



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung von Männlichkeit(en) in
amerikanischen Sitcoms“

am exemplarischen Beispiel von *King of Queens*

Verfasserin

Christina Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a phil.)

Wien, März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 297

Studienrichtung lt. Studienblatt: Pädagogik

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Christian Swertz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Aktueller Forschungsstand: Männer im Fernsehen	9
3	Gender	13
3.1	Geschlecht als soziale Konstruktion.....	13
3.1.1	Sex und <i>Gender</i>	14
3.1.2	Die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit.....	17
3.2	Doing Gender – Geschlecht als interaktive Konstruktion	20
4	Männlichkeit(en)	25
4.1	Die Men's Studies	25
4.2	Das hegemoniale Männlichkeitsmodell	28
4.2.1	Drei Strukturen der Geschlechterordnung	29
4.2.2	Hegemoniale Männlichkeit	30
5	Sitcoms.....	36
5.1	Begriff.....	36
5.2	Entstehung und Entwicklung der Sitcom	37
5.3	Zeichnung von Charakteren.....	41
5.4	Strukturelle Merkmale der Sitcom	46
6	Die Sitcom <i>King of Queens</i>.....	50
6.1	Handlung und Hintergrundinformationen zur Sitcom	50
6.2	<i>King of Queens</i> und die männlichen Zuseher	51
7	Empirische Untersuchung	54
7.1	Filmanalyse	54
7.1.1	Systematik der Analyse	56
7.1.2	Die 14 Arbeitsschritte der Analyse	57
7.1.3	Zum Filmprotokoll	62
7.2	Methodendesign	64
7.2.1	Erkenntnisinteresse und Zielsetzung.....	64
7.2.2	Fragestellungen.....	64
7.2.3	Eingrenzung des Materials und Bildung der Stichprobe	65
7.2.4	Erstellung des Einstellungsprotokolls	67
7.2.5	Kategorien der Auswertung und Interpretation	67
7.2.6	Vergleich und Evaluierung der Daten	69

8	Auswertung und Interpretation	70
8.1	Auswertung Szene 1: Interaktion zwischen Douglas und Arthur	70
8.2	Auswertung Szene 2: Interaktion zwischen Douglas und Carrie	75
8.3	Auswertung Szene 3: Interaktion zwischen Douglas, Deacon und Spence.....	80
8.4	Auswertung Szene 4: Interaktion zwischen Arthur und Spence	85
8.5	Vergleich der Szenen	89
8.6	Evaluierung der Untersuchungsergebnisse und Beantwortung der Fragestellungen	93
9	Resümee und medienpädagogische Relevanz.....	101
	Literaturverzeichnis	105
	Anhang	111

1 Einleitung

Die Rolle, die die Medien bei der Konstruktion von Geschlechterbildern einnehmen, ist spätestens seit der neuen Frauenbewegung zu einem zentralen Bestandteil der wissenschaftlichen Forschung geworden. Während sich diese Forschungstätigkeiten vornehmlich mit der Kritik der Darstellung der Frau bzw. der patriarchalen Strukturen beschäftigt haben, wurde die Rolle der Männer in den Medien nur am Rande beleuchtet.¹

Um jedoch wirklich relevante Erkenntnisse über die mediale Repräsentation von Geschlechterbildern zu erlangen, ist es notwendig, dass neben dem Frauenbild auch das Männerbild entsprechend ins Zentrum der Forschung gerückt wird – zumal es sich bei der kulturellen Kategorie Geschlecht um keine essentielle, sondern eine soziale und relationale Kategorie handelt.² Das heißt: Die Kategorien ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ existieren nicht per se, sondern sind das Resultat eines fortwährenden sozialen und kulturellen Konstruktionsprozesses.³

Während diese Perspektive mit Aufkommen der *Men's Studies* Mitte der 80er Jahre vor allem in der amerikanischen kritischen Männerforschung ins Blickfeld rückt⁴, hat sie sich hingegen im deutschsprachigen Raum erst wenig empirisch manifestiert – was sich in weiterer Konsequenz auch in einem Mangel an Ansätzen und Strategien für eine geschlechtssensible Medienpädagogik bemerkbar macht.⁵

Der Einfluss der Medien auf Geschlechterbilder wurde wissenschaftlich schon viel diskutiert. Geht man in dieser Frage jedoch von einer sozialkonstruktivistischen Perspektive – die in dieser Arbeit eingenommen wurde – aus, lässt sich die Rolle der Medien mit einem Zitat von Michael S. Kimmel in Bezug auf Männlichkeit sehr klar beantworten:

¹ Vgl. Hißnauer/Klein, 2002, S. 11.

² Vgl. Mühlén Achs/Schorb, 1995, S. 9.

³ Vgl. Paseka, 2002, S. 16.

⁴ Vgl. Kapitel 4.1.

⁵ Vgl. Mühlén Achs/Schorb, 1995, S. 9.

„If masculinity is socially constructed, one of the primary elements in that construction is the representations of manhood that we see daily in the mass media“⁶.

Weiters führt er fort:

„The media portray a wide variety of masculine images, informing us about the positive characteristics toward which we should aspire and warning against the negative facets of personality that we must avoid“⁷

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, ein wenig Licht in die Vielfalt dieser Männlichkeitsdarstellungen zu bringen. Als Gegenstand der Untersuchung wurde das Genre der Situationskomödie (Sitcom) gewählt, für das die amerikanische Sitcom *King of Queens* als exemplarisches Beispiel herangezogen wurde. Das Genre der Sitcom erscheint für diese Arbeit deshalb besonders interessant, weil die männlichen Figuren gerade in diesem Genre nicht so dargestellt werden, wie der allgemein gängige männliche Filmheld. Vielmehr werden hier Charaktere gezeigt, die auffallend tollpatschig sind, irrational handeln und zu allem Überfluss auch noch ‚unter dem Pantoffel‘ einer Frauenfigur stehen. Trotzdem scheinen jene unheldenhaften ‚Filmhelden‘ gerade für die Männer ein besonderes Identifikationspotential aufzuweisen: Immerhin zählen Sitcoms zu dem bevorzugten Genre der männlichen Zuseher, und sie stoßen bei Männern auf deutlich mehr Resonanz als bei den Frauen.⁸

Als theoretischer Rahmen dieser Arbeit dienen das Theoriemodell des *Doing Gender* und Robert Connells Konzept der *Hegemonialen Männlichkeit*, welches innerhalb einer konstruktivistischen Perspektive angesiedelt ist und sich als zentrale Leitkategorie in der Männlichkeitsforschung durchgesetzt hat.⁹ Da in beiden Konzepten der Aspekt der Interaktion eine bedeutende Rolle spielt, lassen sich die zwei Theoriemodelle sehr gut miteinander verknüpfen.

⁶ Kimmel, 1992, S. xii.

⁷ Ebda.

⁸ Vgl. Luca/Aufenanger, 2007, S. 57.

⁹ Vgl. Meuser 2006, Badinter 1993.

Connell begreift Geschlecht bzw. Männlichkeit als „eine Position im Geschlechterverhältnis“¹⁰ und „eine Art und Weise, in der soziale Praxis geordnet ist.“¹¹ Dabei interessiert er sich vor allem für die Beziehungskonstellationen, in welche die Männlichkeiten eingebettet sind.

Von diesem theoretischen Hintergrund ausgehend, sollen in dieser Arbeit Männerfiguren in Sitcoms in Interaktion mit anderen Figuren betrachtet werden. Daraus ergibt sich folgende forschungsleitende Fragestellung:

Wie konstruiert sich Männlichkeit innerhalb von Beziehungskonstellationen am Beispiel von Sitcoms?

Die Ausarbeitung dieser Forschungsfrage wird im folgenden Überblick über den Aufbau der Arbeit kurz erläutert:

Die Arbeit unterteilt sich in zwei große Hauptteile: einen theoretischen und einen empirischen Teil. Nachdem in Kapitel 2 eine kurze Zusammenfassung über den aktuellen Forschungsstand zur Darstellung von Männern im Fernsehen skizziert wird, folgt der theoretische Teil. Dieser setzt sich mit den unterschiedlichen Gender-, Männlichkeits- und Sitcombegriffen auseinander, die den theoretischen Rahmen für die empirische Untersuchung bilden.

In dem Kapitel ‚Gender‘ wird der konstruktivistische Geschlechterbegriff vorgestellt, welcher der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegt. Hierbei wird zunächst der Unterschied zwischen den Begriffen *Sex* und *Gender* erläutert und mittels mehrerer Studien aus diversen wissenschaftlichen Disziplinen dargestellt, dass auch Zweigeschlechtlichkeit ein soziales Konstrukt ist. Darauf aufbauend, wird das Konzept des *doing gender* beschrieben, welches ein zentraler Bezugspunkt für das im weiteren Verlauf genauer beschriebene Männlichkeitsmodell bildet.

Das Kapitel ‚Männlichkeit(en)‘ eröffnet mit einem kurzen Einblick in die

¹⁰ Connell, 2006, S. 91.

¹¹ Ebda, S. 92.

Entstehung und Entwicklung der *Men's Studies* und beschreibt unterschiedliche Ansätze dieser relativ jungen Forschungsrichtung. Im Anschluss wird das Konzept der *Hegemonialen Männlichkeit* nach Robert W. Connell vorgestellt, das sich zu einer zentralen Leitkategorie innerhalb der Männlichkeitsforschung durchgesetzt hat, und für den Aufbau des empirischen Teils von besonderer Bedeutung ist.

Das danach folgende Kapitel ‚Sitcoms‘ setzt sich mit der Entstehung und Entwicklung der Sitcom sowie mit ihren wichtigsten Merkmalen in Bezug auf Charaktere und Struktur auseinander. Das letzte theoretische Kapitel beschreibt ‚die Sitcom King of Queens‘, die als exemplarisches Beispiel für das Genre herangezogen wurde.

Die ‚Empirische Untersuchung‘ der Arbeit beginnt mit einem Kapitel über die Filmanalyse. Darauf folgt das Methodendesign, welches den genauen Untersuchungsablauf beschreibt und die zentralen Fragestellungen, die Stichprobe sowie die Kategorien der Auswertung vorstellt.

In dem Kapitel ‚Auswertung und Interpretation‘ werden die Ergebnisse der analysierten Szenen präsentiert, miteinander verglichen und vor dem Hintergrund der theoretischen Annahmen evaluiert.

In dem abschließenden ‚Resümee‘ werden die wichtigsten Erkenntnisse nochmals zusammengefasst und es wird auf die (medien)pädagogische Relevanz der Arbeit eingegangen.

2 Aktueller Forschungsstand: Männer im Fernsehen

Mit Aufkommen der *Men's Studies* Mitte der 80er Jahre rückte nicht nur Männlichkeit ins Zentrum der kritischen Männerforschung¹², sondern allmählich auch ihre Rolle in den Medien. Auch wenn sich die Forschung insgesamt in einem noch recht frühen Stadium befindet, ist es vor allem die amerikanische Männerforschung, die mittlerweile schon eine Vielzahl an Artikeln und Studien aufweisen kann.¹³

Einen sehr guten Überblick über diese Studien liefert eine Literaturzusammenfassung von Fejes (1992). Er stellt zunächst fest, dass neben den empirischen Untersuchungen zur Pornographie vor allem die Erforschung der männlichen Geschlechtsrolle zu einer Hauptquelle zum Thema Männlichkeit in den Medien zählt. Dies ist deshalb überraschend, zumal das Konzept der Geschlechtsrolle in der Genderforschung stark in Frage gestellt wird.¹⁴

Im Großen und Ganzen lassen sich diese Ergebnisse, die sich auf fiktionale Fernsehformate beziehen (Sitcoms, Serien, Soaps), folgendermaßen zusammenfassen: Das Fernsehen ist eine Männerdomäne, in der Männer häufiger vorkommen als Frauen und auch öfter die Hauptrollen einnehmen. Männer finden sich öfter in Actionfilmen und Dramen, werden häufiger in gut bezahlten traditionellen Männerberufen gezeigt – dafür weniger in der häuslichen Umgebung. Männer im Fernsehen sind seltener verheiratet oder gebunden als Frauen, meist älter, dominant, und häufiger in gewalttätige Szenen verwickelt. Sie besitzen mehr Macht und Status als Frauen, sind aber auch öfter Opfer von Witzen auf deren Kosten. Sie trinken und rauchen mehr, betreiben mehr Sport, lösen Probleme und fahren mehr Auto. Der durchschnittliche ‚Fernsehmann‘ ist weiß, stammt aus der Mittelklasse und ist heterosexuell. Werden homosexuelle Männer im Fernsehen gezeigt, so werden diese meist als stereotyp und problembeladen gezeichnet. Bezüglich Männer in

¹² Siehe Kapitel 4.1.

¹³ Vgl. Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006, S. 13.

¹⁴ Vgl. Fejes, 1992, S. 9.

Sitcoms hängt die Darstellung der Protagonisten sehr stark vom sozialen Status ab: Männer bzw. Väter aus der Arbeiterklasse werden überwiegend als tolpatschig und peinlich dargestellt während deren Frauen den dominanten Part übernehmen und die Entscheidungen fällen. Männer aus der Mittelklasse stellen hingegen eher das Ideal eines Familienvaters dar: sensibel, höflich und äußerst fürsorglich.¹⁵

Ein weiterer für die vorliegende Arbeit interessanter Beitrag stammt von Spangler (1992), der die Rolle von Männerfreundschaften im amerikanischen Fernsehen seit den 50er Jahren analysiert hat. Dabei stellt er fest, dass intime Männerfreundschaften nur fallweise gezeigt werden. In den typischen ‚Männergenres‘ wie Western- oder Actionserien zeigen sich Männerfreundschaften hauptsächlich zielorientiert und definieren sich in dem, was sie gemeinsam tun: „The majority of men on TV are seen doing together, not being together.“¹⁶ Falls sich Männer trotzdem emotional öffnen, dann tun sie dies meist gegenüber einer Frau. In Komödien werden häufiger enge Beziehungen zwischen Männern gezeigt, was laut Spangler vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass diese in erster Linie von Frauen und Kindern angesehen werden. Durch eine komplexere Darstellung von Männerbeziehungen sollen aber auch Männer mit höherem Bildungsstand für dieses Genre gewonnen werden.¹⁷

Was die deutschsprachige Forschung betrifft, wurde das Thema ‚Männlichkeit im Film bzw. Fernsehen‘ nur am Rande beleuchtet.¹⁸ Obwohl die mediale Präsentation von Männern und (vor allem) Frauen auch in Deutschland seit gut 30 Jahren Gegenstand der Forschung ist¹⁹, erkennen Klaus und Kassel diesbezüglich noch einen großen Nachholbedarf und bezeichnen die aktuelle Datenlage für alle drei deutschsprachigen Länder als „äußerst lückenhaft“.²⁰

¹⁵ Vgl. Fejes, 1992, S. 9ff.

¹⁶ Spangler, 1992, S. 110.

¹⁷ Vgl. ebda, S. 93ff.

¹⁸ Vgl. Hißnauer/Klein, 2002, S. 11.

¹⁹ Die erste Vollerhebung des deutschen Fernsehangebotes über *Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen* wurde 1975 von Erich Küchenhoff und Mitarbeitern durchgeführt. Die *Küchenhoff-Studie* ist bis heute ein wichtiger Bezugspunkt für nachfolgende Studien dieser Art geblieben (vgl. Klaus/Kassel, 2007, S. 301).

