, TC: 02: 37- 03:00.

die verunsichert am Arm von Doug zupft und traurig fragt, ob dieser Pläne für den Geburtstag gemacht hätte. Doug antwortet: „Ha, your birthday? Think I’m gonna make plans?“³⁷⁶ Der KL setzt ein und durch seine scherzhafte Intonation und Mimik wird Carrie gegenüber suggeriert, dass er bereits Pläne für den Geburtstag hat. Das Publikum weiß jedoch, dass er keine ihr etwas vormacht und kann Dougs Reaktion als komisch empfinden.

Carrie meint schließlich, dass sie überlegt hat, zuhause zu bleiben und ein Buch zu lesen. Über Dougs Mimik, sein Blickverhalten und den einsetzenden KL wird suggeriert, dass ihm diese Idee gefällt. Er blickt nun nicht mehr auf den Boden, sondern hoffnungsvoll in Richtung Kamera.³⁷⁷

Hier wird der Humor über Dougs „Egoismus“ generiert. Das Publikum kann diesen, durch seine Mimik und die Wissensüberlegenheit Carrie gegenüber, als komisch empfinden.

Und auch als Carrie gleich nachfragt, ob er ihren Vorschlag übertrieben finde und Doug lange nicht antwortet, wird dieser Moment ausgereizt. Das Publikum weiß, dass er gerne den Kampf sehen würde und über Carries Verunsicherung erfreut ist. Die Komik kann hier über die Wissensüberlegenheit und den Diskurs „Männlichkeit und Egoismus“ entstehen.

Die Szene geht weiter und nachdem Carrie Doug wieder fragt, ob er ihren Vorschlag zuhause zu bleiben übertrieben finde, reagiert dieser nach einer längeren zögerlichen Pause schließlich mit „[...] This is crazy talk, thirty is nothin““. Durch Carries Mimik wird deutlich, dass sie beruhigt ist. Auch die Erwartungshaltung des Publikums wird hier zunächst erfüllt. Doch plötzlich spricht Doug weiter: „[...] it is the halfway to sixty!““. Carrie lässt sich rückwärts aufs Bett fallen und meint verzweifelt: „Oh my God, it is!“³⁷⁸ Durch den Einsatz des KL wird dieser sprachliche Gag zusätzlich unterstützt. Die vorhin bestärkte Erwartungshaltung des Publikums wird nun gebrochen, da dieses vermutlich nicht damit rechnet, dass Doug Carries Verunsicherung für seine Zwecke ausnützt. Durch die Pause im Dialog kann der Erwartungsbruch Komik erzeugen.

Thematisch wird in dieser Szene ebenfalls auf den Diskurs „Männlichkeit und Egoismus“ zurück gegriffen und das Publikum wird eingeladen, über diesen zu lachen. Aber auch über

³⁷⁶ Vgl. 1.12., 1999, TC: 04: 06- 04: 20.

³⁷⁷ Vgl. 1.12., 1999, TC: 04: 27- 04: 40.

³⁷⁸ Vgl. 1.12., 1999, TC: 04: 50- 05: 03.

„Weiblichkeit und Attraktivität“ wird durch die Figur Carrie weiterhin versucht Komik zu generieren.

Der Dialog zwischen Doug und Carrie in dieser Szene geht weiter und es wird versucht, die komische Interaktion aufrecht zu erhalten indem Doug sagt: „I know exactly how you feel. I mean, do you remember my thirties birthday? I was so depressed, all I wanna to do is stay home and be alone with my thoughts.“ An dieser Stelle kann erwartet werden, dass Doug tatsächlich deprimiert war und die Erwartung des Publikums kann entsprechend mitfühlend sein. Doch dann reagiert Carrie verwundert und meint: „Didn't we go to that bar, we get drunk and jump against that [...] wall?“ Der KL ist zu hören und die Erwartung der Zusehenden wird gebrochen. Durch Dougs Antwort: „Yea, outside was happy, but inside sorrow“, wird der komische Moment auf die Spitze getrieben.³⁷⁹

Nachdem Carrie Dougs gespieltes Verständnis hinnimmt, bedankt sie sich sogar dafür. Doug fühlt sich sicher und lügt Carrie weiter an. Er meint, dass er ihr gerne den Gefallen tue, den Tisch in ihrem Lieblingsrestaurant und die Limousine storniere und er Deacon und Kelly absage.³⁸⁰

Die Lüge von Doug wird durch die Wissensüberlegenheit Rezipierender, Dougs Mimik und durch den witzigen Dialog an sich für das Publikum komisch wahrnehmbar. Inhaltlich wird hier weiterhin der Diskurs „Männlichkeit und Egoismus“ eingesetzt.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und das Interesse an Kampfsport“

Nachdem Doug ein schlechtes Gewissen bekommt und Carrie doch zum Ausgehen und Feiern bewegt, sehen wir ihn in einer der nächsten Szenen telefonieren. Offenbar versucht er verzweifelt einen Tisch im „Marinos“ zu reservieren. Als dann Deacon in die Küche tritt, endet die Szene mit einem Dialog, der durch die übernächste Einstellung als visueller Gag erkannt und komisch wirken kann. Doug bittet Deacon darum, mit seiner Frau Kelly am nachfolgenden Tag Carries Geburtstag mit zu feiern. Doch als dieser ablehnt, weil seine Mutter zu Besuch kommt, droht ihm Doug. Er erpresst ihn damit, den „ultimaten fight“ nicht wie versprochen, aufzunehmen.³⁸¹ Gleich in der übernächsten Einstellung sehen wir durch einen Kameraschwenk zuerst die genervt schauende Kelly, dann Deacon,

³⁷⁹ Vgl. 1.12., 1999, TC: 05: 04- 05: 24.

³⁸⁰ Vgl. 1.12., 1999, TC: 05: 25- 06: 28.

³⁸¹ Vgl. 1.12., 1999, TC: 07: 30- 08: 59.

mit einem Koffer auf dem Schoß in einer Limousine sitzen. Schließlich ist auch dessen Mutter, ebenfalls mit Koffer und genervt zu sehen. Gleichzeitig mit dem Schwenk auf Misses Palmer (Deacons Mutter) setzt der KL ein und der Moment kann als komisch empfunden werden.³⁸²

Es wird weiter erkennbar, dass Carrie, Doug, Kelly, Deacon und dessen Mutter in der Limousine zum Restaurant fahren. Die Situation wirkt sehr angespannt, weil keiner spricht. Der visuelle Gag wird hier noch einmal über den Diskurs „Männlichkeit und Interesse an Kampfsport“ generiert, da Deacon offenbar „alles“ dafür macht, den „ultimate fight“ sehen zu können.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Weiblichkeit und Konkurrenz zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter“