²⁰ Klaus/Kassel, 2007, S. 301.

In vergangenen Studien erfolgte die Analyse des medialen Frauen- und Männerbildes vor allem innerhalb einer Repräsentationskritik mittels Inhaltsanalyse. Diese richtete sich vor allem an die quantitative Präsenz von Männern und Frauen, aber auch an die gezeigten Geschlechterrollen und ihre Merkmale sowie das Interaktionsverhalten zwischen den Geschlechtern. Im Wesentlichen laufen die Ergebnisse der Untersuchungen aus Deutschland darauf hinaus, dass Frauen in fiktionalen wie nicht-fiktionalen Formaten eindeutig unterrepräsentiert sind, meist auf den jugendlichen, attraktiven Typus festgelegt sind und sich in der Interaktion mit Männern meist unterordnend verhalten. Was die traditionell stereotypen Rollenbilder betrifft, sind sowohl Männer als auch Frauen davon betroffen, wenngleich es für Männer in den unterschiedlichsten Bereichen wie Alter, Aussehen, Beruf, ... mehr Möglichkeiten gibt.²¹

Für Österreich sind aktuell zwei Studien zu nennen: Die erste befasst sich mit den *Männer- und Frauenbildern in Unterhaltungsserien des ORF-Programms* (Klaus/Kassel 2005) und wurde vom Publikumsrat des ORF in Auftrag gegeben. Dazu haben Klaus und Kassel eine umfassende vergleichende Genreanalyse mit 42 Serien aus dem ORF-Programm durchgeführt. Das Resümee zeigt, dass es sowohl zwischen als auch innerhalb der Genres Schwankungen bezüglich des Angebotes an alternativen Rollenbildern gibt. Insgesamt fällt das Resultat aber eher schlecht aus: die Geschlechterrollenbilder der Unterhaltungsserien sind überwiegend traditionell, alternative Geschlechterbilder kommen nur vereinzelt vor.²²

Die zweite österreichische Untersuchung wurde von Ponocny-Seliger und Ponocny 2006 durchgeführt und setzt im Vergleich zu den anderen Studien einen eigenen Schwerpunkt: die Studie legt den Fokus auf *Männer in den Medien* und zeichnet sich durch eine Kombination aus einer Medienbeobachtung und einer Rezeptionsstudie aus. Gegenstand der Analyse waren zahlreiche Topfilme, Serien und Werbespots aus den Jahren 2000 –

²¹ Vgl. Klaus/Kassel, 2007, S. 302ff.

²² Vgl. ebda.

2005. Wie Männer in Film und Serien dargestellt werden, so das Resümee der AutorInnen, hängt sehr stark vom Genre ab. Während sie in Filmen und Serien des Actiongenres meist in Zusammenhang mit Gewalt, Allmacht und Erfolgsdruck gezeigt werden, zeichnen sich die Männer in komödiantischen Filmen und vor allem Serien hauptsächlich durch eine dumme und lächerliche Art aus.

„Männer werden in den Medien oft extremisiert. Übergroßer Verherrlichung stehen männliche Gewalt, männliche Inkompetenz in Dingen des alltäglichen Lebens und die gleichgültige Vernichtung männlichen Lebens zu Unterhaltungszwecken gegenüber“²³.

Was fehlt, sind alltägliche Durchschnittstypen und vor allem positiv konzipierte Vaterfiguren.

Zusammenfassend kann zum aktuellen Forschungsstand gesagt werden, dass es vor allem im deutschsprachigen Raum an empirischen Studien mangelt, die sich mit der Darstellung von Männern in den Medien auseinandersetzen. Dies gilt erst recht für genrespezifische Untersuchungen: eine Publikation, die sich explizit mit der Darstellung von Männern in Sitcoms auseinandersetzt, wurde nicht gesichtet. Indem in dieser Diplomarbeit eben diesem Thema nachgegangen wird, kann zum Einen eine wissenschaftliche Lücke geschlossen werden und zum Anderen ein Schritt in Richtung geschlechtssensible Medienpädagogik gemacht werden.

²³ Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006, S. 221.

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything.
(Gertrude Stein, 1926)

3 Gender

Um die Darstellung von Männlichkeiten analysieren zu können, muss zunächst der zugrunde liegende Geschlechterbegriff erläutert werden. Grundlegendes Paradigma dieser Arbeit ist die Perspektive des Sozialkonstruktivismus. Das heißt, Geschlecht bzw. Männlichkeit wird als etwas durchwegs sozial Konstruiertes betrachtet.

Der Sozialkonstruktivismus interessiert sich vor allem dafür, wie Menschen einerseits die soziale Wirklichkeit selber schaffen, sie andererseits jedoch gleichzeitig als naturgegeben wahrnehmen. Solche Phänomene können aus der sozialkonstruktivistischen Perspektive nur durch Wie-Fragen und unter Berücksichtigung der sozialen Handlungen von Menschen sinnvoll erforscht werden.²⁴

Bezugnehmend auf die vorliegende Arbeit machen also Fragen wie ‚Was ist Männlichkeit‘ aus dieser Perspektive keinen Sinn: Die Frage muss vielmehr lauten: ‚Wie wird Männlichkeit konstruiert?‘

3.1 Geschlecht als soziale Konstruktion

„Unsere Kultur ist zutiefst geprägt von der Vorstellung, Frauen und Männer seien von Natur aus verschieden – nicht nur im Hinblick auf ihre Fortpflanzungsorgane, sondern in viel umfassenderer Weise.“²⁵

²⁴ Vgl. Villa, 2007, S. 21.

²⁵ Mühlen Achs, 1998, S. 23.

Auch wenn diese Vorstellung von Geschlecht in der heutigen Zeit äußerst banal wirkt, war und ist sie dennoch von besonderer Relevanz für die Geschlechterordnung und im alltäglichen Denken und Handeln vieler Menschen noch fest verankert.²⁶

Auf Grund solcher Argumente wurde es beispielsweise Frauen in der Vergangenheit verwehrt, an Universitäten zu studieren, weil sie ‚von Natur aus‘ nicht in der Lage sind, analytisch zu denken. Dieses Argument, galt selbstverständlich als naturwissenschaftlich ‚bewiesen‘.²⁷

Aber auch heute haben solche Argumente noch weitreichende Konsequenzen. Sie bilden zum Beispiel die Grundlage für die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, in der die bezahlte Erwerbsarbeit als Männerdomäne gilt, während die unbezahlte Hausarbeit zur Frauendomäne zählt. Gleichzeitig rechtfertigen und stabilisieren sie aber auch ihre sozialen Auswirkungen, da Männern und Frauen auf Grund ihrer Sexualität ‚von Natur aus‘ unterschiedliche Eigenschaften und Fähigkeiten zugeschrieben werden.²⁸

Da diese sozialen Auswirkungen in erster Linie zu einer Benachteiligung und Unterdrückung der Frau geführt haben, war es vor allem die Frauenbewegung, die sich gegen eine Biologie-ist-Schicksal-Ideologie gestellt und eine völlig neue Perspektive eröffnet hat, indem Geschlecht als eine soziale und kulturelle Konstruktion sichtbar gemacht wurde.

3.1.1 Sex und Gender

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“²⁹ schrieb Simone de Beauvoir 1949 in ihrem wohl bekanntesten Werk *Das andere Geschlecht* und schuf damit eine der bedeutendsten theoretischen Grundlagen der Neuen

²⁶ Vgl. Ebda.

²⁷ Vgl. Villa, 2007, S. 22.

²⁸ Vgl. Mühlen Achs, 1998, S. 23.

²⁹ De Beauvoir, 2000, S. 334.

Frauenbewegung, die während der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts weltweit neu entsteht. Nämlich die, dass Frau-sein bzw. Geschlecht keine biologische, sondern eine gesellschaftliche Tatsache ist:

„Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. Die gesamte Zivilisation bringt dieses als weiblich qualifizierte Zwischenprodukt (...) hervor.“³⁰

Diese Analyse von Beauvoir war notwendig, um die Wirkmacht des herrschenden Geschlechterdiskurses ins Wanken zu bringen und Geschlecht als ein Produkt von vielfältigen und komplexen gesellschaftlichen Prozessen zu entlarven.

Ein erster entscheidender Schritt, um mit den determinierten Zuweisungsprozessen von Körper und Geschlecht zu brechen, erfolgte in der Unterscheidung zwischen *Sex* und *Gender*:

Diese beiden Begriffe wurden erstmals in den 50er Jahren durch die medizinisch-psychiatrische Forschung zur Transsexualität eingeführt, um das Auseinanderdriften von körperlichem Geschlecht und Geschlechtsidentität zu erklären. Anfang der 70er Jahre wurden die Begriffe von der feministischen Bewegung übernommen, um zunächst jegliche Argumente zur ‚Natur der Frau‘, als Begründung für ihre untergeordnete gesellschaftliche Rolle, zurückzuweisen.³¹

Folglich wird mit *Sex* das biologische, im weitesten Sinne natürlich vorgegebene Geschlecht bezeichnet, während mit *Gender* das soziale und kulturelle Geschlecht bezeichnet wird. Darunter fallen alle Erwartungen und Vorstellungen, die in einer Kultur bezüglich Geschlecht vorhanden sind und in keinem direkten Zusammenhang mit biologischen Aspekten von Männlichkeit und Weiblichkeit stehen. *Gender* bezieht sich also auf jene Geschlechteraspekte die nicht universal sind, sondern immer von einer

³⁰ De Beauvoir, 2000, S. 334.

³¹ Vgl. Becker-Schmidt/Knapp, 2000, S. 69.

bestimmten Kultur, Gesellschaft und historischen Epoche abhängig sind.³²

Laut Renate Hof erfolgte die Einführung von *gender* als wissenschaftliche Analysekategorie aus folgenden Gründen:³³

- um einen natürlich vorausgesetzten Zusammenhang von männlichen bzw. weiblichen Körpern und einer bestimmten gesellschaftlichen Rolle zurückzuweisen
- um die Struktur der Geschlechterbeziehungen mit anderen kulturellen und gesellschaftlichen Organisationsformen in Verbindung zu bringen
- aus der Erkenntnis heraus, dass die gesellschaftliche Organisation der Geschlechterrollen immer nur in Zusammenhang mit den jeweiligen Machtverhältnissen begriffen werden kann
- aus der Überzeugung heraus, dass der Prozess des Unterscheidens bei der Entstehung der unterschiedlichen Geschlechtsrollen eine zentrale Rolle spielt

Die Differenzierung von *Sex* und *Gender* war zur Zeit ihres Aufkommens eine radikale Idee, da der kausale Zusammenhang zwischen biologischem Geschlecht und sozialen Normen aufgehoben wurde, und der Rückgriff auf die Natur als Legitimation für gesellschaftliche Machtverhältnisse transparent wurde.³⁴

Das Sex-Gender-Konzept hatte aber auch eine Kehrseite: Die ausdrückliche begriffliche Unterscheidung von *Sex* und *Gender* hat dazu geführt, dass die körperliche Natur der Geschlechter, also *Sex*, aus dem Blickfeld des Diskurses verschwunden ist. Die physische Natur der Geschlechter wurde zwar nicht abgestritten, allerdings wurde ihr auch kein Einfluss auf soziale Stellung und die Geschlechtsrollen zugeschrieben.³⁵

Die Vorstellung von der Natürlichkeit des Körpers hat dazu geführt, dass die

³² Vgl. Mühlen Achs, 1998, 1998, S. 24.

³³ Vgl. Hof, 2005, S. 15.

³⁴ Vgl. Ebda, S. 16.

³⁵ Vgl. Becker-Schmidt/Knapp, 2000, S. 70.

Opposition von Natur und Kultur weiterhin unreflektiert bestehen blieb:

„Körper und Sexualität galten weiterhin als etwas, das vor der Konstruktion existiert – der Körper sozusagen als *tabula rasa*, auf dem dann kulturelle Einschreibungen vorgenommen werden konnten.“³⁶

Als Reaktion auf die kulturanthropologische Forschung, aber auch soziologische, historische sowie biologische Studien, geriet in den 80er Jahren auch der Körper vermehrt in den Mittelpunkt der feministischen Forschung, und es kam zu einem weitreichenden Perspektivenwechsel.³⁷

Während bei dem Sex-Gender-Konzept die Klassifizierung von Menschen in Männer und Frauen als naturgegebene Basis hingenommen wird, wird in den Ansätzen der ethnomethodologischen Geschlechterforschung die „Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit“³⁸ radikal in Frage gestellt. Nun wurde nicht mehr nur die Auslegung des Geschlechtsunterschiedes als kulturelle Konstruktion betrachtet, sondern auch der Geschlechtskörper wurde historisiert und „nicht als Basis, sondern als Effekt sozialer Praxis“³⁹ betrachtet.

3.1.2 Die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit

„In der Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit unserer Kultur wird die Geschlechtszugehörigkeit als *eindeutig, naturhaft* und *unveränderbar* verstanden.“⁴⁰

Mit dieser Aussage bringt Hagemann-White das zum Ausdruck, was in unserer Kultur als der *common sense* zur Zweigeschlechtlichkeit gilt.

Nämlich, dass es:⁴¹

- zwei und nur zwei Geschlechter gibt
- dass jeder Mensch entweder dem einen oder dem anderen Geschlecht

³⁶ Hof, 2005, S. 16f, Hervorh. i. O.

³⁷ Vgl. Becker-Schmidt/Knapp, 2000, S. 68f.

³⁸ Hagemann-White, 2007, S. 30.

³⁹ Hirschauer zit. n. Wetterer, 2004, S. 122.

⁴⁰ Hagemann-White, 2007, S. 30, Hervorh. i. O.

⁴¹ Vgl. Villa, 2007, S. 20.

zugehört

- dass diese Geschlechtszugehörigkeit von Geburt an (biologisch) fest steht und unveränderlich ist
- dass die Genitalien als zweifelsfreier Beweis eines Geschlechts gelten.

Hagemann-White stellt diese Grundannahmen grundlegend in Frage und weist nach, dass auch die Idee der Zweigeschlechtlichkeit als eine soziale Konstruktion betrachtet werden muss, da uns nicht einmal die Humanbiologie eine derart eindeutige Definition von Geschlechtszugehörigkeit liefern kann, wie sie in unserer Alltagstheorie vorhanden ist. Sie argumentiert, dass es angesichts der verschiedenen Körpermerkmale, die bei der biologischen Bestimmung des Geschlechts in Frage kommen können (Chromosomengeschlecht, Hormongeschlecht, innere und äußere Geschlechtsorgane) keinen Grund gibt, die Geschlechtszugehörigkeit ausgerechnet von dem morphologischen Geschlecht abhängig zu machen.⁴²

Darüber hinaus, ist auch ein binäres System der Geschlechtsklassifikation nicht gerechtfertigt, da die verschiedenen Möglichkeiten der biologischen Geschlechtsbestimmung keinem binären System entsprechen, sondern viel komplexere Kombinationsmöglichkeiten liefern. Folglich muss es sich um eine gesellschaftlich entwickelte Übereinkunft handeln, dass das morphologische Geschlecht zur Geschlechtsbestimmung herangezogen wird und dass es beispielsweise kein drittes oder viertes Geschlecht gibt.⁴³

Aus dieser Perspektive wird offensichtlich, dass uns nicht die Biologie die Zweigeschlechtlichkeit aufdrängt, sondern die Gesellschaft. „Die dualistische Klassifikation muss im Kopf vorhanden sein, bevor sie in einer unendlich variablen Wirklichkeit zum Ordnungskriterium gemacht werden kann.“⁴⁴ Oder anders ausgedrückt: „Nicht die Biologie, sondern die Klassifikation führt zum Geschlechtersystem.“⁴⁵

⁴² Vgl. Hagemann-White, 2007, S. 31.

⁴³ Vgl. Faulstich-Wieland, 2003, S. 101.

⁴⁴ Seifert, 1995, S. 40.

⁴⁵ Seifert, 1995, S. 40.

Auch ein Blick auf andere Kulturen macht die Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit deutlich und zeigt, dass es auch noch Geschlechterklassifikationen jenseits unseres vertrauten Geschlechterdualismus gibt. So zum Beispiel bei den Navajos, bei denen es drei und mehr Geschlechter gibt.⁴⁶

Neben ethnologischen Beobachtungen sind es aber vor allem Studien zur Transsexualität, die den so sicher scheinenden Boden einer naturgegebenen Zweigeschlechtlichkeit erschüttern. Sie zeigen uns, dass der Besitz von männlichen oder weiblichen Geschlechtsorganen nicht zwangsläufig dazu führen muss, dass sich eine Person dem entsprechenden Geschlecht zugehörig fühlt. Transsexuelle Menschen fühlen sich trotz z.B. männlicher Geschlechtsorgane als Frau – die körperliche Geschlechtsidentität stimmt nicht mit der subjektiven Geschlechtsidentität überein.⁴⁷

Ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Rekonstruktion der Zweigeschlechtlichkeit stammt von Thomas Laqueur (1992), der nachweist, dass es sich bei der Idee der Zweigeschlechtlichkeit um ein relativ junges Phänomen handelt. In seinem Buch über die Inszenierung der Geschlechter zeigt er auf, wie die Medizin im 18. Jahrhundert die Verschiedenartigkeit der männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane entdeckt hat, und die Geschlechtscharaktere an den biologischen Verschiedenheiten festgemacht wurden. Dabei wurde das noch aus der Antike stammende *Ein-Geschlecht-Modell*, bei dem es sich bei dem weiblichen Geschlechtsorgan um eine weniger vollkommene Version eines nach innen gestülpten Penis handelte⁴⁸, von dem *Zwei-Geschlecht-Modell* abgelöst, das Frau und Mann als komplett verschieden betrachtet.⁴⁹

„Seit dem 18. Jahrhundert ist es die vorherrschende, wenn auch keineswegs universelle Ansicht gewesen, dass es im Körperlichen zwei feststehende, inkommensurable und gegensätzliche Geschlechter gibt und dass deren Leben im Bereich des Politischen, Ökonomischen und Kulturellen, ihre Geschlechtsrollen,

⁴⁶ Vgl. Lehnert, 1997, S. 25.

⁴⁷ Vgl. Engelfried, 1997, S. 59f.

⁴⁸ Vgl. Laqueur, 1992, S. 40.

⁴⁹ Ebda, S. 18.

irgendwie in diesen 'Fakten' begründet sind.“⁵⁰

Trotz zahlreicher Belege dafür, dass sich die traditionellen Vorstellungen der Zweigeschlechtlichkeit zunehmend als falsch erweisen, wird trotzdem eisern daran festgehalten. Der Grund dafür sieht Mühlen-Achs an der Erhaltung der traditionellen Geschlechterverhältnisse.⁵¹

Sie stellt fest, dass die gesellschaftlich konstruierten Kategorien die Aufgabe haben, menschliche Erfahrungen zu ordnen und zu organisieren. Um die Unterschiede zwischen den Menschen als Kategorien festzulegen, müssen die bestehenden Gemeinsamkeiten heruntergespielt und die Differenzen betont werden bzw. durch Wertungen verstärkt werden. Indem diese durch kulturelle Praxis hergestellten Kategorien als natürlich dargestellt und wahrgenommen werden, wird der ihnen innewohnende Herrschaftscharakter nicht mehr sichtbar.⁵²

Ein möglicher Weg, diese verschleierte Herrschaftsstrukturen sichtbar zu machen liegt in der Schärfung des Bewusstseins für den dichotomen Blick, mit der die Zweigeschlechtlichkeit in unserer Kultur wahrgenommen und gelebt wird. Das Konzept des *Doing Gender*, welches innerhalb der ethnomethodologischen Variante des Konstruktivismus angesiedelt ist, liefert hierfür eine Möglichkeit und soll im folgenden Kapitel näher erläutert werden.

3.2 Doing Gender – Geschlecht als interaktive Konstruktion

Der Ansatz des *Doing Gender* beschreibt die interaktive Konstruktion von Geschlecht. Dabei geht es um die alltäglichen Routinen der Zuschreibung, Wahrnehmung und Darstellung, durch die die soziale Wirklichkeit von Geschlechtszugehörigkeit aufgebaut wird.⁵³

⁵⁰ Laqueur, 1992, S. 19.

⁵¹ Vgl. Mühlen-Achs, 1998, S. 27.

⁵² Vgl. ebda, S. 25f.

⁵³ Vgl. Becker-Schmidt/Knapp, 2000, S. 75.

Das Konzept basiert auf den Studien zur Transsexualität von Harold Garfinkel (1967) und Susan Kessler/Wendy McKenna (1978). Garfinkel dokumentiert in seiner Fallstudie, wie sich die Mann-zu-Frau-Transsexuelle *Agnes*, neben einer passenden äußeren Erscheinung auch adäquate weibliche Praktiken aneignen musste, um von ihrer Umwelt als ‚richtige‘ Frau wahrgenommen zu werden. Garfinkel muss dabei erkennen, dass sich das Wissen um die Zweigeschlechtlichkeit in der sozialen Praxis nicht auf die Physiologie bezieht, sondern Darstellungsprozesse und die Wahrnehmung dieser Darstellungsprozesse.⁵⁴

Neben Garfinkels Studie, die sich hauptsächlich mit der Darstellung von Geschlechtszugehörigkeit befasst ist vor allem die Forschungsarbeit von Kessler und McKenna zu erwähnen, die sich vornehmlich der Wahrnehmungsleistung des *Doing Gender* widmet. Sie stellen fest, dass es sich bei der Wahrnehmung von Geschlechtszugehörigkeit vor allem um einen Attributionsprozess handelt:

„Gender is an anchor, and once people decide what you are, they interpret everything you do in the light of that.“⁵⁵

Auch Candace West und Don H. Zimmerman beschäftigten sich eingehend mit dem Konzept des *doing gender* und betonen in ihrem Theorieentwurf vor allem den interaktiven Aspekt, der permanent vollzogen wird:

„We have claimed that a person's gender is not simply an aspect of what one is, but, more fundamentally, it is something that one *does* and does recurrently, in interaction with others.“⁵⁶

Dabei spielen sowohl Darstellungsleistungen als auch Wahrnehmungsprozesse eine zentrale Rolle.

Wenn wir im Alltag Personen dem männlichen bzw. weiblichen Geschlecht

⁵⁴ Vgl. <http://www.gender-killer.de/wissen%20neu/texte%20gender%20kotthoff.htm> [16.1.2010]

⁵⁵ Kessler/McKenna, 1978, S. 6.

⁵⁶ West/Zimmerman, 1987, S. 140, Hervorh. i. O.

zuordnen handelt es sich dabei um keinen „einfachen Akt des Sehens von zweifelsfrei vorhandenen Fakten“⁵⁷. Das Erkennen von Geschlechtsidentität ist vielmehr ein komplexer Attributionsprozeß, bei dem die einverlebten kulturellen Gendervorstellungen sowohl bei der sehenden als auch der gesehenen Person eine zentrale Rolle spielen. Ganz im Sinne der Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit nehmen wir die Menschen wahr, indem wir sie ganz automatisch entweder dem männlichen oder weiblichen Geschlecht zuordnen. Da wir die biologischen Geschlechtsmerkmale einer Person normalerweise nicht sehen, müssen wir bei der Zuordnung auf die kulturell erzeugten Geschlechtszeichen zurückgreifen – also Geschlechtssubstitute, wie z.B. Kleidung, Mimik, Gestik usw.⁵⁸

Laut Hagemann-White stellt dieser Zuordnungsprozess *ohne* Heranziehen der Geschlechtsorgane einen krassen Gegensatz zu der Alltagstheorie dar, bei der *gerade* die Geschlechtsorgane der unanzweifelbare Beweis für die Geschlechtszugehörigkeit sind. Stattdessen passiert in der Praxis genau das Gegenteil: „Wenn ein Mensch im sozialen Umgang geschlechtlich zugeordnet worden ist, wird das Vorhandensein der dafür erforderlichen Genitalien unterstellt.“⁵⁹

Gleichzeitig sind alle Personen aber auch Darsteller und Darstellerinnen ihres Geschlechts und verkörpern die kulturell tradierten Geschlechtsbilder in einer adäquaten Weise des Handelns, Fühlens und Denkens. Dabei bringen sie in jedem Moment ihres Seins zum Ausdruck, welchem Geschlecht sie sich zugehörig fühlen, indem sie wie ein Mann oder eine Frau essen, trinken, lachen, denken, sprechen, handeln, usw.⁶⁰

Somit wird offensichtlich, dass jede Darstellung von Geschlecht – egal ob es sich dabei um die alltägliche Darstellung oder Darstellungen in Kunst, Literatur oder Film handelt – zugleich auch Geschlecht schafft.⁶¹

⁵⁷ Lehnert, 1997, S. 25.

⁵⁸ Vgl. ebda.

⁵⁹ Hagemann-White, 2007, S. 34.

⁶⁰ Vgl. Mühlen Achs, 1998, S. S. 30.

⁶¹ Vgl. Lehnert, 1997, S. 26.

Unsere Kultur ist dermaßen von dem dichotomen System der Zweigeschlechtlichkeit durchdrungen, dass es nicht möglich ist, *nicht* daran teilzunehmen.⁶² Schon West und Zimmerman stellten sich die Frage „can we ever *not* do gender?“⁶³ und mussten diese mit „doing gender is unavoidable“⁶⁴ beantworten.

Dabei ist es für den Fortbestand des Geschlechtersystems völlig unbedeutend, ob dieses Tun den gängigen kulturellen Rollenerwartungen entspricht oder nicht: jede unserer alltäglichen Verhaltensweisen wie Gestik, Mimik und Körpersprache ist geschlechtlich codiert und wird – je nachdem ob sie von einem Mann oder einer Frau ausgeführt wird – entweder als passend oder unpassend empfunden. Demnach würde man beispielsweise von einem ‚richtigen‘ Mann erwarten, dass er mit kräftiger, eher monotoner Stimme und weit ausholenden Bewegungen spricht. Als typisch weiblich codierte Verhaltensweisen wie leise und hohe Stimme mit variabler Intonation sowie eng am Körper liegende Arme, würden einen Mann hingegen als wenig selbstbewusst und unmännlich erscheinen lassen.⁶⁵

Bezugnehmend auf das Wissen, was sich für einen ‚richtigen‘ Mann oder eine ‚richtige‘ Frau gehört, spricht Stefan Hirschauer von den Kompetenzen einer *Geschlechtszuständigkeit*. Während diese Kompetenzen von transsexuellen Menschen erst mühsam erlernt werden müssen (siehe oben) werden sie von nicht-transsexuellen Menschen in einem langen Prozess von Kind an erworben.

„Kinder lernen die Attributionsmethode, die Darstellung der ihrem Geschlecht unterstellten Eigenart, die konstante Vermeidung des 'falschen' Repertoires, aber auch die Fähigkeit, die andersgeschlechtliche Darstellung zu verstehen, zu unterstützen und hervorzulocken.“⁶⁶

Die Aneignung von Geschlechtszugehörigkeit umschreibt Hagemann-White mit

⁶² Vgl. Mühlen Achs, 1998, S. 30.

⁶³ West/Zimmerman, 1987, S. 137.

⁶⁴ Ebda.

⁶⁵ Vgl. Mühlen Achs, 1998, S. 30f.

⁶⁶ Hirschauer, 1999, S. 51.

dem Begriff des Codes, der weder thematisiert noch übersetzt werden kann, weil sich die Menschen nur innerhalb eines Codes bewegen bzw. einen Code leben. Alleine durch die gelungene Existenz innerhalb eines Codes bekommt man die Bestätigung dafür, dass er richtig verstanden wurde.⁶⁷

Die Geschlechtszuständigkeit beinhaltet laut Hirschauer eine Verantwortung für jeden Mann und jede Frau, sich geschlechtskompetent darzustellen. Dies wird als eine Art Rechenschaftspflicht bezüglich der Körperbeschaffenheit betrachtet. Vor diesem Hintergrund wird eine misslungene Geschlechterdarstellung als Versagen oder Täuschung bewertet. So würde beispielsweise ein „tuntiges Verhalten“ als „Verschandelung des Repertoires“ erscheinen. Ein Mann, der das Recht hat diesen „Titel“ zu tragen, hat zugleich auch die Pflicht, sich erkennbar als solcher zu geben – aber nur dann, wenn die Genitalien ihn dazu „legitimieren“. ⁶⁸

„Ein 'Mann' ist ein legitimer Darsteller von Männer-Bildern, genauer: ein durch eine kompetente Darstellung (in den Augen eines Betrachters) legitimierter und zur Kontinuierung verpflichteter Darsteller eines Männer-Bildes.“⁶⁹

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt, wird in dieser Arbeit von einer konstruktivistischen Geschlechterperspektive ausgegangen. Das heißt, sowohl Geschlecht als auch Zweigeschlechtlichkeit werden als etwas durchgängig sozial Konstruiertes betrachtet. Hierbei stellt vor allem das Modell des *doing gender*, welches dem Aspekt der Interaktion einen großen Stellenwert zuschreibt, einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt dar. Für die Generierung der Fragestellung dieser Arbeit bedeutet dies, dass bei der Analyse von Geschlecht bzw. Männlichkeit auch immer die Interaktion zwischen den einzelnen Charakteren sowie die Praxen der Zuschreibung, Wahrnehmung und Darstellung im weitesten Sinne berücksichtigt werden müssen.

⁶⁷ Vgl. Hageman-White, 1988, S. 35.

⁶⁸ Vgl. Hirschauer, 1999, S. 51f.

⁶⁹ Ebda, S. 52.

4 Männlichkeit(en)

In diesem Kapitel wird nach einem kurzen Einblick in die Entstehung und Entwicklung der *Men's Studies* das *Hegemoniale Männlichkeitsmodell* nach Robert Connell beschrieben. Connells Konzept, das ebenfalls innerhalb der konstruktivistischen Perspektive auf Geschlecht angesiedelt ist, interessiert sich ebenfalls für den Aspekt der Interaktion. Zusammen mit dem Konzept des *Doing Gender*, stellt dieser Theorieentwurf eine sinnvolle Basis für die Analyse von Männlichkeiten in Sitcoms dar.