Eine darauffolgende Szene zeigt Carrie, Misses Palmer und Kelly in der Limousine.³⁸³ Durch deren Dialog und Mimik wird suggeriert, dass Kelly und Deacons Mutter sich nicht sehr mögen. Die starke Ablehnung wird durch den KL überzeichnet wahrnehmbar und verweist auf die traditionelle Vorstellung der „Konkurrenz zwischen Schwiegertochter und Schwiegermutter“. Somit wird der komische Moment über diesen vermeintlich weiblichen Diskurs zu generieren versucht. Carrie möchte die Situation zwischen Kelly und Misses Palmer auflockern und meint: „So, Misses Palmer, you must be so excited to see Deacon and Kelly and little baby Kirby. He is so cute!“ Diese antwortet schroff: „Who ever heard naming a boy after a vacuum-cleaner? [...]Am I right?“ Währenddessen schaut sie kurz abwertend zu Kelly und dreht sich dann wieder zu Carrie.³⁸⁴ Die Erwartung des Publikums (wie auch Carries) wird gebrochen, da dieses vermutlich nicht mit der Kritik der Großmutter gerechnet hätte. Außerdem wird, durch den vermeintlich weiblichen Diskurs des „Schwiegertochter-Schwiegermutter-Konflikts“ versucht, Komik zu generieren, indem Misses Palmer abfällig zu Kelly schaut.

³⁸²Vgl. 1.12., 1999, TC: 07: 33- 09:13.

³⁸³ Deacon und Doug sind unter einem Vorwand ausgestiegen, um eine Geburtstagskarte zu besorgen. Vgl. 1.12., 1999, TC: 10:26f.

³⁸⁴ Vgl. 1.12., 1999, TC: 12: 04- 12:33.

In der nachfolgenden Szene wird dies ebenfalls über Deacons Äußerung verdeutlicht und zur Komikerzeugung genutzt, indem er zu Doug sagt: „If my mum and Kelly are in a confined space together, somebody is going down!“³⁸⁵

Dieser Diskurs ist auch im Finale der Folge erkennbar, als zwischen Misses Palmer und Kelly ein direkter Konkurrenzkampf um Deacons Zuspruch entsteht und der durch Deacons Reaktion komisch wirkt. In dieser Szene befindet sich die Gruppe auf der Dachterrasse eines Restaurants. Als es zu plötzlich zu schneien beginnt und Misses Palmer friert, meint sie: „Deacon, I am quite ready to leave!“ Kelly kontert mit: „Well, we are not! We are celebrating our friends birthday!“ Misses Palmer will Deacons Unterstützung und sagt auffordernd: „Deacon!“, woraufhin Kelly ebenso fordernd „Honey?“ zu ihrem Mann sagt. Deacon ist nun „halbnah“ zu sehen, er schaut in Richtung Kamera und meint verzweifelt: „I hate Doug!“, weil dieser ihn mit der Aufzeichnung des Boxkampfes erpresst und sozusagen in diese „missliche Lage“ gebracht hat.³⁸⁶

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Weiblichkeit und Karriere aus Egoismus“

Der vorhin beschriebene Dialog in der Limousine zwischen Misses Palmer und Carrie geht weiter. Misses Palmer fragt Carrie, wieviele Kinder sie schon auf die Welt gebracht habe. Carrie antwortet, dass sie keine Mutter sei und wird von Misses Palmer skeptisch mit der Frage: „Baring?“, überrascht. Durch ihre prompte Vermutung, dass Carrie unfruchtbar sei, wird die Erwartungshaltung des Publikums möglicherweise gebrochen und die Annahme kann absurd und komisch wirken. Indem Kelly den Kopf schüttelt, die Augen rollt und „Oh my god“ murmelt, wird dieser Bruch verstärkt.³⁸⁷

In der nächsten Einstellung sehen wir Carrie, die meint: „No, no, no not baring. Not that I, not that I know of. [Über ihre Mimik wird eine leichte Verunsicherung suggeriert] It’s just that for the time being, [...] I wanna focus on my carrier.“ Misses Palmer wirkt sehr skeptisch und fragt prüfend: „Mhm, what do you do?“ Carrie antwortet mittlerweile komplett verunsichert, wie es an ihrer schüchternen Stimme erkennbar ist: „I am a secretary. [Pause] Legal Secretary.“ Durch die Betonung auf „legal“ hofft Carrie ihren Karrierewunsch doch noch rechtfertigen zu können, doch Deacons Mutter reagiert verurteilend mit: „So, you think it’s more important to tip and answer phones, than to share

³⁸⁵ 1.12., 1999, TC: 10: 55- 10- 59.

³⁸⁶ 1.12., 1999, TC: 16:50- 17: 20.

³⁸⁷ Vgl. 1.12., 1999, TC: 12:33- 12: 42.

your love with a sweet baby, that has growin' inside you?" Carrie erscheint durch ihre Mimik und ihr gesenktes Blickverhalten gänzlich verunsichert und beschämt (siehe Abb. 21) und meint: „Well, I also arrange the muffins at the morning stuff meetings.“ Durch ihren Blick wird suggeriert, dass sie plötzlich stark von Selbstzweifeln geplagt wird und ihr ihr Karrierewunsch selbst egoistisch und lächerlich vorkommt.³⁸⁸



Abb. 21: 1.12., 1999, TC:13:13

Durch Carries Verunsicherung wird vermittelt, dass es beschämend für eine Frau sei, keine Kinder zu haben und sich auf ihre Karriere zu konzentrieren. Der komische Moment basiert hier thematisch auf dem Diskurs „Weiblichkeit und Karriere aus Egoismus“.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und sprachliche Inkompetenz“

In der nächsten Szene sehen wir Deacon und Doug in einer Drogerie, in der sie gerade eine Geburtstagskarte für Carrie gekauft haben. Doug ist damit beschäftigt die Glückwunschkarte zu schreiben und bemerkt plötzlich, dass er einen ziemlich unsinnigen Satz geschrieben hat. Deacon kommt ihm zu Hilfe und beide versuchen den missglückten Text zu verbessern, wie es an diesem Dialog deutlich wird.

Deacon: „Screen me what you have.“ Doug: „Dear Carrie, you are nothing less to me, than a big.“ Er dreht sich zu Deacon und schaut ihn verzweifelt an. Dieser reagiert verärgert und meint: „Where were you going with that?“ Doug: „I don't know, getting wired from chewing all this 'Nicorette'.“³⁸⁹ Deacon fordert Doug auf weiter zu lesen. Doug: „You are nothing less to me, than a big pile of love meat! Oh man, I am blanken!“ Deacon versucht Doug zu beruhigen und meint: „Don't panic. Maybe we can play with the letters here. What if you turn the 'B' into an eight?“ Doug beginnt zu schreiben, lässt es dann und schaut Deacon irritiert an und fragt: „Where does that get me?“ Die beiden versuchen weiter die Buchstaben zu verändern und freuen sich, dass es klappt. Doch plötzlich merkt Doug an: „Oh wait a second, that's 'biloc'! Oh my god, what have I done?“³⁹⁰

³⁸⁸Vgl. 1.12., 1999, TC: 12: 30- 13: 23.

³⁸⁹ Als Doug die Geburtstagskarte beim Kassier der Drogerie bezahlen wollte, hatte dieser kein Wechselgeld und Doug hat gleich mehrere unnötige Dinge eingekauft, so auch Nikotin-Kaugummi. Vgl. 1.12., 1999, TC: 10: 27- 12:02.

³⁹⁰ Vgl. 1.12., 1999, TC: 13:24- 14:34.

Der Dialog und das Verhalten der beiden Männer können für Rezipierende komisch wirken. Es wird hier mit einem vermeintlich männlichen Diskurs gespielt, nämlich der Inkompetenz in Sprachgewandtheit und auch in sozialer und emotionaler Hinsicht.

Die Komikgenerierung über den Diskurs „Männlichkeit und den Geburtstag der Ehefrau vergessen“

Am Höhepunkt der Episode sehen wir nun Carrie, Doug, Deacon, Misses Palmer und Kelly auf der Dachterrasse eines Restaurants. Durch die zusammengestellten Sessel im Hintergrund und die Tauben am Nachbartisch, wird suggeriert, dass sie die einzigen Gäste sind. Misses Palmer fragt, warum nur sie im Freien sitzen, da sie friert. Doug antwortet: „I just thought for Carries Birthday it'd be nice to spread out a little. Got the whole patio to ourselves, so we can party!“ Das Wort „Party“ wird von ihm extra lang gezogen und in hoher Stimmlage ausgesprochen. Zusätzlich fängt er auch noch an sitzend mit dem Oberkörper zu tanzen, wodurch er seiner vermeintlichen „Absicht“ Nachdruck verleiht.³⁹¹ Das Publikum weiß, dass Doug lügt und kann durch die überlegene Position den Versuch, die Terrasse als passend zu verkaufen, lustig finden. Durch das Wissen darüber, dass Doug den Geburtstag in letzter Minute geplant hat und sie deshalb im Freien sitzen, kann die Situation und Dougs Lüge hier komisch empfunden werden. Der Humor wird also weiterhin über die traditionelle Idee des männlichen Diskurses „des Geburtstag Vergessens“ generiert.

Komikgenerierung über die Bündelung populärer Geschlechterdiskurse

Misses Palmer, Kelly und Deacon haben das Restaurant nun bereits verlassen und Doug kehrt von seinem Telefonat mit Arthur zurück an den Tisch, an dem Carrie wartet.³⁹² Sie wirkt mittlerweile sehr betrunken, da ihre Aussprache verwaschen ist und sie von leeren Cocktailgläsern umgeben ist (siehe Abb. 22). Doug gibt Carrie sein Geschenk, doch diese



Abb. 22: 1. 12., 1999, TC:16:23

³⁹¹Vgl. 1.12., 1999, TC: 14:45- 15:00.

³⁹² Doug hat vergessen den Videorecorder zu programmieren, um für Deacon den „ultimate fight“ aufzuzeichnen. Als es ihm während dem Abendessen einfällt, geht er zur Restaurant-Telefonzelle und bittet Arthur per Telefon, den Boxkampf aufzunehmen. Vgl. 1.12., 1999, TC: 16:00- 16:20; 17: 22- 18:00.

drängt darauf, zuerst die Geburtstagskarte lesen zu wollen. Carrie tätschelt Doug während sie spricht mehrmals auf die Wangen und wiederholt die Worte „give me“ oftmals, wodurch ihre Trunkenheit zusätzlich dargestellt wird. Doug gibt ihr zögerlich die Karte und Carrie beginnt laut vorzulesen. Carrie: „Dear Carrie, you are nothing less to me than a [Pause, da sie offenbar Schwierigkeiten hat das nächste Wort zu lesen] bilgistic pile of love meat!“ Sie schaut weiterhin in die Karte und Dougs Mimik verrät, dass er sich vor ihrer Reaktion fürchtet. Auch das Publikum kann erwarten, dass Carrie verwundert über den absurden Kartentext ist. Doch wider Erwarten drückt Carrie die Karte an ihre Brust, lehnt sich zurück und sagt mit geschlossenen Augen: „Doug, this is so beautiful!“³⁹³ Der Bruch mit der Erwartungshaltung und der hier einsetzende KL lassen den Moment eventuell komisch wirken. Dieser Augenblick ist darüber hinaus amüsant, weil das Publikum weiß, dass „bilgistic“ kein Wort ist und Carrie dies, vermutlich wegen ihrer Trunkenheit, nicht bemerkt.

Carrie legt die Karte beiseite, lächelt Doug an und meint, dass sie auf der Stelle ein Baby zeugen will. Nachdem Doug sie zurück hält und fragt, was mit ihr los sei, antwortet die enttäuschte Carrie, die mit herabgesenkten Schultern vom Tisch aufsteht: „What’s wrong with me? I am a big fat selfish person! Deacon’s mother was right [...] It is all beat about me, my life, my job, my Maithai.“ Carrie steht mittlerweile neben dem Tisch und klopft sich selbst mehrmals schuldbewusst auf die Brust.³⁹⁴

Das Publikum kann möglicherweise über die Intonation der „betrunkenen Carrie“ lachen. Thematisch wird hier erneut auf die Diskurse „Weiblichkeit und Karriere aus Egoismus“ und auch „Weiblichkeit und Kinderlosigkeit“ angespielt und über diese versucht, Humor zu erzeugen.

Doug möchte Carrie beruhigen, doch diese meint weiter: „Oh god, look at me, drunk, pitying myself, I ruined this beautiful night ,you worked so hard to plan. I am not bilgistic at all honey, you are!“ Nun hält es Doug nicht mehr aus und er gesteht seine Lügen. Er erzählt Carrie vom „ultimate fight“ und auch, dass er den ganzen Abend in der letzten Minute geplant hat. Carrie reagiert verwundert und sagt: „Really? That wasn’t very

³⁹³ Vgl. 1.12., 1999, TC: 18: 00- 19:11.

³⁹⁴ Vgl. 1.12., 1999, TC: 19: 12- 20: 06.

bilgistic!“³⁹⁵ Die Erwartung der Zusehenden wird hier möglicherweise gebrochen und ein komischer Moment könnte entstehen, da Carrie immer noch nicht merkt, dass das Wort „bilgistic“ nicht existiert.

Doug fällt ihr ins Wort und schreit: „That’s not even a word. I made it up, when I was writing your card in the drug store. [Pause] Everything wrong in this night, it was my fault. Me! Listen Carrie, I am so sorry for tonight. I love you.“ Carrie lächelt Doug an und wie es durch ihre Worte „I love you too“ suggeriert wird, scheint sie nicht weiter enttäuscht zu sein. Die vorletzte Szene endet damit, dass Doug Carrie einen Kuss gibt und die beiden das Lokal verlassen.