4.1 Die Men's Studies

Die Infragestellung der Geschlechterordnung und des Patriarchates durch den Feminismus hat dazu geführt, dass gegen Ende des 20. Jahrhunderts die dominante Position von Männern immer mehr einem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt war und Männlichkeit in zunehmendem Maße zum Gegenstand wissenschaftlicher Theorien und empirischer Studien gemacht wurde.⁷⁰ Elisabeth Badinter bringt diese Entwicklung der letzten 30 Jahre mit folgenden Worten auf den Punkt:

„Noch vor nicht allzulanger Zeit war die Frau der dunkle und unerschlossene Kontinent der Menschheit, und niemand wäre auf die Idee gekommen, den Mann in Frage zu stellen. Männlichkeit erschien als etwas Selbstverständliches: strahlend, naturgegeben und der Weiblichkeit entgegengesetzt. In den letzten drei Jahrzehnten sind diese jahrtausendealten Selbstverständlichkeiten in sich zusammengebrochen. Indem die Frauen sich neu definieren, zwingen sie die Männer, das gleiche zu tun. XY bleibt die Konstante, aber die männliche Identität ist nicht mehr das, was sie einmal war. Was beweist, daß sie nicht in Marmor gemeißelt war.“⁷¹

Ein zentraler Kritikpunkt der Frauenbewegung bestand immer darin, dass es sich bei der traditionellen Wissenschaft um eine reine Männerwissenschaft

⁷⁰ Vgl. Meuser, 2000, S. 48.

⁷¹ Badinter, 1993, S. 11f.

handelte, da sie fast ausschließlich von Männer betrieben wurde und auch von Männern berichtete. Auch wenn in der Wissenschaft von Menschen die Rede war, waren in Wirklichkeit Männer gemeint: Die Besonderheit weiblicher Lebenslagen wurden systematisch ausgeblendet und „der Mann zur Norm und zum Synonym für Mensch erhoben.“⁷²

Die Frauenforschung versuchte dem Androzentrismus in der Wissenschaft gegenzusteuern, indem sie begann mit eigener Stimme zu sprechen und die Frau und ihre gesellschaftliche Lage zum Gegenstand der Forschungsarbeit und Theorie zu machen. Diese Arbeiten brachten auch zahlreiche Annahmen über Männer und Männlichkeit mit sich – allerdings ebenfalls, ohne den Mann explizit zu betrachten.⁷³ Die ersten Annahmen über Männlichkeit aus weiblicher Perspektive fallen nicht gerade freundlich aus: sie berichten von Unterdrückung, Ausbeutung, Gewalt und Sexismus.⁷⁴ Die heftige Kritik und der Transformationsprozess in der Geschlechterordnung setzten immer mehr Männer unter Druck, „ihren Ort in den alltäglichen Geschlechterbeziehungen neu bzw. zum ersten Male bewußt zu definieren.“⁷⁵

Mitte der 80er Jahre etablierte sich langsam eine Forschungsrichtung, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Männer als Geschlechtswesen ins Zentrum der Forschung und Theorie zu rücken und männliche Erfahrungen unter Berücksichtigung kultureller und historischer Aspekte zu thematisieren: die *Men's Studies*.

In den USA gab es bereits Mitte der 70er Jahre erste Ansätze für eine Männerforschung. Als eigenständige Disziplin konnten sich die *Men's Studies* allerdings erst in der ersten Hälfte der 80er Jahre etablieren – zuerst in den USA und Kanada, später dann auch in Großbritannien und den skandinavischen Ländern. In den deutschsprachigen Ländern hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Mann als Geschlechtswesen

⁷² Walter, 1998, S. 13.

⁷³ Vgl. Meuser, 2006, S. 11.

⁷⁴ Vgl. Metz-Göckel, 2000, S. 28.

⁷⁵ Meuser, 2006, S. 12.

erst Mitte der 90er Jahre Einzug gehalten.⁷⁶

Ein zentrales Thema der Männerforschung stellt seit Anbeginn die Frage nach ihren zentralen Zielen und Motiven dar. Entlang dieser Diskussion unterscheidet der deutsche Männerforscher Willi Walter drei verschiedene Ansätze.⁷⁷

Die *Männeridentifizierten Ansätze* gehen davon aus, dass die Überwindung patriarchaler Strukturen (wenn auch unbewusst) im Eigeninteresse der Männer liegt. Materielle Vorurteile und Privilegien gegenüber Frauen werden von den Vertretern dieses Ansatzes zwar nicht zurückgewiesen, allerdings gehen sie davon aus, dass Männer dafür einen zu hohen Preis zahlen. Typische ‚Männerkrankheiten‘ wie Herzinfarkt oder gar Selbstmord werden darauf zurückgeführt, dass sich Männer von der vorherrschenden Männerrolle überfordert fühlen und wichtige Teile ihrer eigenen Identität unterdrücken. Ziel dieses Ansatzes soll die Emanzipation des Mannes sein: indem sichtbar gemacht wird, dass nicht nur Frauen, sondern auch Männer unter den Zwängen des Patriarchates zu leiden haben, sollen Männer dazu gebracht werden, auf ihre Privilegien zu verzichten und stattdessen für eine nicht-patriarchale Gesellschaft zu plädieren.

Die *Frauenidentifizierten Ansätze* hingegen beschreiben die Geschlechterordnung mehr aus der Perspektive der Frauen und betrachten Männer primär als Nutznießer des Patriarchats. Auf Grund der Privilegien, die Männer innerhalb der patriarchalen Strukturen haben, sind sie auch daran interessiert, an diesen festzuhalten. Die Vertreter dieses Ansatzes sind der Auffassung, dass Männer sehr wohl unter dem Patriarchat leiden können, weisen aber darauf hin, dass sie nicht als Männer unterdrückt werden. Insgesamt wird die traditionelle Sichtweise auf die Geschlechter umgedreht, indem Weiblichkeit als positive menschliche Norm betrachtet wird, neben der Männlichkeit als fragwürdig und erklärungsbedürftig erscheint.

Die *Dialektischen Ansätze* der Männerforschung versuchen, beide Perspektiven

⁷⁶ Vgl. Walter, 1998, S. 14f.

⁷⁷ Vgl. Ebda, S. 18f.

zu berücksichtigen. Sie sehen in den patriarchalen Strukturen sowohl ein Unterdrückungsinstrument für Frauen, als auch für Männer. Eine in den *Men's Studies* äußerst populäre Theorie zur Konstruktion von Männlichkeiten die sich innerhalb des dialektischen Ansatzes ansiedelt ist Robert Connells Konzept der *hegemonialen Männlichkeit*, welches er Mitte der achtziger Jahre entwickelte und das sich seit dem als zentrale Leitkategorie der Männlichkeitsforschung durchgesetzt hat.⁷⁸ Beschäftigt man sich mit wissenschaftlichen Texten zum Thema Männlichkeit, wird man kaum auf Publikationen treffen, die nicht mit den Begriffen des australischen Soziologen operieren.

Im nächsten Kapitel werden nun die zentralen Prämissen dieses Konzeptes, das innerhalb einer konstruktivistischen Perspektive auf das soziale Geschlecht und die Geschlechterdifferenz anzusiedeln ist, vorgestellt.

4.2 Das hegemoniale Männlichkeitsmodell

Connell begreift Geschlecht bzw. Männlichkeit als „eine Position im Geschlechterverhältnis“⁷⁹ und „eine Art und Weise, in der soziale Praxis geordnet ist.“⁸⁰ Dabei interessiert er sich vor allem für die Beziehungskonstellationen, in welche die Männlichkeiten eingebettet sind.

„Auf das Geschlechterverhältnis unter Männern muß man achten, um die Analyse dynamisch zu halten, damit die Vielfalt an Männlichkeiten nicht zu einer bloßen Charaktertypologie erstarrt.“⁸¹

Connell geht nicht von *einer* Männlichkeit aus, sondern spricht stets von *Männlichkeiten*. Er weist darauf hin, dass es nicht nur hinsichtlich Klasse oder Rasse Unterschiede zwischen Männern gibt, sondern dass auch innerhalb *einer* kulturellen oder institutionellen Situation verschiedene Männlichkeiten entstehen können. Um diese Vielfalt an Männlichkeitstypen zu erkennen, müssen vor allem die Beziehungen innerhalb des männlichen Geschlechts

⁷⁸ Vgl. Jösting 2005, Meuser 2006, Badinter 1993.

⁷⁹ Connell, 2006, S. 91.

⁸⁰ Ebda, S. 92.

⁸¹ Ebda, S. 97.

betrachtet werden:

„Es reicht nicht, die Mannigfaltigkeit von Männlichkeitsformen zu erkennen. Es geht auch um die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Arten von Männlichkeit: Bündnisse, Dominanz und Unterordnung. Diese Verhältnisse entstehen durch Praxen die ein- oder ausschließen, einschüchtern, ausbeuten, und so weiter.“⁸²

4.2.1 Drei Strukturen der Geschlechterordnung

Connell unterscheidet drei fundamentale Strukturen, durch die sich die Geschlechterordnung reproduziert und manifestiert: *Macht*, *Produktion* und *emotionale Bindungsstruktur* („Kathexis“).⁸³ Hierbei handelt es sich um ein Modell, dass er empirisch gewonnen hat und dass Ansatzpunkte für die Analyse von Männlichkeiten bietet.

Machtbeziehungen sind in der Geschlechterordnung die wichtigste Achse, um die sich Geschlechterverhältnisse organisieren. In der derzeitigen westlichen Geschlechterordnung zeigt sich dies in Form des Patriarchates, also der allgegenwärtigen Unterordnung von Frauen und der Vorherrschaft von Männern. Trotz aller Widerstände der Frauenbewegung, hat diese Struktur nach wie vor Allgemeingültigkeit; allerdings bringen die Widerstände von Seiten der Feministinnen die patriarchale Macht in ständige Schwierigkeiten, da sie neue Legitimationsstrategien und Praxen herausfordern, die die bestehende Machtstruktur stützt.⁸⁴

Unter *Produktionsbeziehungen* versteht Connell die geschlechtliche Arbeitsteilung bzw. Arbeitszuweisung, die sich manchmal überaus subtil äußern kann.⁸⁵ Wenn Frauen den Großteil des Haushaltes übernehmen und in handwerklichen Berufen oder Führungspositionen nur selten anzutreffen sind,

⁸² Connell, 2006, S. 56.

⁸³ Vgl. ebda, S. 94.

⁸⁴ Vgl. ebda.

⁸⁵ Als Beispiel für die zum Teil feine Unterscheidung der Arbeitszuweisung verweist Connell auf eine Analyse der Soziologin Pauline Hunt: diese hat ein englisches Dorf analysiert, in dem die Frauen die Innenseiten und die Männer die Außenseiten der Fenster geputzt haben.

handelt es sich hierbei stets um tief verwurzelte Gesellschaftsstrukturen.⁸⁶

Die geschlechtliche Arbeitsteilung hat jedoch neben den privaten Konsequenzen auch ökonomische Folgen: diese äußern sich nicht nur durch die oft diskutierten ungleichen Löhne zwischen Männern und Frauen, sondern auch dadurch, dass das Kapital zwischen den Geschlechtern ungleich verteilt ist, was wiederum zu einer ungleichen Beteiligung am Wohlstand führt. Connell spricht hier von einer *patriarchalen Dividende*, den allgemeinen Vorteil (sowohl materiell als auch in Form von Prestige), den Männer aus der Unterdrückung der Frauen ziehen.⁸⁷

Die *emotionale Bindungsstruktur* versteht Connell als ein Begehren im Freudschen Sinne - „nämlich als eine emotionale Energie, die an ein Objekt geheftet wird“⁸⁸. In diesem Sinne wird das sexuelle Begehren, das häufig für natürlich gehalten wird, ebenfalls zu einem Bestandteil des sozialen Geschlechts und „(d)ie Praktiken, die das Begehren formen und realisieren, sind deshalb ein Aspekt der Geschlechterordnung“⁸⁹.

Meuser merkt an, dass Connells Theorieentwurf auf der Kategorie der Macht basiert, er auf konzeptioneller Ebene jedoch nicht berücksichtigt, dass die Struktur der Macht die anderen beiden Strukturen überlagert. „Männliche Suprematie äußert sich sowohl in den Strukturen der Produktion als auch in den kulturellen Mustern der emotionalen Anziehung“.⁹⁰

4.2.2 Hegemoniale Männlichkeit

Für Connell konstituiert sich Männlichkeit nicht nur in Beziehungen zum anderen Geschlecht, sondern auch – und das ist das entscheidende an seinem Konzept – in den Beziehungen der Männlichkeiten untereinander. Somit wird die Hauptachse der Machtstruktur – die Machtbeziehungen *zwischen* den

⁸⁶ Vgl. Jösting, 2005, S. 30, siehe dazu auch Kapitel 3.1.

⁸⁷ Vgl. Connell, 2006, S. 100.

⁸⁸ Ebda, S. 95.

⁸⁹ Ebda.

⁹⁰ Meuser, 2006, S. 101.

Geschlechtern – von einer zweiten Achse überlagert – der Hierarchie von Autoritäten innerhalb des vorherrschenden Geschlechts.⁹¹

Innerhalb des männlichen Geschlechts ortet Connell vier verschiedene Arten des Geschlechterverhältnisses: *Hegemonie*, *Dominanz*, *Komplizenschaft* und *Marginalisierung*. Diese Kategorien bilden laut Connell einen Rahmen, der es ermöglicht, bestimmte Formen von Männlichkeiten zu analysieren.⁹²

Hegemonie⁹³

Connell geht davon aus, dass sich immer eine Form von Männlichkeit gegenüber anderen kulturell heraushebt.

„Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“⁹⁴

Das heißt nun nicht, dass die Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit auch gleichzeitig die mächtigsten Männer sind, da mächtige Männer in ihrem individuellen Lebensentwurf weit von dem hegemonialen Ideal entfernt sein können. Als Beispiel für Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit nennt Connell Männer mit Vorbildfunktion (Filmschauspieler oder Filmfiguren).⁹⁵

Hegemonie kann aber nur dort entstehen, wo es auch eine Kooperation zwischen dem kulturellen Ideal und der institutionellen Macht gibt. Hier sind vor allem die Führungsebenen von Wirtschaft, Politik und Militär zu nennen, die eine solche Inszenierung von Männlichkeit zur Schau stellen und trotz Angriffen von Feministinnen und alternativen Männlichkeiten noch recht unantastbar sind. Hegemonie bedeutet somit einen „erfolgreich erhobenen Anspruch auf

⁹¹ Vgl. Meuser, 2006, S. 101.

⁹² Vgl. Connell, 2006, S. 102.

⁹³ Den Begriff der Hegemonie übernimmt Connell von Antonio Gramscis Analyse der Klassenbeziehungen, die sich damit auseinandersetzt, wie eine Gruppe eine Führungsposition im gesellschaftlichen Leben einnimmt und aufrechterhält.

⁹⁴ Connell, 2006, S. 98.

⁹⁵ Ebda.

Autorität“⁹⁶. Da diese Autorität von Seiten der Frauen jederzeit Angegriffen werden kann, handelt es sich bei der hegemonialen Männlichkeit um einen historisch wandelbaren Begriff.

Unterordnung

Das entscheidende an Connells Theorieentwurf ist, dass hegemoniale Männlichkeit nicht nur eine Dominanz gegenüber Frauen herstellt, sondern auch gegenüber anderen Männern. Dadurch entsteht auch zwischen Männern eine Beziehung, die von Dominanz und Unterordnung geprägt ist.

Alternative Männlichkeiten, die nicht in das Bild der hegemonialen Männlichkeit passen, werden von dieser ausgeschlossen und geraten an das untere Ende der männlichen Geschlechterhierarchie. Da Heterosexualität ein zentrales Merkmal von hegemonialer Maskulinität ist, zählen homosexuelle Männer zu der am stärksten ausgegrenzten Gruppe der Männer.⁹⁷ Auch für Meuser gehört die Homophobie zum Kernbestand der hegemonialen Männlichkeit. Die Differenz zwischen homosexuellen und heterosexuellen Männern kommt der Differenz zwischen Männern und Frauen gleich.⁹⁸ Aus soziologischer Sicht wird Homophobie nicht als Abwehrreaktion auf verdrängte Inhalte gesehen, sondern als Verteidigung der Institution der hegemonialen Männlichkeit und der bestehenden Geschlechterordnung.⁹⁹

Die Verteidigung der hegemonialen Männlichkeit zeigt sich gegenüber homosexuellen Männern in Form von unterschiedlichen Praktiken der Ausschließung, die von kultureller und politischer Ausschließung, wirtschaftlicher Diskriminierung, staatlicher Gewalt und Gewalt auf offener Straße bis hin zur Boykottierung der Person reichen.¹⁰⁰

„Alles was die patriarchale Ideologie aus der hegemonialen Männlichkeit ausschließt, wird dem Schwulsein zugeordnet; das reicht von einem anspruchsvollen innenarchitektonischen Geschmack bis zu lustvoll-passiver analer

⁹⁶ Connell, 2006, S. 98.

⁹⁷ Vgl. Connell, 2006, S. 99.

⁹⁸ Vgl. Meuser, 2006, S. 52.

⁹⁹ Vgl. ebda, S. 104.

¹⁰⁰ Vgl. Connell, 2006, S. 99.

Sexualität.“¹⁰¹

Homosexualität wird deshalb aus Sicht der hegemonialen Männlichkeit gerne mit Weiblichkeit gleichgestellt und gerät somit an das unterste Ende der Geschlechterhierarchie.

Aber auch heterosexuelle Männer und Jungen können untergeordnet werden, wenn sie nicht der patriarchalen Ideologie gerecht werden. Die Unterordnung begleitende Schimpfwörter wie Schwächling, Schlappschwanz, Warmduscher, Memme, Waschlappen, Schwächling, halbe Portion oder Streber zeigen auch hier eine symbolische Parallele zum Weiblichen.¹⁰²

Komplizenschaft

Hegemoniale Männlichkeit ist ein Orientierungsmuster, ein Ideal, dem nur wenige Männer entsprechen können. Trotzdem wird das System von den meisten Männern gestützt, da auch Männer, die nicht dem hegemonialen Muster entsprechen, von der Unterdrückung der Frauen profitieren. Diesen Umstand fasst Connell mit dem Begriff der *Komplizenschaft* und versteht darunter „Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen.“¹⁰³

So können beispielsweise auch Männer, die finanziell nicht in der Lage sind ihre Familie zu ernähren, trotzdem das Idealbild des Mannes als Familienernährer verteidigen und einen Teil zur Reproduktion der Geschlechterordnung beitragen. Dadurch bleibt das Ideal kulturmächtig, auch wenn es in der Realität des Zusammenlebens von Mann und Frau nur selten verwirklicht werden kann.¹⁰⁴

Hißnauer und Klein bezeichnet Homer Simpson aus der Zeichentrickserie *The Simpsons* als gelungenes Beispiel für komplizenhafte Männlichkeit, da er sich

¹⁰¹ Connell, 2006, S. 99.

¹⁰² Vgl. ebda, S. 100.

¹⁰³ Ebda.

¹⁰⁴ Vgl. Meuser, 2006, S. 105.

gerne als ‚Herr des Hauses‘ in Szene setzt, wenn es ernst wird, aber seine Frau oft den Kopf hinhalten lässt.¹⁰⁵

Marginalisierung

Indem Connell noch weitere soziale Strukturen wie sozialer Status, Rasse oder Bildung hinzunimmt, lassen sich noch weitere Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Männlichkeiten ausdifferenzieren.

Die Beziehungsmuster zwischen dominanter und untergeordneter Klassen fasst Connell mit dem Begriff der *Marginalisierung*. Entscheidend für die Zuordnung zu einer marginalisierten Gruppe sind beispielsweise ein niederer sozialer Status oder ethnische Zugehörigkeit (als Beispiel nennt Connell die Schwarzen in den USA).¹⁰⁶

Aber auch Männer, die sich für einen alternativen Lebensstil entscheiden, und sich somit dem hegemonialen Muster explizit widersetzen, zählen zu der marginalisierten Gruppe. Auch wenn es sich bei der Abwertung eines ‚Hausmannes‘ im Vergleich zu den Homosexuellen nur um eine harmlose Form der Entwertung handelt, zeigen die Probleme solcher Subkulturen deutlich, die unanfechtbare Macht des vorherrschenden Ideals.¹⁰⁷

Connell betont in seinen Ausführungen immer wieder, dass es sich bei den verschiedenen Typen von Männlichkeiten um keine festen Charaktertypen handelt, sondern um „Handlungsmuster, die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstehen.“¹⁰⁸ Was die hegemoniale Männlichkeit betrifft, ist auch diese den Prozessen des sozialen Wandels unterworfen: war diese einst beim Duell oder im Militär aufzufinden, so bestimmt Connell den Manager im technokratischen Milieu zum neuen Leitbild hegemonialer Männlichkeit.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Hißnauer/Klein, 2002, S. 29.

¹⁰⁶ Vgl. Connell, 2006, S. 101.

¹⁰⁷ Vgl. Meuser, 2006, S. 104.

¹⁰⁸ Connell, 2006, S. 102.

¹⁰⁹ Vgl. Meuser, 2006, S. 106.

Wie zu Beginn dieses Kapitels schon erwähnt, lässt sich das Männlichkeitsmodell von Connell sehr gut mit dem Modell des doing gender verbinden, da beide Konzepte dem Aspekt der Interaktion eine wichtige Bedeutung zuschreiben. Durch das Heranziehen von Connells Theorieentwurf kann die Analyse dieses Interaktionsaspektes sehr präzise festgelegt werden: Für Connell entsteht Männlichkeit erst in Abgrenzung zu anderen. Dabei spielt vor allem der Aspekt der Macht und die damit verbundenen Mechanismen der Über- bzw. Unterordnung eine wichtige Rolle. Folglich ist es für die Analyse von Männerfiguren in Sitcoms notwendig, die Männerfiguren im Bezug zu anderen Figuren zu betrachten und vor allem die hierarchischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Charakteren sowie die Praxen der Über- bzw. Unterordnung zu berücksichtigen.

5 Sitcoms

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in die Entstehung und Entwicklung der Sitcom. Außerdem wird gezeigt, worauf DrehbuchautorInnen bei der Anlegung eines ‚erfolgreichen‘ Sitcom-Charakters achten und welche strukturellen Merkmale dieses Genre ausmachen.

5.1 Begriff

Der Begriff *Sitcom* ist die Abkürzung für die englische Bezeichnung *Situation Comedy* und bezeichnet 30-minütige Fernsehserien, in denen sich die Protagonisten in witzigen Situationen wiederfinden.¹¹⁰

Das Genre Sitcom ist aus heutiger Sicht ganz klar an das Medium Fernsehen gebunden. Sucht man allerdings nach den Wurzeln des Genres, reichen diese bis weit in eine Zeit vor Aufkommen des Fernsehens zurück und sind mit einer langen Komödientradition verbunden.

Lawrence E. Mintz schreibt dazu:

„Comedy involves confusion, disruption, and reconciliation. For this reason most sitcomscholars begin by acknowledging the genre's connection with comedy-drama of the past, usually from Roman theatre through commedia dell'arte, and the popular theatre, to comedy film and radio broadcasting.“¹¹¹

Im folgenden Kapitel wird nun ein kurzer historischer Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Sitcom gegeben. Dieser historische Exkurs soll dabei allerdings nicht bei dem romanesk-burlesken Theater des 17. Jahrhunderts ansetzen, sondern beginnt beim Rundfunk, dem wohl größten Einfluss auf die Anfänge des Fernsehens.

¹¹⁰ Vgl. Wolff, 1997, S. 15.

¹¹¹ Mintz, 1985, zitiert nach Holzer, 1999, S. 39.

5.2 Entstehung und Entwicklung der Sitcom

Der Rundfunk hatte deshalb einen bedeutenden Einfluss auf die Anfänge des Fernsehens, weil bereits etablierte Radioformate einfach für das Fernsehen adaptiert wurden, um sie dem Publikum nun auch visuell zu präsentieren. Zudem wurden zu dieser Zeit sowohl Rundfunk als auch Fernsehen bis dahin von denselben Networks, wie NBC, CBS oder ABC, betrieben.¹¹²

Um sich von den Konkurrenzmedien wie Zeitung und Kino abzuheben, versuchten amerikanische Radiosender ihr Publikum mit komischen Unterhaltungssendungen für sich zu gewinnen. Dabei spielten die sogenannten *Stand-up Comedians* eine bedeutende Rolle: diese wurden von den Bühnen abgeworben und von den Radiostationen unter Vertrag genommen, damit sie ihr Programm im Studio darboten. Um das Ganze für die Zuhörer vor den Radiogeräten authentischer zu gestalten, wurden Studio-Gäste eingeladen, die die Darbietungen akustisch untermalten. Für diesen Zweck wurden auch schon damals gelegentlich die für Sitcoms berühmten Lachkonserven verwendet. So entstanden mit der Zeit die sogenannten Radiositcoms, die später zahlreich für das Fernsehen adaptiert wurden.¹¹³

Viele dieser Radiositcoms wurden in den 50er Jahren für das Fernsehen adaptiert und somit zu den ersten ‚richtigen‘ Sitcoms. So auch die Serie *I Love Lucy*, die aus der Radiosendung *My Favorite Husband* entstand. *I Love Lucy* zählt bis dato zu einer der erfolgreichsten und beliebtesten Serie der Fernsehgeschichte¹¹⁴ und wird von vielen als der ‚Prototyp‘ der Sitcom bezeichnet.¹¹⁵

Inhaltlich dreht sich die Sitcom rund um das Ehepaar Lucy und Desi Ricardo: Während Lucy stets versucht, aus den Alltagsroutinen einer Hausfrau auszubrechen, gelingt es ihrem Ehemann immer wieder, ihre emanzipatorischen Versuche zu unterbinden.

¹¹² Vgl. Holzer, 1999, S. 40.

¹¹³ Vgl. ebda, S. 40f.

¹¹⁴ Vgl. ebda, S. 44.

¹¹⁵ Vgl. ebda, S. 16.

Für Wolff kommt es nicht von ungefähr, dass diese Serie ausgerechnet in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg entstanden ist, in der der gesellschaftliche Konflikt darin bestand, die Frauen nach langer Selbstständigkeit während des Krieges wieder in ihre traditionellen Rollen als Hausfrau und Mutter zu drängen, damit die Kriegsheimkehrer sich wieder im privaten als auch beruflichen Leben behaupten konnten. Für ihn gehört es zu der Tradition der Sitcom, dass sie stets in der Lage war, „gesellschaftliche Strömungen zu reflektieren und partiell zu beeinflussen“¹¹⁶ und „etwas vom sogenannten Zeitgeist vorauszuahnen.“¹¹⁷

Auch Holzer sieht in *Lucy* eine Stellvertreterin für eine ganze Generation von Frauen, die gegen die Unterdrückung der Emanzipation rebellierte. Dass die Konfliktsituation in Form einer Komödie thematisiert wurde, war dabei von Bedeutung, da es der inhärenten Kritik einiges an Schärfe und Bedrohlichkeit genommen hat.¹¹⁸

Laut Wolff haben sich in den 60ern vor allem zwei Arten von Sitcoms herauskristallisiert. Die erste vermittelte ein perfektes Familienleben und hatte fast schon propagandaähnliche Züge, indem das Leben in den Vereinigten Staaten übertrieben idealisiert wurde. Die zweite Variante zeichnete sich durch ein hohes Ausmaß an „Magie und Eskapismus“¹¹⁹ aus (z.B. *Bezaubernde Jeannie*) und hatte wohl die Funktion, vor der nuklearen Bedrohung abzulenken.¹²⁰

Um die Serien möglichst leicht und das Massenpublikum bei Laune zu halten, wurden die Serien einer Zensur unterzogen. Jeglicher kontrovers diskutierter Inhalt wurde ausgesondert, um dem Publikum stattdessen eine heile Welt und stark vereinfachte (Familien-)Stereotype zu präsentieren.

¹¹⁶ Wolff, 1997, S. 16.

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Vgl. Holzer, 1999, S. 46.

¹¹⁹ Wolff, 1997, S. 16.

¹²⁰ Vgl. ebda.

Dazu schreibt Butsch:

„No threatening world impinged on these early TV families, not the bomb or the cold war, not 1960s Vietnam, riots, protests; not sex or drugs. These families seldom struggled. All problems were simple and internal to the family. Almost everyone was content about their place in the family and in the world. With this reassuring formula, the characters were inevitably oversimplified stereotypes that were rather consistent from series to series.“¹²¹

Mit Einzug der 70er-Jahre änderte sich der Grundtenor der Unterhaltungsserien, und es begann das Jahrzehnt der sozio-realistischen Serien. Mit Sicoms wie *Maude* oder *All in the Family* wurden sozialkritische Themen wie Rassismus, Abtreibung oder Alkoholmissbrauch in einer bisher noch nie da gewesenen Offenheit diskutiert.¹²²

Diese Revolutionierung der Themenwahl widerspiegelte sich nicht zuletzt auch in der Darstellung der Geschlechterrollen. Hier sei exemplarisch vor allem die *Mary Tyler Moore Show* erwähnt, die für die Veränderung der Frauenrolle im Fernsehen einen wichtigen Beitrag geleistet hat.¹²³ Die Serie rund um eine etwa dreißigjährige alleinstehende Produktionsassistentin einer Nachrichtenredaktion, legte den Schwerpunkt erstmals auf den Berufsalltag der Protagonistin, der ein ordentliches Maß an Unabhängigkeit, Eigenverantwortung und Respekt mit sich brachte. Überdies führte Mary außerhalb der Arbeitswelt ein Dasein als zufriedener Single.¹²⁴

In den 80ern wurde von vielen Kritikern das baldige Ende der Sitcom-Ära prophezeit. In einer Zeit des wachsenden Wohlstandes hatte das Publikum keine Lust mehr auf ‚schwere Kost‘ mit sozio-realistischem Inhalt.¹²⁵

Trotzdem entsprang dieser Periode eine Reihe von Sitcoms, die sich behaupten konnten und sich auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreuen

¹²¹ Butsch, 2005, S. 115.

¹²² Vgl. Wolff, 1997, S. 17.

¹²³ Vgl. Holzer, 1999, S. 50.

¹²⁴ Vgl. ebda, S. 51.

¹²⁵ Vgl. Wolff, 1997, S. 17.

durften. Da wären zum Beispiel *Die Cosbys* aus der *Die Bill Cosby Show*, eine afro-amerikanische Familie der gehobenen Mittelschicht, die auf harmonisches Familienideal und Super-Elternschaft setzte. Auf Familienidylle setzten auch die Tanners. Nur wurde diese durch *Alf*, einem außerirdischen Besucher vom Planeten Melmac, gehörig aus den Fugen gehoben.