Die innerhalb der Episode vorkommenden Inhalte, über die versucht wird das Publikum zum Lachen zu bringen, werden im Finale nochmals wiederholt und aktualisiert. Der Sachverhalt, dass Doug den Geburtstag von Carrie vergessen und in letzter Minute geplant hat, stellt immer noch die Ausgangsbasis für die komisch wirkenden Momente dar.

Zusammenfassend kann damit festgehalten werden, dass in der Folge „Crappy Birthday“ versucht wird, über Themen Humor zu erzeugen, die auf der traditionellen Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit basieren. Die Episode wurde damit im „dominanten Kode“ populärer Geschlechterdiskurse kodiert, um darüber Komik zu generieren. Inhalte wie: „Männlichkeit und den Geburtstag der Ehefrau vergessen“ oder „Männlichkeit und sprachliche und emotionale Inkompetenz“ stellen dabei unter anderem vermeintlich männliche Diskurse dar. Die traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit wird hier über Verbindungen wie: „Weiblichkeit und Attraktivität“ oder „Weiblichkeit und Karriere aus Egoismus“ erkennbar und zur Komikgenerierung genutzt. Gestalterisch wird stark mit der Erwartungshaltung der Zusehenden gespielt und auch die Wissensüberlegenheit des Publikums einer Figur gegenüber wird mehrmals eingesetzt, um Rezipierende zum Lachen zu bringen. Außerdem werden in dieser Episode vor allem sprachliche Gags und der Konservenlacher zur Komikgenerierung genutzt. Aber auch die komische Figur „Doug Heffernan“ kann als kann durch die übertriebene Mimik und Gestik als humoristische Darstellung erkannt werden.

³⁹⁵ Vgl. 1.12., 1999, TC: 20:07- 20: 55.

10.3.3. DIE „BEVORZUGTE“ LESART UND DIE SELBSTPOSITIONIERUNG

Anhand der ausgewählten Episode „Crappy Birthday“ wird sichtbar, dass über populäre Geschlechterdiskurse versucht wird, Komik zu erzeugen. Diese definieren damit auch den „dominanten Kode“, wodurch die „bevorzugte“ Lesart begünstigt wird. Die traditionelle Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit wird herangezogen, um das Publikum zum Lachen zu bringen.

Wie durch die Genrebeschreibung deutlich wurde, kann das Sitcom-Genre als stark wirkungsbezogen definiert werden und das Lachen der Zusehenden als Ziel dieser Fernsehgattung genannt werden. Wird von der „bevorzugten“ Lesart gesprochen, so bedeutet dies, dass Zusehende die komischen Botschaften innerhalb des „dominanten Kodes“ entschlüsseln und dadurch zum Lachen gebracht werden. Damit Rezipierende die Komik von „Crappy Birthday“ verstehen, demnach entschlüsseln können und über die Inszenierung populären Geschlechterdiskurse lachen können, bedarf es der Erfüllung bestimmter Rahmenbedingungen.

Die Verbindung mit dem eigenem Leben als Rahmenbedingung

Obwohl die Sitcom „The King of Queens“ nicht direkt zum Genre der Familienserie zählt, können doch bestimmte Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Die Familienserie versucht über die Strategien des materiellen, ideellen und emotionalen Realismus „Nähe“ zum Publikum herzustellen, um eine Identifizierung zu erzielen. Dabei werden Konflikte und Bewältigungsstrategien zwischenmenschlicher Beziehungen illustriert, durch die Rezipierende eigene Erfahrungen vergleichen können. Diese Struktur findet sich auch in der Folge „Crappy Birthday“ und generell in der Sitcom „The King of Queens“ wieder. Die Verbindung mit eigenen Erfahrungen, dem eigenen Leben und den zwischenmenschlichen Beziehungen soll damit auch hier aktiviert werden, um über den Identifizierungsprozess Humor zu erzeugen. Denn Komik entsteht, wie durch den Medienwissenschaftler Mikos klar wurde, erst durch den Bruch mit der Erwartungshaltung und dem Wissen der Zusehenden. So können die übertrieben Situation eben erst durch die Aktivierung der eigenen Erfahrungen komisch empfunden werden. Das heißt nicht, dass der direkt dargestellte Moment bekannt sein muss, sondern eher, dass die Konflikte und vermeintlichen Geschlechterdiskurse bekannt sein sollten.

Der_die Zusehende soll „Crappy Birthday“ komisch finden, weil er_sie die dargestellten Situationen mit eigenen Erfahrungen und dem „Wissen über Beziehungen“ verbindet.

Vielleicht hat das Publikum bereits ähnliche Situationen erlebt, die allerdings nicht durch solch absurde Bewältigungsstrategien gelöst wurden. Zusehende können sich in Situationen und Konstellationen wieder finden und durch die Verbindung mit dem eigenen Leben oder dem Wissen über vermeintliche Geschlechterdiskurse die Darstellung schließlich als komisch empfinden.

So ist auch das eigene Selbstmodell entscheidend darüber, ob sich Zusehende innerhalb des „dominanten Kodes“ positionieren. Eine Identifizierung oder ein „Naheverhältnis“ ist hier wahrscheinlich, wenn Zusehenden die illustrierten Situationen und Beziehungskonflikte bekannt sind und die Figuren ihnen ähnlich sind.

Kulturelle und soziale Kontexte als Rahmenbedingung

Der kulturelle Kontext und das soziale Milieu der Zusehenden sind damit ebenso entscheidend, für eine „ideale“ Entschlüsselung der medialen Information. Die Verbindung vom Handlungsraum der Serie und der Lebenswelt der Zusehenden ist bedeutend, für den Zugriff auf eigene Erfahrungen. Das allgemeine Verhältnis zwischen dem dargestellten Raum und der Umwelt der Zusehenden ist genauso entscheidend, wie auch der Status und ethnische Hintergrund der illustrierten Figuren. Kurz gesagt, um die Komik in „bevorzugter“ Lesart „dekodieren“ zu können, ist ein gemeinsamer kultureller und sozialer Hintergrund bedeutend, bzw. muss den Zusehenden die dargestellte Lebenswelt zumindest bekannt sein.

Die Ideologie übersehen und die Performativität von Geschlecht

Die schnelle Aneinanderreihung der Gags und die Hervorhebung der Komik durch den Konservenlacher können dazu führen, die komikgenerierende Basis zu übersehen. Den Rezipierenden könnten dadurch die Kernaussagen der Episoden und die thematischen Grundlagen der Gags entgehen. Möglicherweise wird die traditionelle Idee männlicher und weiblicher Diskurse so als „normal“ anerkannt, da die Ideologie nicht hinterfragt oder durch die Gagstruktur erst garnicht erkannt wird.