Als gegen Ende der 80er Jahre der wirtschaftliche Aufschwung ein Ende nahm, zeigte sich die Desillusionierung der Menschen auch in ihren Serienvorlieben. Bevorzugt wurden nun „Sitcoms, die uns endlich zeigten, wie unser Leben wirklich aussah“¹²⁶. Serien wie z. B. *Roseanne* „verliehen den verdrängten Schattenseiten des Lebens ihre Namen, zerschlugen mit bitterer Realitätsnähe die harmoniefreudige Selbstherrlichkeit der letzten Jahre und teilten mit ihren Zuschauern die Sorge um das fehlende Haushaltsgeld“¹²⁷. Der Protest gegen die idealisierte Familie machte sich in den neueren Serien aber nicht nur in realitätsnahen Darstellung bemerkbar, sondern auch in einer radikalen Umkehr der gewohnten Rollen: Anstatt der netten, freundlichen Familie führte der Sender FOX in den späten 80ern mit *Married...with Children* und *The Simpsons* zwei Serien ein, die das Abbild zweier Antifamilien zum Publikumsliebbling machte:

„Instead of featuring the nice, friendly families that audiences were used to seeing, these two series featured *antifamilies*. Irresponsible mother Peggy, slut sister Kelly, childlike parent Homer, sassy son Bart... In both shows, a classic premise was turned upside down, roles were reversed, and the result was fresh comedy.“¹²⁸

Angesichts der Aktualität von Themen-Trends in Sitcoms merkt Wolff an, dass sich diese analog zum realen Leben enorm verkürzt hat. So wurden auch Anfang der 90er Jahre die Arbeitersitcoms zum Teil von Serien verdrängt, die sich hauptsächlich um Singles und deren Freundeskreise drehten. Serien wie *Ellen*, *Friends* und *Seinfeld* sind wohl nicht zufällig in einer Zeit entstanden, in der Ehen spät geschlossen und häufig geschieden werden.¹²⁹

¹²⁶ Wolff, 1997, S. 17.

¹²⁷ Holzer, 1999, S. 60.

¹²⁸ Smith, 1999, S. 34.

¹²⁹ Vgl. Wolff, 1997, S. 18.

Blickt man nun auf die historische Entwicklung der Sitcom zurück, wird erkennbar, dass es sich dabei keineswegs nur um ein billiges Unterhaltungsformat handelt, das am Fließband produziert wird. Sitcoms waren immer schon in der Lage, gesellschaftliche Themen und Trends aufzugreifen, zu reflektieren und in einem gewissen Maße auch zu beeinflussen. Auch wenn Sitcoms häufig den Eindruck erwecken, dass vieles übertrieben und unrealistisch dargestellt wird, schwingt auch immer ein gewisses Maß an Zeitgeist mit, das sich nicht zuletzt auch in der Geschlechterdarstellung zeigt. Entscheidend dabei ist, dass nicht nur gesellschaftliche Trends die Themen der Sitcom bestimmen; auch die Sehervorlieben des Publikums scheinen bei der Auswahl der Inhalte eine bedeutende Rolle zu spielen. Produzenten sind immer darauf bedacht, dem Publikum das zu bieten, was es zu einer gegebenen Zeit gerade sehen will – egal ob es sich dabei um den Wunsch nach Eskapismus durch eine idealisierte Serienwelt handelt oder ob die aktuellen Probleme in der realen Welt, auch von den fiktiven SerienheldInnen mitgetragen werden sollen.

5.3 Zeichnung von Charakteren

Der Begriff *Situation Comedy* gibt Anlass zur Vermutung, dass bei diesem Genre vor allem die Situationen im Zentrum stehen. Dabei scheinen sich diverse DrehbuchautorInnen und Ratgeber zum Schreiben einer Sitcom gerade darin einig zu sein, dass für den Erfolg einer Sitcom vielmehr die Charaktere der Protagonisten eine zentrale Rolle spielen.

„The best situation comedy isn't about situations at all; it's about vulnerable people ... comedy springs from character.“¹³⁰

Auch der deutsche Drehbuchautor Michael Gantenberg meint in einem Interview mit dem Spiegel:

¹³⁰ Armstrong, 1987, zit. nach Holzer, 1999, S. 23.

„Das Geheimnis der Sitcom ist, dass der ganze Humor allein aus den Charakteren entsteht. Wer also eine neue Sitcom entwickeln will, muss die richtigen Figuren finden, nicht den Handlungsrahmen.“¹³¹

Di Maggio meint, dass sich Sitcoms auf Grund der begrenzten finanziellen Mittel und des eingeschränkten Sets besonders auf die Charaktere konzentrieren:

„Since sitcoms are limited by costs and sets, they rely much more heavily on dialogue and character than do other forms of television writing.“¹³²

Bei der Zeichnung der Charaktere ist bedeutend, dass die Figuren gut definiert sind, damit die ZuseherInnen ohne Vorkenntnisse der Serie möglichst schnell ein Gespür für die Charaktere und die Beziehungen zwischen den Figuren entwickeln können.

In dem Buch *Successful Scriptwriting* schreiben Jürgen Wolff und Kerry Cox, dass Film-Charaktere nur dann funktionieren, wenn sie dreidimensional bzw. real erscheinen. Dazu muss man dem Publikum das Gefühl geben, dass es die fiktive Person tatsächlich kennt:

„Your goal as a scriptwriter is to leave your audience feeling that they know your central characters almost as well as they know their friends.“¹³³

Singer bemerkt, dass beim Anlegen von fiktiven Figuren für jeden einzelnen Charakter ein ausgearbeitetes Psychogramm vorliegen muss, damit sie dem Publikum real erscheint. Die Vergangenheit einer Person muss detailliert durchdacht sein, damit die Rezipienten eine Beziehung zu ihr aufbauen können und Widersprüche vermieden werden können.¹³⁴

Auch Wolff betont, dass es für DrehbuchautorInnen unabdingbar ist, die Figuren in- und auswendig zu kennen. Den Prozess des Kennenlernens vergleicht er

¹³¹ Der Spiegel, 4/2002, S. 108.

¹³² Di Maggio, 1990, S. 59.

¹³³ Wolff/Cox, 1991, S. 47.

¹³⁴ Vgl. Singer, 2002, S. 38.

mit dem einer Psychoanalyse. In seinem Handbuch für Autoren nennt er zentrale Fragen, die zu einer gründlichen Analyse einer Figur führen:¹³⁵

1. Was will die Figur in ihrem Leben erreichen?

Die Lebensziele von Sitcom-Figuren sind deshalb von Bedeutung, weil sie ihre Handlungen und Denkweisen maßgeblich beeinflussen. Manchmal sind die Motive der handelnden Personen offensichtlich, manchmal sind sie unterschwellig und somit erst bei genauerer Betrachtung erkennbar.

2. Wie ist die Beziehung der Figur zu anderen Figuren?

Die Beziehungen zwischen den Figuren sind in Sitcoms normalerweise recht stabil und liefern stets reichlich humoristischen Stoff für die Serie. Bei der Analyse muss darauf geachtet werden, ob es sich um Kontrast-Beziehungen oder Korrespondenz-Beziehungen handelt.

3. Wie verhält sich die Figur in Konfliktsituationen?

Die Charaktereigenschaften von Sitcom-Figuren kommen vor allem in Konfliktsituationen zum Vorschein. Jede Figur geht auf ihre individuelle Art mit ihren Problemen um. Manche Figuren versuchen, sich aus der Sache herauszureden oder versuchen einen Ansatz, der von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Andere wiederum sehen den Tatsachen ins Gesicht und machen es auf die direkte Art. Wenn Sitcom-Figuren von ihren AutorInnen gut angelegt wurden, ist es für die ZuseherInnen einfach, ihre Strategie vorauszuahnen.

4. Wie ist die Backstory der Figuren?

Diese Frage bezieht sich auf Aspekte wie Kindheit, Herkunft, Beruf, Bildung, Beziehung zu den Eltern, soziale Schicht, ... der Hauptfigur. Alle Fragen werden nicht immer beantwortet werden können; manchmal hilft es aber, über offene Fragen zu spekulieren, um die Person detaillierter zu analysieren.

5. Wie klingt die Figur?

Bei gut angelegten Sitcom-Figuren muss es möglich sein, die Personen nur

¹³⁵ Vgl. Wolff, 1997, S. 26ff.

durch wenige Sätze eindeutig voneinander zu unterscheiden. Die Eigenheiten der Protagonisten äußern sich beispielsweise durch Tonfall, Dialekt, Akzent usw.

6. Welche Art von Humor hat die Figur?

Bei dieser Frage geht es um die Art und Weise, wie eine Figur ihr Publikum zum Lachen bringt. Handelt es sich dabei um beleidigenden Humor und Schadenfreude (z.B. *Married... with Children*) oder geistige Unterbelichtung (z.B. Homer von *The Simpsons*).

Das ‚Kennen lernen‘ der Figur durch die ZuseherInnen geschieht zunächst über die äußere Erscheinung, wie Kleidung und Frisur. Aber auch über Gestik, Mimik und Sprechweise der Figur kann eingeschätzt werden, um was für einen Typus es sich handelt.¹³⁶

Diese Annahmen gehen immer über das tatsächlich Dargestellte hinaus. Dieses Phänomen ist in der Medienpsychologie unter dem Begriff *Gefolgerte Meinung* bekannt und tritt auf, „wenn wir von wahrgenommenen Eigenschaften von Personen oder Objekten auf weitere nicht eindeutig dargestellte Eigenschaften schließen, ohne zu wissen, ob diese überhaupt tatsächlich zutreffen oder nicht.“¹³⁷

Gefolgerte Meinungen begegnen uns nicht nur beim Betrachten von Sitcoms oder Filmen, sondern auch tagtäglich in realen sozialen Kontakten und gründen häufig auf Vorurteilen und Klischees. Klischees werden wiederum in Sitcoms bewusst eingesetzt, weil sie dem Publikum dabei helfen, die fiktive Figur schnell einzuschätzen. Passt sie in ein festes Klischee, fühlt sich der Rezipient mit ihr vertraut, tut sie es nicht, erscheint die Figur weitaus komplexer und vielschichtiger.¹³⁸

Indem Sitcom-Figuren reichlich mit Klischees ausgestattet werden, sind sie

¹³⁶ Vgl. Holzer, 1999, S. 23.

¹³⁷ Singer, 2002, S. 36.

¹³⁸ Vgl. ebda, S. 36f.

vorhersehbar. Die Vorhersehbarkeit ist ein wichtiges Element bei der Entwicklung der Charaktere. Sie hilft dem Publikum die Handlung lückenlos nachzuvollziehen. Die ZuseherInnen sollten wissen, wie die Figur ‚tickt‘ und wie sie an ein bestimmtes Problem herangeht. Spannend dabei ist lediglich, wie sich die Figur Tag für Tag aus ihrer Konfliktsituation herauswindet und wieder zu ihrer Ausgangssituation zurück findet.¹³⁹

Es genügt jedoch nicht, dass die einzelnen Figuren klar definiert sind, auch ihre Beziehungen zu den anderen Figuren der Serie müssen für die Zuseher deutlich erkennbar sein.

„Eines das die Figuren voneinander unterscheidet, ist die Art wie sie an ein Problem herantreten. Man soll den Charakter in seinem Verhältnis zu anderen Menschen zeigen, zu seiner Umgebung zu Subjekten und Objekten.“¹⁴⁰

Dabei spielt die Figurenkonstellation eine bedeutende Rolle. Laut Smith¹⁴¹ sollte bei der Konstellation der Figuren darauf geachtet werden, dass die einzelnen Charaktere möglichst gegensätzlich sind. Jede Figur sollte durch ihre Einzigartigkeit einen wichtigen Beitrag zu einem gelungenen Personen-Ensemble leisten und ihre Verhältnisse sollten reichlich Stoff für Konflikte liefern.

„To maximize opportunities for generating humour, the characters should complement rather than duplicate each other. (...) (C)haracters who have different opinions usually end up in conflict, which creates tension, which can be turned into comedy.“¹⁴²

Holzer verweist darauf, dass gegensätzliche Charaktere eine ausgleichende Funktion haben können. So kann beispielsweise ein unsympathischer Charakter ausgeglichen werden, indem die anderen Figuren die unangenehmen Charakterzüge ihres Partners mit einem Augenzwinkern erdulden. Die negativen Eigenschaften werden somit entschärft und selbst das

¹³⁹ Vgl. Holzer, 1999, S. 26f.

¹⁴⁰ Singer, 2002, S. 35.

¹⁴¹ Vgl. Smith, 1999, S. 33.

¹⁴² Ebda.

Publikum kann ein gewisses Maß an Sympathie für diese Person aufbringen.¹⁴³

5.4 Strukturelle Merkmale der Sitcom

Wolff ist der Meinung, dass die Eigenheit einer Figur erst dann zur Geltung kommen kann, wenn die Charaktere in interessante Situationen und Geschichten verwickelt werden. Und „(d)er Schlüssel hierzu ist die stringente Strukturierung der Geschichte.“¹⁴⁴ Diese Behauptung bekräftigt er noch mit einer Aussage des erfolgreichen Autors William Goldman, der auf die Frage nach den drei wichtigsten Elementen eines Drehbuches mit „Struktur, Struktur, Struktur“ antwortete.

Prinzipiell wird bei der Sitcom zwischen dramatischer und technischer Struktur unterschieden.¹⁴⁵ Die dramatische Struktur bezieht sich ausschließlich auf die Geschichte, während sich die technische Struktur nach den Werbeunterbrechungen richtet.

Die *dramatische Struktur* besteht aus Anfang, Mitte und Ende der Geschichte. Diese triadische Struktur ist nichts Neues: Sie wurde schon vor über zweitausend Jahren in Aristoteles' *Poetik* beschrieben¹⁴⁶ und erfuhr durch die aristotelesbezogene Dramentheorie des 19. Jahrhunderts eine breite Resonanz.¹⁴⁷

Einem ähnlichen Schema folgt auch das Drehbuch-Paradigma von Syd Fields. Fields unterteilt den Filmverlauf in drei Phasen: Exposition, Konfrontation und Auflösung. Das Paradigma wurde in der Absicht entworfen, aufstrebenden DrehbuchautorInnen strukturelle Anhaltspunkte für die Gestaltung einer Geschichte zu geben und wird auch von vielen anderen AutorenInnen zitiert bzw. in leicht abgewandelter Form benutzt.¹⁴⁸

¹⁴³ Vgl. Holzer, 1999, S. 25.

¹⁴⁴ Wolff, 1997, S. 31.

¹⁴⁵ Vgl. ebda, S. 32.

¹⁴⁶ Vgl. Smith, 1999, S. 93.

¹⁴⁷ Vgl. Kuchenbuch, 2005, S. 232.

¹⁴⁸ Vgl. ebda, S. 220ff.

In seinem Buch *Writing Television Sitcoms* beschreibt Smith¹⁴⁹, wie sich dieses Drei-Akt-Modell speziell bei Sitcoms vollzieht:

Im ersten Akt, also dem Anfang der Geschichte, wird einer der Hauptcharaktere mit einem bestimmten Problem oder einer Situation konfrontiert, dass die Handlung ins Rollen bringt. Da bei einer Sitcom die Charaktere nicht erst vorgestellt werden müssen und sofort mit der Handlung begonnen werden kann, bildet der erste Akt nur einen kurzen Abschnitt der gesamten Geschichte.

Der zweite Akt, der Mittelteil, umfasst ungefähr die Hälfte bis Dreiviertel der Geschichte. Hier wird gezeigt, wie der Hauptcharakter versucht, die Konfliktsituation zu überwinden. Diese Mission sollte dabei aber immer wieder von Komplikationen und Hindernissen geprägt sein, um die Spannung zu steigern. Ganz nach dem Motto „think development, not repetition“ sollte die Handlung mit jeder Szene vorangetrieben werden. Der zweite Akt endet meist mit einer Art Offenbarung, die den Protagonisten vor ein großes Dilemma stellt.

Der dritte Akt beginnt am Höhepunkt der Geschichte und nimmt in etwa ein Viertel der Geschichte ein. Die Charaktere tragen ihre Streitigkeiten aus, bringen die Wahrheit ans Tageslicht und die Geschichte wird (meist) im Guten aufgelöst.

Wolff weist noch darauf hin, dass sich das Ende einer Sitcom stets organisch aus den vorigen Folgen ergeben muss. Da Sitcoms nicht tragisch sein dürfen und immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückführen müssen, ist das Ende meist vorhersehbar und selten überraschend.¹⁵⁰

Auf Fernsehsendern mit Werbeunterbrechungen legt sich über die dramatische Struktur noch zusätzlich eine *technische Struktur*, die eine Episode in zwei Akte unterteilt. Dies passiert für gewöhnlich in der Mitte einer Episode, wenn die Eskalationsphase den Höhepunkt erreicht hat und der Zuschauer oder die

¹⁴⁹ Vgl. Smith, 1999, S. 93.

¹⁵⁰ Vgl. Wolff, 1997, S. 35.

Zuschauerin neugierig auf das weitere Geschehen geworden ist.¹⁵¹

Manche Serien zeichnen sich noch durch andere strukturelle Besonderheiten aus. So kann es sein, dass einige Serien mit einem sogenannten *Teaser* beginnen. Diese ein- bis zweiminütige Szene soll beim Publikum Interesse für die folgende Episode wecken, muss dabei aber inhaltlich nicht unbedingt mit dieser zusammenhängen. Manche Serien weisen auch einen *Tag* auf – ein kurzes ‚Anhängsel‘ am Ende einer Episode, das jedoch für die Auflösung der Geschichte keine Bedeutung hat.¹⁵²

Um einzelne Episoden vielschichtiger zu gestalten, werden zusätzlich zu dem Haupthandlungsstrang (A-Plot) noch so genannte Subplots (oder B-Plots) in die Geschichte integriert. Darunter versteht man eine kleinere Geschichte, die sich parallel zum A-Plot entwickelt.¹⁵³ Subplots ranken sich meist um die NebendarstellerInnen der Serie und folgen ebenfalls dem 3-Akt-Modell mit Anfang, Mitte und Ende.

Laut Wolff¹⁵⁴ erfüllen Subplots in Sitcoms mehrere Funktionen: Zum einen bringen sie Abwechslung in die Geschichte, indem beispielsweise ein schwerer Haupthandlungsstrang mit einer leichten Subplot-Geschichte kombiniert wird. Des Weiteren kann durch einen Subplot die Besetzung der Serie abgedeckt werden, sodass bei Sitcoms, die mehrere herausragende Protagonisten vorweisen, alle Charaktere integriert werden können. Ein Subplot kann aber auch zeitliche Abläufe manipulieren und die Zeitspanne eines A-Plots zum Beispiel größer erscheinen lassen.

Das wohl wichtigste strukturelle Merkmal einer Sitcom ist der zyklische Charakter der Sitcomgeschichte.¹⁵⁵ Alle Episoden bilden eine abgeschlossene Einheit und gehen stets von dem selben Ausgangspunkt aus.

¹⁵¹ Vgl. Holzer, 1999, S. 21.

¹⁵² Vgl. ebda, S. 21f.

¹⁵³ Vgl. Wolff, 1997, S. 40.

¹⁵⁴ Vgl. ebda, S. 40f.

¹⁵⁵ Vgl. Holzer, 1999, S. 17.

„Inhaltlich gesehen ist die Sitcom eine in Fortsetzungen erzählte Geschichte, in der immer wieder die gleichen Figuren auftauchen und alle Verwicklungen immer nur eine Episode lang dauern. Jede Folge endet, zumindest was die Positionen der festen Figuren und ihre Beziehungen untereinander anbelangt, am gleichen Punkt, an dem sie begonnen hat.“¹⁵⁶

Durch die beständige Rückkehr zum Ursprung unterscheidet sich die Sitcom ganz deutlich von anderen Genres wie der Soap Opera oder Spielfilmen, bei denen es in der Regel eine stetige Weiterentwicklung gibt oder das Ende der Geschichte von der Ausgangssituation abweicht. Bei Sitcoms hingegen ist es möglich, dass die ZuseherInnen ohne Vorkenntnisse jederzeit in das Geschehen einsteigen können und sich dort auch sofort zurechtfinden.

Die Stabilität der Basiskonstellation sorgt aber auch dafür, dass das Interesse an der Sitcom nicht verloren geht.

„Die Sitcom ist letztlich nichts anderes als eine Endlosschleife voller Lachauslöser – und die Zuschauer kehren jede Woche zurück, um ihre Lieblingsfiguren das Gleiche tun zu sehen wie in der Woche davor und in der Woche davor.“¹⁵⁷

Allzu große Eingriffe in die bewährte Struktur können sich negativ auf den Erfolg der Sitcom auswirken, weil das Publikum dadurch leicht irritiert wird.¹⁵⁸

Nachdem in den vorigen Kapiteln zu ‚Gender‘ und ‚Männlichkeit(en)‘ herausgearbeitet wurde, dass bei der Analyse von Männlichkeitsdarstellungen vor allem auf die Beziehungskonstellationen zwischen den Figuren geachtet werden muss, kann diese Annahme durch das Kapitel zur Sitcom nun bekräftigt und ergänzt werden: Wie oben beschrieben, liegt ein wesentliches Merkmal der Sitcom in der Anlegung der Charaktere. Diese müssen gut definiert sein und auch ihre Beziehungen zu den anderen Figuren der Serie müssen klar erkennbar sein. Da die Eigenheiten eines Charakters - und die Beziehung zu

¹⁵⁶ Auschauer, 1995 zit. nach Singer, 2002, S. 34.

¹⁵⁷ Der Spiegel, 4/2002, S. 108.

¹⁵⁸ Vgl. Holzer, 1999, S. 19.

den anderen Charakteren - vor allem in Konfliktsituationen klar zu durchschauen sind, macht es Sinn, bei der Filmanalyse gerade solche Szenen heranzuziehen, in denen sich die Charaktere in einer Konfliktsituation befinden. Es ist auch stark anzunehmen, dass gerade in solchen Situationen der Aspekt der Macht, der in dem Männlichkeitsmodell von Connell eine zentrale Bedeutung hat, sehr klar zum Tragen kommt.

6 Die Sitcom *King of Queens*

6.1 Handlung und Hintergrundinformationen zur Sitcom

Die US-amerikanischen Sitcom *King of Queens* wird zu der Kategorie der *Couplecom* gezählt - also eine Sitcom, die sich vornehmlich mit der Beziehung eines Protagonistenpaares befasst.¹⁵⁹

Im Zentrum der Sitcom stehen Doug Heffernan, ein leicht übergewichtiger, liebenswert-naiver Kurierfahrer, und seine hübsche, jedoch etwas bissige Frau Carrie Heffernan, die als Anwaltsgehilfin in Manhattan arbeitet. Gemeinsam führen die beiden eine mehr oder weniger harmonische Ehe, bewohnen ein kleines Häuschen in Queens und bestreiten sämtliche Herausforderungen, die das (Ehe)leben so mit sich bringt.

Die größte Herausforderung für die beiden stellt allerdings Carries schrulliger Vater Arthur dar: Dieser wohnt nämlich im Keller des Ehepaares und sorgt mit seiner Starrköpfigkeit und seinem bizarren Verhalten immer wieder für Aufregung im Hause Heffernan.

Diese Ausgangslage bildet das Fundament für die Serie, deren Komik hauptsächlich in dem Gegensatz zwischen dem gutmütigen Doug, der am liebsten allen Konflikten und Problemen aus dem Weg geht, und der resoluten Carrie, die sich nie darin zurückhält, Probleme am Schopf zu packen und anderen die Meinung zu sagen. Hinzu kommen noch die zahlreichen

¹⁵⁹ Vgl. Holzer, 1999, S. 30.

Eskapaden und Macken von Arthur, die immer wieder aufs Neue für Konfliktstoff sorgen. Selbstverständlich gibt es auch noch zahlreiche andere Nebencharaktere: so zum Beispiel Dougs Freunde Deacon, Spence und Danny, die ebenfalls mit ihren jeweiligen Eigenheiten für Abwechslung sorgen.

Im US-amerikanischen Fernsehen wurde die Sitcom *King of Queens* erstmals am 21. September 1998 ausgestrahlt und lief von 1998 bis 2007 auf dem amerikanischen Fernsehnetwork CBS. Im deutschsprachigen Fernsehen erfolgte die Premiere 2001 auf dem Sender RTL II.¹⁶⁰ Seitdem wurde und wird die Sitcom von verschiedenen deutschsprachigen TV-Sendern ausgestrahlt: Aktuell läuft sie auf dem deutschen Privatsender Kabel 1, und der österreichische Sender ATV¹⁶¹ bringt die Sitcom schon seit mehreren Jahren quasi in Dauerschleife. Insgesamt wurden von der Serie 9 Staffeln und 207 Folgen gedreht.

6.2 *King of Queens* und die männlichen Zuseher

Im Rahmen der Studie *Männer in den Medien*¹⁶², die sich mit der Darstellung und Rezeption von Männern in Film, Serie und Werbung befasste, wurden u. a. 84 Serien in Form einer Medienbeobachtung und Rezeptionsstudie analysiert. Unter den analysierten Serien befand sich auch die Sitcom *King of Queens*. Die Ergebnisse der Rezeptionsstudie haben gezeigt, dass die Sitcom hohes Identifikationspotential für die männlichen Zuseher besitzt. Das ist mit ein Grund, warum *King of Queens* als exemplarisches Beispiel für die Analyse einer Sitcom herangezogen wurde.

Im Folgenden sollen nun die relevanten Ergebnisse der Rezeptionsstudie zusammengefasst werden:

Zunächst wurden für die Studie 2560 Personen, davon 1225 Männer und 1335

¹⁶⁰ Vgl. <http://www.kingofqueens.ch>, [9.12.2009].

¹⁶¹ Trotz mehrmaliger Versuche der Kontaktaufnahme mit ATV, konnten keine genaueren Angaben bezüglich des genauen Ausstrahlungszeitraumes, Einschaltquoten oder Zielgruppe in Erfahrung gebracht werden.

¹⁶² Vgl. Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006.

Frauen, mittels Fragebogenerhebung (offene Frage) u. a. nach ihren Lieblingsserien befragt. Das Ergebnis der männlichen Befragten zeigte, dass die Serie *King of Queens* in allen Altersklassen äußerst beliebt ist:

Bei den Männern zwischen 15 und 19 Jahren landete *King of Queens* nach *Die Simpsons* und *Malcom Mittendrin* auf Platz 3. Bei den 20- bis 29-jährigen auf Platz 2 und bei der dritten Altersgruppe, den Männer zwischen 30 und 39, landete die Sitcom mit *Die Simpsons* ex equo auf Platz 2.

Des Weiteren umfasste die Studie eine Serienfocusgruppe, bestehend aus 27 Männern und 34 Frauen. Die Focusgruppe hatte zur Aufgabe, in Form von Gruppendiskussionen nähere Auskunft über ihre Sehervorlieben zu geben und vor allem ihre Meinung zu diversen männlichen Serienstars zu äußern.

Dabei hat sich herausgestellt, dass sich Männer leichter mit normalen Männern identifizieren können, und erwähnten Doug Heffernan an erster Stelle. Ein 21-jähriger Teilnehmer der Focusgruppe sagte dazu: „...*ich hab ein großes Faible für Autos, schau gern Sport, trink Bier, bin faul... Hätte gerne so eine Frau wie er, liebe große Fernseher... einfach sein Lebensstil, der gefällt mir gut. Hat sehr viel Ähnlichkeit mit mir...*“¹⁶³

Weiters gaben die Männer an, dass sie Doug Heffernan als durchaus sympathisch, wenn auch nicht besonders männlich empfinden, „...*er ist ein Individuum, es gibt keinen zweiten wie ihn...*“¹⁶⁴. Einige Männer empfinden auch Mitleid für den Serienhelden: „...*er ist ein ganz Armer...eine völlig arme Sau, oder? Der steht doch nur unterm ‚Schlapfen‘ die ganze Zeit.*“¹⁶⁵

Generell wird von der Männerfocusgruppe kritisiert, dass sich Männer in Serien häufig lächerlich machen („...*keine Serie, wo der Mann nicht ein Waschlappen wäre...*“)¹⁶⁶ oder kindisch verhalten („...*in vielen Serien sind die Männer noch ein*

¹⁶³ Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006, S. 201.

¹⁶⁴ Ebda, S. 62.

¹⁶⁵ Ebda.

¹⁶⁶ Ebda, S. 149.

*zusätzliches Kind für die Frau...“)*¹⁶⁷.

Trotzdem wird die Beziehung zwischen Doug und seiner Frau Carrie von den Männern einstimmig als gut befunden; auch Dougs Qualitäten als Ehemann werden durchwegs positiv bewertet, „...*der ist mir recht sympathisch und ich erkenn' da recht viele Seiten wieder...*“¹⁶⁸

Warum die Sitcom beim Publikum so gut ankommt, bringt der Drehbuchautor Bret Fetzer in seinem Plädoyer für *King of Queens* folgendermaßen auf den Punkt:

„Der Komiker Kevin James hat mit seiner Comedy-Serie *The King of Queens* einen neuen Archetypen geschaffen: den einfühlsamen Trottel. Diese täuschend simpel gestrickte Komödie funktioniert so überraschend gut, weil Paket-Auslieferer Doug Heffernan (James) einerseits zwar ein Paradeexemplar der Spezies Mann ist, andererseits aber dauerhaft bemüht ist, die Welt um sich herum in einem delikaten emotionalen Gleichgewicht zu halten. Unterdessen zeichnet sich seine Frau Carrie (Leah Remini) durch jene Art von sachlich-rationaler Herangehensweise aus, die normalerweise eine Männerdomäne ist – wobei sie trotzdem durch und durch weiblich bleibt (und eine der aufregendsten Frauen im Fernsehen).

Zu dieser Mischung addiere man noch Carries Vater Arthur (Jerry Stiller), dessen Leben als eigensinniger, exzentrischer Pensionär ihn eher wie ihr Kind denn wie einen Erwachsenen erscheinen lässt, und man hat die Grundsteine für eine exzellente, langlebige Comedy-Reihe.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006, S. 149.

¹⁶⁸ Ebda, S. 166

¹⁶⁹ <http://www.amazon.de/King-Queens-Season-Kevin-James/dp/B00064XEBW>, [28.9.2009]

7 Empirische Untersuchung

Zur Bearbeitung des empirischen Teils bzw. zur Beantwortung der Forschungsfragen wird auf die Methode der Filmanalyse zurückgegriffen.