In Bezug auf die Selbstpositionierung bedeutet dies, dass Zusehende sich innerhalb der Ideologie des Textes positionieren und dabei die populären Diskurse möglicherweise übersehen. Im Sinne Judith Butlers könnte das heißen, dass es durch die Zusehenden und

deren Entschlüsselung der medialen Botschaft zu einer „zitathaften Wiederholung“ dieser populären Geschlechterdiskurse kommt, wodurch sie erneut hervorgebracht werden.

10.3.4. DIE „OPPOSITIONELLE“ LESART UND DIE SELBSTPOSITIONIERUNG

Die komische Plotstruktur beruht, wie es sichtbar wurde, auf der traditionellen Idee des binären Geschlechtersystems, sowie der Vorstellung männlicher als auch weiblicher Diskurse. Über die Definierung der „oppositionellen“ Lesart durch Stuart Hall eröffnet sich eine Chance solche „dominant-hegemonialen“ Strukturen zu erkennen und sich der „dominanten Lesart“ zu entziehen. Es kann weiters auch durch die Selbstpositionierung mit Widerstand und Verweigerung reagiert werden. Die Position der Zusehenden, das eigene Selbstmodell und die Lebenssituation, also alle sozialen Dispositionen, sind hier genauso ausschlaggebend für die Entschlüsselung der Botschaften, wie auch die medialen Mittel der Darstellung. Das Sitcom- Genre und so „The King of Queens“ bietet auch durch die schnell wechselnden Gags, den übertriebenen Schauspielstil von Kevin James und der Überzeichnung der sogenannten „Stereotype“ die Möglichkeit die Sitcom „oppositionell“ zu lesen.

Distanz durch Fiktionsbewusstsein

Durch den autonomen-übertriebenen Schauspielstil von Kevin James kann die mediale Ebene der Sitcom in den Vordergrund rücken, da das schauspielerische Überspielen meist als unrealistisch empfunden wird und die Figur dadurch aus analytischer Distanz betrachtet werden kann. Das Fiktionsbewusstsein wird verstärkt und der_die Zuseher_in schenkt der Sitcom als mediales Produkt Aufmerksamkeit. Zusätzlich kann, durch das Star-Image von Kevin James, eine distanziertere Position zur Darbietung eingenommen werden. Durch die Besetzung der Hauptfigur „Doug Heffernan“ mit einem Stand-up-Comedian wird die Aufmerksamkeit erneut auf die Inszenierung an sich gelenkt. Kevin James expressive Grimassen und der intensive Körperausdruck können das Interesse des Publikums auf die darstellerische Ebene lenken. Das mimetisch-technische Geschick des Schauspielers kann so das Interesse auf sich ziehen und die Fiktionalität des medialen Angebots in den Vordergrund rücken. „Die komische Figur hebt durch ihre übertriebene Darstellung und

Inszenierung die Fiktionalität des Films oder der Fernsehsendung hervor.“³⁹⁶ Dadurch entsteht eine gewisse Distanz zum Medium und die absurde Inszenierung der heteronormen Geschlechterdiskurse können als Konstruktionsmoment von Geschlecht erkannt werden.

Widerstand durch Genrebewusstsein

Eventuell weiß der_die Rezipierende über das Sitcom-Genre und dessen gestalterischen und thematischen Formen Bescheid. Er_sie kann sich darüber im Klaren sein, dass über sogenannte „Stereotypen“-Darstellungen Humor erzeugt werden soll und dadurch weiter erkennen, dass populäre Geschlechterdiskurse den „dominanten Kode“ gestalten. Das Wissen über den „dominanten Kode“ kann genutzt werden, um die Komikgenerierung über traditionelle Geschlechterdiskurse generell zu hinterfragen.

Entweder die Geschlechter-Repräsentationen innerhalb der Sitcom könnten als Konstruktionsmoment des „binären Geschlechtersystems“ und so von „Mann“ und „Frau“ verstanden werden, oder die Inszenierung selbst könnte als Provokation vermeintlicher „Geschlechterdifferenzen“ gelesen werden und dadurch auch die eigene Selbstpositionierung und Selbstrepräsentation in Frage gestellt werden.

Der_die Zuseher_in kann die Sitcom aus analytischer Distanz betrachten und ihm_ihr dabei auffallen, dass die Komik der Sitcom über die traditionelle Idee männlicher und weiblicher Diskurse entsteht. Möglicherweise kann das Publikum die dargestellten Diskurse erkennen und dadurch die eigene Position in Bezug auf das binäre Geschlechtersystem in Frage stellen. Dadurch kann die eigene geschlechtliche Identität und vielleicht sogar „Geschlecht“ als Kategorie an sich als Konstrukt erkannt oder zumindest hinterfragt werden.

Der Vollständigkeit halber sei hier erwähnt, dass im Sinne der „ausgehandelten“ Lesart eine Mischform der „bevorzugten“ und der „oppositionellen“ Lesart vorstellbar ist.

³⁹⁶ Vgl. Mikos (2003), S. 151.

11. RESÜMEE

Mediale Geschlechterrepräsentationen stellen sich durch Teresa de Lauretis und andere hier vorgestellte Wissenschaftler_innen als bedeutungsproduzierende Technologien von Geschlecht heraus. Der Diskurs medialer Geschlechterentwürfe und eigener Selbstrepräsentation kann als performativer Prozess und so Konstruktionsmoment von Geschlecht und der Aufteilung in ein binäres Geschlechtersystem erkannt werden.

Die Analyse der Figuren „Doug und Carrie Heffernan“ anhand der ersten Staffel der US-amerikanischen Sitcom „The King of Queens“ hat gezeigt, dass über diese populäre Diskurse von Männlichkeit und Weiblich hervorgebracht und reproduziert werden.

Die, über die Figur „Doug“, suggerierten Präferenzen, die über ihn wahrnehmbaren Interessen und Verhaltensweisen entsprechen dabei der traditionellen Vorstellung von amerikanischer mittelschichtiger Männlichkeit. So konnten etwa das „Interesse an Sportübertragungen im Fernsehen“, „das Fernsehen“ generell und auch die „Vorliebe für ungesundes und übermäßiges Essen“ als solche aufgezeigt werden. Weiter wurde erkannt, dass über diese Figur „Männlichkeit mit Öffentlichkeit“ gleichgesetzt wird, da nur „Doug“ außerhalb des Hauses zu sehen ist und ihm durch die Zuschreibung von „Freunden“ ein öffentliches Leben zugeordnet wird.

Die, über die Figur „Carrie“ wahrnehmbaren, Präferenzen entsprechen einer traditionellen Vorstellung amerikanischer mittelschichtiger Weiblichkeit. Die „Erledigung der Hausarbeit“ scheint alleine „Carries“ Interesse, da sie häufig bei diesen Tätigkeiten zu sehen ist. Auch der Wunsch nach „Schönheit und Attraktivität“ scheinen durch ihr Erscheinungsbild und Verhalten bedeutend und ist so als vermeintlich weibliches Signifikant erkannt worden. Weiblichkeit wird durch die Figur „Carrie“ desweiteren mit „Privatheit“ und „Fürsorge“ gleichgesetzt, da diese fast nie außerhalb der Privatsphäre zu sehen ist und sich alleine um ihren Vater „Arthur“ kümmert.

Durch das suggerierte Beziehungsverhalten kann weiter erkannt werden, dass die Nebenhandlung der weiblichen Figur die dominante Position zuschreibt, diese allerdings durch die Figur des „Doug“ als „negativ“ erfahrbar wird. Durch sein Verhalten erscheint die „starke Frau“ als „zickig“ und wird so herabgesetzt. Außerdem wird durch die

Kernaussage der analysierten Folgen letztlich der männlichen Figur „Doug“ die überlegene Rolle zugedacht, indem die weibliche Figur spätestens am Ende der untersuchten Episoden seiner Meinung zustimmt.

Die analytische Betrachtung der beiden Hauptfiguren hat ergeben, dass sich die mediale Konstruktion von Gender durch die erste Staffel der Sitcom über populäre Diskurse vollzieht und die Repräsentationen als bedeutungszuweisende Konstruktionsmomente erkannt werden können.

Auch durch die Untersuchung der Nebencharaktere und dabei vor allem über die Figur des „Spencer Olchin“ erscheint die „heterosexuelle Matrix“ als „normative Vorlage“ der Sitcom. Durch die Darstellung dieser Figur werden Präferenzen und Attribute suggeriert, die dem populären Diskurs vermeintlich unkonventioneller Männlichkeit zugeordnet werden können. Dabei stellen etwa „körperliche Schwäche“ oder „Sensibilität“ und „Interesse an Bildung und Kultur“ solche Positionen dar, die deutlich abgewertet illustriert werden. Die Figur wird weiters als sehr unglücklich portraitiert, was über die Dialoge und die Narration auf seine vermeintlich „unkonventionelle Männlichkeit“ zurückgeführt wird. Dadurch erscheint die Vorstellung traditioneller Männlichkeit als „normal“ und eine heterosexuelle Beziehung ebenso als „Ideallösung“. Die Idee „nicht traditioneller Männlichkeit“ wird über die Figur mit „unglücklich sein“ und „Einsamkeit“ gleichgesetzt und die, durch „Doug“ präsentierte, „traditionelle Männlichkeit“ erscheint dadurch „positiver“.

Außerdem wird über die Figur „Spencer“ Homosexualität ebenso herabgesetzt repräsentiert. Der Diskurs der „heterosexuellen Matrix“ wird in der Sitcom nicht aufgebrochen und erscheint über diese Kontrastfigur als „Ideal“.

Desweiteren konnte durch die genauer Betrachtung des Sitcom-Genres erkannt werden, dass die Komik von „The King of Queens“ über genau diese formulierten populären Diskurse von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ generiert wird. Die erste Staffel der Serie ist damit über den „dominanten Kode“ dieser Diskurse strukturiert. Zusehende können nun die mediale Repräsentation in der „bevorzugten“ Lesart dekodieren und über die traditionelle Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit lachen, wodurch es zu einer

performativen Wiederholung dieser kommen kann. Rezipierende können sich dadurch mit den Darstellungen identifizieren und es kann zu einer erneuten Wiederholung der populären Geschlechterdiskurse kommen.

Allerdings, so konnte festgestellt werden, ist es durchaus vorstellbar, dass Rezipierende den „dominant-hegemonialen“ Kode erkennen und die traditionellen Vorstellungen männlicher und weiblicher Diskurse dadurch als Konstruktionsmoment von Geschlecht identifizieren. In weiter Folge wäre es denkbar, dass Zusehende ihr eigenes Selbstkonzept und Verhaltensweisen überdenken und sich selbst neu definieren oder die Geschlechterpositionen generell hinterfragen.

12. QUELLENVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis

- Adelmann, Ralf, et al. (Hg.)** *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2001.
- Althusser, Louis.** *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Positionen. Aufl. 3. Hamburg: VSA, 1977.
- Ang, Ien; Joke Hermes.** „Gender an/in media consumption.“ In: *Gender und Medien: Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation ; ein Textbuch zur Einführung*, Marie-Luise Angerer; Dorer, Johanna (Hg.), S.114–133. Wien: Braumüller, 1994.
- Angerer, Marie-Luise; Dorer, Johanna (Hg.)** *Gender und Medien: Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation; ein Textbuch zur Einführung*. Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Aufl. 9. Wien: Braumüller, 1994.
- Beauvoir, Simone de.** *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. 10. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2009.
- Benzer, Sabine (Hg.)** *Creating the change: Beiträge zu Theorie und Praxis von Frauenförder- und Gleichbehandlungsmaßnahmen im Kulturbereich*. Wien: Turia und Kant, 2006.
- Berger, Claudia.** „Identität.“ In: *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 1. Aufl., Braun, Christina von; Stephan, Inge, S.47–65. Köln: Böhlau, 2005.
- Berger, Peter L; Luckmann, Thomas.** *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 20. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2004.
- Bernold, Monika; Braidt, Andrea; Preschl, Claudia (Hg.)** *Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus ; Dokumentation der Tagung "Screenwise. Standorte und Szenarien Zeitgenössischer Feministischer Film- und TV-Wissenschaften" 15.-17. Mai 2003, in Wien*. Marburg: Schüren, 2004.
- Bonfadelli, Heinz.** *Medieninhaltsforschung: Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2002.
- Braidt, Andrea.** „Geschlechterkonstruktion im Film.“ In: *Das Geschlecht, das sich (un)eins ist?: Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Sieglinde Klettenhammer, et al. (Hg.), S.163–174. Innsbruck: Studien-Verl., 2000.
- Braidt, Andrea.** *Film-Genus: Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren, 2008.

- Braun**, Christina von; Stephan, Inge (Hg.) *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 1. Aufl. UTB Gender-Studies, Kulturwissenschaften, Literaturwissenschaften. Köln: Böhlau, 2005.
- Bublitz**, Hannelore. *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag GmbH, 2002.
- Butler**, Judith. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 1. Aufl. Edition Suhrkamp Gender studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Butler**, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr. 2009]. Gender Studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Degele**, Nina. *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*. UTB Basiswissen Soziologie. Paderborn: Fink, 2008.
- Dorer**, Johanna. „Entwicklung und Profilbildung feministischer Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): S. 22-32. *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., 2002a.
- Dorer**, Johanna. „Diskurs, Medien, Identität. Neue Perspektiven in der Kommunikations- und Medienwissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): S. 53- 79. *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., 2002b.
- Dorer**, Johanna; Geiger, Brigitte (Hg.) *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002.
- Dorer**, Johanna; Geiger, Brigitte. „Feminismus-Kommunikationswissenschaft-feministische Kommunikationswissenschaft.“ In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): S. 9- 21. *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. 1. Aufl., Wiesbaden, Westdt. Verl., 2002.
- Eder**, Jens. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Univ., Diss.--Hamburg, 2002. Marburg: Schüren, 2008.
- Ernst**, Waltraud. „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht: Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ In: *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. 1. Aufl., Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hg.): S. 32- 52. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002.
- Faulstich**, Werner. *Grundkurs Fernsehanalyse*. UTB-Bachelor-Bibliothek. Paderborn: Fink, 2008.
- Fenstermaker**, Sarah; West, Candace (Hg.) *Doing gender, doing difference: Inequality, power, and institutional change*. New York: Routledge, 2002.
- Fenstermaker**, Sarah; West, Candace. „Doing Difference.“ In: *Doing gender, doing difference: Inequality, power, and institutional change*, Sarah Fenstermaker, West Candace (Hg.): S.55–80. New York: Routledge, 2002. Erstveröffentlichung: Gender and Society, Bd.9. 1995.
- Fenstermaker**, Sarah; West, Candace. „Doing Difference Revisted. Probleme, Aussichten und der Dialog in der Geschlechterforschung“. In: Heintz, Bettina (Hg.): S. 236- 249.

- Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag, 2001.
- Fiske**, John. *Television culture*. Repr. Media studies. London: Routledge, 2007.
- Flax** Jane. „Der Skandal des Begehrens: Psychoanalyse und Geschlechterbrüche-Gedanken zu Sigmund Freuds Drei Abhandlungen der Sexualtheorie.“ In: *Verhandlungen des Geschlechts: Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Waniek, Eva; Stoller, Silvia, S.62–87. Wien: Turia + Kant, 2001.
- Foucault**, Michel. *Sexualität und Wahrheit*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Garfinkel**, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Social and Political Theory from Polity Press. Cambridge: Polity Press, 1984.
- Hall**, Stuart. „Kodieren/Dekodieren.“ In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*, Adelman, Ralf et al. (Hg.), S.105–123. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2001.
- Hall**, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Culture, media and identities. London: Sage Publ., 2009.
- Hall**, Stuart et al. *Ideologie, Identität, Repräsentation*. 1. Aufl. Hamburg: Argument Verl., 2004.
- Haller** Max ;Hoffmann- Nowotny, Hans- Joachim et al. (Hg.): *Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus. 1989.
- Haug**, Frigga. *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Hamburg: Argument-Verl., 2003.
- Heintz**, Bettina. *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag.2001.
- Hennessy**, Rosemary. „Feminismus.“ In: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Dt. Orig.-Ausg., Haug, Frigga (Hg.), S.155–170. Hamburg: Argument-Verl., 2003.
- Hepp**, Andreas. *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2004.
- Hepp**, Andreas; Winter, Rainer. *Kultur - Medien - Macht: Cultural studies und Medienanalyse*. 4. Aufl. Medien - Kultur - Kommunikation. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2008.
- Honegger**, Claudia. „Weiblichkeit als Kulturform. Zur Codierung der Geschlechter in der Moderne“. In: Max Haller; Hoffmann- Nowotny, Hans- Joachim et al. (Hg.): S. 142-155. *Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus, 1989.
- Keller**, Evelyn Fox. „Feminismus, Wissenschaft und Postmoderne.“ In: *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. 1. Aufl., Scheich, Elvira (Hg.), S.39–56. Hamburg: Hamburger Ed., 1996.
- Klettenhammer**, Sieglinde et al. (Hg.). *Das Geschlecht, das sich (un)eins ist?: Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*. Innsbruck: Studien-Verl., 2000.
- Knop**, Karin. *Comedy in Serie: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV- Format*. Bielefeld: Transcript, 2007.

- Küchenhoff**, Erich (Hg.). *Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen – eine empirische Untersuchung einer Forschungsgruppe der Universität Münster*. Stuttgart, 1975.
- Lauretis**, Teresa de. „Die Technologien des Geschlechts.“ In: *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. 1. Aufl., Scheich, Elvira (Hg.), S.57–93. Hamburg: Hamburger Ed., 1996.
- Luhmann**, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. 4. Aufl. Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2009.
- Lutter**, Christina. „Feministische Forschung, Gender Studies und Cultural Studies- Eine Annäherung.“ In: *Verhandlungen des Geschlechts: Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Waniek, Eva; Stoller, Silvia (Hg.), S. 21–32. Wien: Turia + Kant, 2001.
- Maier**, Tanja. *Gender und Fernsehen: Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft*. Univ., Diss. u.d.T.: Maier, Tanja: Medien, Macht und Rezeption--Oldenburg, 2005, Feministische Perspektiven einer kritischen Fernsehwissenschaft. Studien zur visuellen Kultur. Vol. 3. Bielefeld: Transcript-Verl., 2007.
- Mikos**, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2003.
- Mikos**, Lothar. „‘Es wird dein Leben!’ Fernsehserien und ihre Bedeutung für Lebensgeschichte und Lebenswelt von Zuschauern.“ In *Wahrheit als Medienqualität*, Wunden, Wolfgang (Hg.), S.173–193. Münster: Lit-Verl., 2005.
- Mühlen Achs**, Gitta (Hg.). *Geschlecht und Medien*. Reihe Medienpädagogik. Vol. 7. München: KoPäd-Verl., 1995.
- Peters**, Kathrin. „Media Studies.“ In: *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 1. Aufl., Braun, Christina von; Stephan, Inge (Hg.), S.325–344. Köln: Böhlau, 2005.
- Riecke**, Christiane. *Feministische Filmtheorie in der BR Deutschland*. Frankfurt am Main: Lang, 1998.
- Scheich**, Elvira (Hg.). *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. 1. Aufl. Hamburg: Hamburger Ed., 1996.
- Seier**, Andrea. *Remediatisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Univ., Diss--Bochum, 2005. Medienwelten. Bd. 6. Berlin: Lit, 2007.
- Taubert**, Yo. „Go Drag. GenderQueer- Voices from beyond sexual binary.“ In: *Creating the change: Beiträge zu Theorie und Praxis von Frauenförder- und Gleichbehandlungsmaßnahmen im Kulturbereich*, Benzer, Sabine (Hg.),S. 83–103. Wien: Turia und Kant, 2006.
- Waniek**, Eva; Stoller, Silvia (Hg.). *Verhandlungen des Geschlechts: Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*. Wien: Turia + Kant, 2001.
- West**, Candace; Zimmerman, Don H. „Doing gender.“ In: *Doing gender, doing difference: Inequality, power, and institutional change*, Fenstermaker, Sarah; West, Candace (Hg.), S. 3–14. New York: Routledge, 2002. Erstveröffentlichung: Gender and Society, Bd.1, 1987.

Winter, Rainer, et al. *Die Fabrikation des Populären: Der John Fiske-Reader*. Cultural Studies. Aufl. 1. Bielefeld: Transcript-Verl., 2001.

Wunden, Wolfgang (Hg.). *Wahrheit als Medienqualität*. Medien. Aufl. 9. Münster: Lit-Verl., 2005.

Zeitschriftenartikel

Walsh, Kimberly R.; Fürsich, Elfriede et al. „Beauty and the Patriarchal Beast: Gender Role Portrayals in Sitcoms Featuring Mismatched Couples.“ *Journal of Popular Film and Television*. Vol.36, Nr.3, 2008. S. 123-132.

Internetquellen

http://en.wikipedia.org/wiki/The_King_of_Queens, Stand: 02. 07.2011.

<http://www.leahremini.com>, Stand: 02.07.2011.

<http://www.imdb.com/name/nm0652663/>, Stand: 02.07.2011.

<http://www.imdb.com/name/nm0416673/bio>, Stand: 02.07.2011.

<http://www.imdb.com/name/nm0718957/>, Stand: 02.07.2011.

Mediographie

The King of Queens, The complete first season, CBS Production; Sony Picture Television. USA 1998- 2000.

1. The King of Queens, Pilot, Directed by: Pamela Fryman, USA 1998.
2. The King of Queens, Head First, Directed by: Pamela Fryman, USA 1998.
3. The King of Queens, Fat City, Directed by: Robert Berlinger, USA 1998.
4. The King of Queens, Richie's Song, Directed by: Robert Berlinger, USA 1998.
5. The King of Queens, Cello Goodbye, Directed by: Gail Mancuso, USA 1998.
6. The King of Queens, Parental Affairs, Directed by: Brian Roberts, USA 1998.
7. The King of Queens, The Rock, Directed by: Pamela Fryman, USA 1998.
8. The King of Queens, Road Ryge, Directed by: Rob Schiller, USA 1998.
9. The King of Queens, Educating Doug, Directed by: Rob Schiller, USA 1998.
10. The King of Queens, Supermarket Story, Directed by: Rob Schiller, USA 1998.
11. The King of Queens, Fixer Upper, Directed by: Rob Schiller, USA 1998.

12. The King of Queens, Crappy Birthday, Directed by: Mark Centrowski, USA 1999.
13. The King of Queens, Noel Cowards, Directed by: Rob Schiller, USA 1998.
14. The King of Queens, Best Man, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
15. The King of Queens, Dog Days, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
16. The King of Queens, Hungry Man, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
17. The King of Queens, Court Date, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
18. The King of Queens, S'aint Valentine's, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
19. The King of Queens, White Collar, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
20. The King of Queens, Rayny Day, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
21. The King of Queens, Train Wreck, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
22. The King of Queens, Where's Poppa, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
23. The King of Queens, Time Share, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
24. The King of Queens, Maybe Baby, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.
25. The King of Queens, Art House, Directed by: Rob Schiller, USA 1999.

13. ABSTRACT

Das binäre Geschlechtersystem unserer Gesellschaft diskriminiert durch seine normierende Struktur. Die Vorstellung von „dem Mann“ und „der Frau“ weist Subjekte in reduzierende Schranken und gibt vor was in der Gesellschaft lebbar ist oder wie gelebt werden soll. Darum wird in dieser Diplomarbeit die „Wirklichkeit“ von Geschlechterpositionen und damit die „Realität“ von „Mann“ und „Frau“ hinterfragt und die scheinbar natürliche Geschlechterdifferenzierung in genau zwei Geschlechter in Frage gestellt. Das binäre Geschlechtersystem wird damit als soziale und kulturelle Konstruktion untersucht. Dazu wird über verschiedene Theorien der feministischen, genderkritischen, soziologischen und kulturwissenschaftlichen Forschung die Debatte um das „biologische“ und „kulturelle“ Geschlecht beschrieben. In weiterer Folge wird auf die Rolle der Medien, im Speziellen auf Fernsehserien in diesem Diskurs eingegangen. Teresa de Lauretis Theorie der Kategorisierung von Geschlechterpositionen als hervorgebrachte Disziplinarmacht, die über bestimmte Technologien Wirkung erfährt, wird erörtert. Außerdem wird der von Judith Butler im Zusammenhang mit Geschlecht definierte Begriff der „Performativität“ in diese Diskussion mit einbezogen und damit erneut die Rolle medialer geschlechtlich-kodierter Repräsentationen besprochen. Auch die Identitätsbildung und die Technologie der eigenen Selbstrepräsentation werden in diesem Zusammenhang beleuchtet. Schließlich wird anhand der diskutierten Theorien die erste Staffel der US-amerikanischen Sitcom „The King of Queens“ exemplarisch untersucht und populäre Geschlechterdiskurse werden sichtbar gemacht, woraufhin die Frage der Heteronormativität in die Analyse mit einbezogen wird. Der Diskurs von Medien und Identität wird abschließend an diesem Beispiel diskutiert und die Möglichkeiten der Selbstpositionierung durch die genrespezifischen Mittel der Sitcom vorgestellt.

DANKSAGUNG

An erster Stelle möchte ich mich bei meinen lieben Eltern Andrea und Manfred bedanken, die mir durch ihre großzügige Unterstützung das Studium und viele andere schöne Dinge in meinem Leben ermöglicht haben.

Mein Dank gilt auch Fr. Dr. Andrea Braidt die mich mit motivierenden Worten betreut hat und sich immer Zeit für meine Anliegen genommen hat.

Außerdem möchte ich mich bei meiner lieben Freundin und Studienkollegin Ida bedanken, die mir in meiner gesamten Studienzeit zur Seite gestanden ist und mich während der Diplomarbeitsphase aufgemuntert und unterstützt hat.

Desweiteren möchte ich mich bei meiner Schwester Dominique bedanken, die mich mit ihren „komikgenerierenden“ Kommentaren zu dieser Arbeit, steht unterhalten hat und außerdem tapfer Korrektur gelesen hat.

Auch meiner Freundin Sabsi und meinen lieben Eltern möchte ich für ihre Korrekturlesungen und ihr Feedback danken.

Meiner Oma Lisi möchte ich ebenso danken, weil sie mich liebevoll umsorgt hat während ich einige Tage zum Arbeiten bei ihr verbracht habe.

Last but not least, möchte ich mich bei all meinen FreundInnen bedanken, die mich während der Diplomarbeitsphase unterstützt haben.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Name: Veronika Brix
Geburtsdatum: 10.06.1983
Geburtsort: Wien

Ausbildungsdaten:

Oktober 2004- Studium an der Universität Wien
August 2011 *Fachrichtung:* Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Oktober 2003- Studium an der Universität Wien
September 2008 *Fachrichtung:* Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
Juni 2003 Matura: 2. Juni 2003
September 1998- Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, 1080
Juni 2003 Wien