Als theoretischer Bezugspunkt des methodischen Vorgehens dient hauptsächlich Lothar Mikos' Buch *Film- und Fernsehanalyse* (2003). Im Gegensatz zu anderen Werken der Filmanalyse präsentiert Mikos in seinem Buch eine klar strukturierte Systematik der Analyse, die einem dabei hilft, während des Analyseprozesses nicht den Überblick zu verlieren. Zudem beziehen sich seine Ausführungen nicht nur auf Spielfilme, sondern auch auf andere Formate des Fernsehens, wie z.B. Serien.

7.1 Filmanalyse

Unter Filmanalyse versteht Mikos

„die Komponenten eines Films oder einer Fernsehsendung systematisch herauszuarbeiten und diese in einem zweiten Arbeitsschritt in Beziehung zum gesamten Text (...) sowie zu den Kontexten zu stellen.“¹⁷⁰

Diese Definition bringt ganz klar zum Ausdruck, dass die wissenschaftliche Filmanalyse weit über die Filmkritik oder die spontane, ‚intuitive‘ Filminterpretation, die wohl jeder Zuschauer/jede Zuschauerin schon einmal durchgeführt hat, hinausgeht: Während sich letztere meist auf eine inhaltsbezogene Reflexion beschränkt, hat die wissenschaftliche Filmanalyse das Ziel, „etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war.“¹⁷¹ Die wissenschaftliche Analyse hat die Funktion, auch die Gestaltungs- und Vermittlungsformen, mit denen Handlung und Inhalt konstituiert wird, systematisch zu analysieren.¹⁷²

¹⁷⁰ Mikos, 2003, S. 70.

¹⁷¹ Faulstich, 2002, S. 19.

¹⁷² Vgl. Korte, 2004, S. 26, Faulstich, 2002, S.18.

Da sich die Film- und Fernsehanalyse nie selbst genügt, ist von Bedeutung, dass sie immer mit einem Erkenntnisinteresse verbunden ist und aus einer bestimmten Perspektive heraus erfolgt.

Ausgehend von dem Erkenntnisinteresse und einer spezifischen Fragestellung an den Filmtext, können verschiedene Ebenen der filmischen Darstellung analysiert werden. Mikos¹⁷³ unterscheidet hierbei 5 Ebenen:

Inhalt und Repräsentation:

Diese Ebene interessiert sich weniger für den Inhalt selbst, sondern mehr für die Art und Weise wie bestimmte Inhalte repräsentiert werden. Dies ist deshalb wichtig, weil sie einen großen Teil zur sozialen Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit beiträgt. Die Ebene analysiert also die Art und Weise, wie soziale Welten repräsentiert werden.

Narration und Dramaturgie

Die Analyse von Narration und Dramaturgie offenbart, in welchem kausalen Zusammenhang Situationen, SchauspielerInnen und Handlungen zu der Geschichte stehen. Die Art und Weise, wie eine Geschichte aufgebaut ist spielt für die RezipientInnen eine große Rolle, da sie ihre Wahrnehmung leitet.

Figuren und Akteure

Die dritte Ebene, auf der Filme und Fernsehsendungen analysiert werden können, betrifft die Personen, die darin vorkommen. Diese spielen als HandlungsträgerInnen nicht nur eine wichtige Rolle für die Dramaturgie. Für die ZuseherInnen sind sie auch wichtige Träger von gesellschaftlichen Rollenbildern und Identifikationskonzepten.

Ästhetik und Gestaltung

Auf dieser Ebene werden die filmischen und stilistischen Darstellungsmittel des Filmes analysiert. Diese basieren auf Konventionen der Darstellung, die in erster Linie dazu dienen, die ZuschauerInnen in eine bestimmte Stimmung zu

¹⁷³ Vgl. Mikos, 2003, S. 39ff.

versetzten und ihre Aufmerksamkeit zu lenken. Bei der Analyse werden Aspekte wie Kamera, Ausstattung, Licht, Ton, Musik, Spezialeffekte und Montage berücksichtigt – also das, was in der Filmwissenschaft unter *Mise-en-Scène* bekannt ist.

Kontexte

Filme und Fernsehsendungen erhalten ihre Bedeutung erst in der Interaktion mit einem Publikum. Die Interaktion findet wiederum in einem gesellschaftlichen Kontext statt, der auf die Bedeutungsproduktion der RezipientInnen einen großen Einfluss ausübt. Je nach Kontext, kann also jeder Film von verschiedenen Personen komplett anders aufgenommen werden.

In dieser Arbeit soll die Repräsentation der männlichen Hauptfigur(en) im Hinblick auf ihre (Macht)-beziehungen zueinander analysiert werden. Zudem soll auch offengelegt werden, mit welchen stilistischen Darstellungsmitteln des Films, diese Machtverhältnisse in Szene gesetzt werden. Im Zentrum der Analyse stehen also die Ebenen *Inhalt und Repräsentation, Figuren und Akteure* sowie *Ästhetik und Gestaltung*.

7.1.1 Systematik der Analyse

Soll ein Film oder eine Fernsehsendung analysiert werden, so hat man es grundsätzlich mit drei Problemen zu tun:

- die Flüchtigkeit des Gegenstandes
- die prinzipielle Endlosigkeit bzw. Unabschließbarkeit des Analyseprozesses
- das Fehlen einer einheitlichen Methode

Diesen drei Problembereichen kann entgegengewirkt werden, indem man bei der Analyse einer Systematik folgt.

Dazu ist zunächst eine Operationalisierung erforderlich. Das heißt, die

Arbeitsschritte werden entsprechend des Erkenntnisinteresses und der vorhandenen Zeit festgelegt. Dabei sollte man sich folgende Frage vor Augen halten:

„Was ist in einer gegebenen Zeit an welchem Gegenstand in welcher Weise zu leisten, um dem Erkenntnisinteresse und den sich daraus ableitenden Fragestellungen gerecht zu werden?“¹⁷⁴

Indem das Erkenntnisinteresse in Form von konkreten Fragestellungen festgelegt wird, ist es möglich, den scheinbar nie enden wollenden Analyseprozess endlich und somit durchführbar zu machen.

7.1.2 Die 14 Arbeitsschritte der Analyse

Bei der Film- und Fernsehanalyse muss prinzipiell zwischen *Beschreiben*, *Analysieren* und *Interpretieren* unterschieden werden:

Bei der *Beschreibung* wird das, was auf dem Bildschirm zu sehen ist, in Worte gefasst. Die Datenbasis wird sozusagen sprachlich abgesichert, damit sie der Analyse zugänglich ist. Bei der *Analyse* werden einzelne Aspekte des Filmes erst herausgearbeitet, und dann mit dem gesamten Filmtext in Beziehung gesetzt. In einem dritten Schritt, der *Interpretation*, werden die Analyseergebnisse schließlich in einen theoretischen und historischen Zusammenhang gestellt.¹⁷⁵

Zusammen mit einem vierten Punkt, dem *Bewerten*, können die genannten Arbeitsschritte nach Mikos als Grundoperationen betrachtet werden und sollten in jeder Systematik der Analyse enthalten sein.¹⁷⁶

Unabhängig von Zweck und Erkenntnisinteresse der Analyse empfiehlt Mikos 14 Arbeitsschritte¹⁷⁷, die im Folgenden genauer erläutert werden sollen:

¹⁷⁴ Mikos, 2003, S. 72.

¹⁷⁵ Vgl. ebda, S. 70.

¹⁷⁶ Vgl. ebda, S. 74.

¹⁷⁷ Vgl. ebda, S. 75ff.

1. Entwicklung eines allgemeinen Erkenntnisinteresse

Bevor ein Film analysiert wird, müssen die Forschenden zuerst ein allgemeines Erkenntnisinteresse entwickeln. Die Annäherung an den Gegenstand erfolgt dabei über theoretische oder historische Ansätze und Hypothesen und kann sich bereits an den fünf Ebenen der Analyse orientieren. Ausgehend von dem allgemeinen Erkenntnisinteresse, können für die Analyse sowohl eine Reihe von Filmen als auch eine einzelne Sendung herangezogen werden.

2. Anschauung des Materials

Die Anschauung des Materials gehört zum Kernbestand einer jeden Film- und Fernsehanalyse und wird während des gesamten Analyseprozesses wiederholt durchgeführt. Dadurch wird es erst möglich, bei der Sichtung des Materials in die Tiefe zu gehen und auch latente Informationsgehalte ans Tageslicht zu bringen. „Das bewegte Bild wird in Worte übersetzt, um es gewissermaßen anzuhalten (...) und es dem Verstehen zugänglich zu machen“¹⁷⁸, schreibt Mikos und fügt hinzu, dass die Film- und Fernsehanalyse durch den Übersetzungsprozess auch immer als ein hermeneutisches Verfahren zu verstehen ist.

3. Theoretische und historische Reflexion

Die Anschauung des Materials soll unter Heranziehung von Theorien und historischen Abhandlungen, die für das allgemeine Erkenntnisinteresse relevant sind, ergänzt werden. Aus dem gegenseitigen Wechselspiel von Materialsichtung und theoretischer bzw. historischer Reflexion ergibt sich automatisch der nächste Schritt der Analysearbeit: die Konkretisierung des Erkenntnisinteresses.

4. Konkretisierung des Erkenntnisinteresses

In diesem Stadium gilt es nun, das Ziel der Analyse festzulegen, welches sich sehr stark an den oben genannten fünf Ebenen der Analyse orientiert. Unter Heranziehung theoretischer und historischer Literatur kann die ansonsten herkömmliche Seherfahrung theoriegeleitet durchgeführt werden.

¹⁷⁸ Mikos, 2003, S. 76.

5. Entwicklung der Fragestellung(en)

Aus dem konkreten Erkenntnisinteresse lassen sich nun die analyseleitenden Fragestellungen herleiten. Die Antworten werden in der Analyse gesucht.

6. Eingrenzung des Materials bzw. Bildung des Analysekörpers

Um das Problem der grundsätzlichen Endlosigkeit der Analyse zu lösen, muss eine Stichprobe festgelegt werden. Da es aus forschungsökonomischen Gründen kaum möglich ist, beispielsweise alle Folgen einer bestimmten Sitcom zu analysieren, muss zuerst eine Auswahl getroffen werden. Hierzu gibt es im Wesentlichen zwei verschiedene Verfahren: Ein Zufallsverfahren oder eine gezielte Auswahl, wobei bei dem letzteren Verfahren darauf zu achten ist, dass die Kriterien, nach denen die Stichprobenauswahl erfolgt, genau angegeben werden. Nach einer Stichprobenbildung verlangt die Film- und Fernsehanalyse immer dann, wenn sich die Auswahl eines bestimmten Filmes oder einer Sendung nicht automatisch aus dem Erkenntnisinteresse ergibt. Kommt es zu einem Auswahlverfahren, wird prinzipiell davon ausgegangen, dass der auserwählte Gegenstand für die Grundgesamtheit exemplarisch ist.

7. Festlegung der Hilfsmittel

Mikos unterscheidet zwei Arten von Hilfsmitteln: technische Hilfsmittel und Hilfsmittel die dazu dienen, den audiovisuellen Inhalt in Sprache zu übersetzen. Als technisches Hilfsmittel könnte beispielsweise ein DVD-Player dienen – oder ein Computerprogramm, mit dem sich Filme abspielen lassen. Solche Mittel ermöglichen es, einen Film bzw. einzelne Filmszenen wiederholt anzusehen, den Film anzuhalten und vor- und zurückzuspulen. Das Festhalten des audiovisuellen Inhaltes in Sprache erfolgt meist mit Hilfe eines Filmprotokolls.

8. Datensammlung

Unter diesem Arbeitsschritt wird die Beschaffung des zu analysierenden Materials verstanden. Steht die Stichprobe fest, muss das Filmmaterial auch in irgendeiner Form angeschafft werden. Dank voranschreitender Technik ist dies in der heutigen Zeit meist kein Problem mehr, da es die meisten Filme und Fernsehsendungen schon in digitaler Form gibt und diese relativ leicht

zugänglich sind.

9. Beschreibung der Datenbasis

„Da der filmische Text ein ‚ungreifbarer und unzitierbarer Text‘ ist (...), versucht die Beschreibung als Übersetzung der Bilder in Sprache die audiovisuellen Texte zumindest auf dieser Ebene greifbar und zitierbar zu machen.“¹⁷⁹

Dabei ist bei der Beschreibung auf zweierlei zu achten: Erstens darf es bei diesem Arbeitsschritt noch zu keiner Interpretation der Datenbasis kommen. Es wird lediglich das beschrieben, was bei der mehrmaligen Betrachtung des Filmmaterials gesehen bzw. gehört wird. Zweitens sollte sich die Beschreibung der Datenbasis nicht bloß am Inhalt des Filmes orientieren; die Beschreibung sollte bereits das Erkenntnisinteresse mit einbeziehen. Wenn bei der Analyse die Figuren der Handlung im Zentrum des Interesses stehen, müssen diese auch beschrieben werden.

10. Analyse der Daten

In einem nächsten Arbeitsschritt wird die Bestandsaufnahme der Komponenten der Film- und Fernsehtexte vollzogen. Hierbei spielt vor allem das theoretische Vorverständnis eine zentrale Rolle, da es die Perspektive auf die Bestandsaufnahme eröffnet.

„Die Theorie leistet bei der Bestandsaufnahme der Komponenten Wesentliches. Sie macht die unsichtbaren Strukturen des Films bzw. der Fernsehsendung sichtbar.“¹⁸⁰

Um die unsichtbaren Strukturen der Film- und Fernsehtexte offen zu legen muss das Material durch wiederholte Sichtung regelrecht auseinandergenommen werden. Wie genau dabei vorgegangen wird, hängt in erster Linie vom Erkenntnisinteresse und der verfügbaren Zeit ab. Was die einzelnen Komponenten betrifft, wird prinzipiell zwischen Einstellung, Szene und Sequenz unterschieden. Die Einstellung bildet die kleinste Einheit, die einer Analyse zur Verfügung steht. Sie beginnt und endet jeweils mit einem Schnitt.

¹⁷⁹ Mikos, 2003, S. 82.

¹⁸⁰ Ebda, S. 83.

Die Szene hingegen ist definiert durch eine fortlaufende Handlung, die sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort abspielt. Die größte Komponente, die bei der Zerlegung eines Filmes möglich ist, bildet die Sequenz, also mehrere Szenen, die durch eine Handlungseinheit miteinander verbunden sind.

11. Auswertung

Bei der Auswertung der analysierten Daten gilt es nun, „die strukturellen Komponenten der Film- und Fernsehtexte im Hinblick auf die Bedeutungsbildung und die Gestaltung des kommunikativen Verhältnisses mit den Zuschauern“¹⁸¹ zu interpretieren. Die Interpretation orientiert sich dabei an dem konkreten Forschungsinteresse.

12. Evaluation I

Nachdem die Daten ausgewertet wurden, werden die Ergebnisse in Bezug auf bereits vorhandene analytische Studien bzw. Filmtheorien evaluiert. Dabei ist interessant, ob sich die Ergebnisse neu sind oder ob sie sich mit anderen Ergebnissen decken, ob sich theoretische Hypothesen verifizieren lassen bzw. inwiefern die erzielten Erkenntnisse einen Beitrag zu einer Theorieerweiterung leisten können.

13. Evaluation II

In diesem Arbeitsschritt werden die Daten erneut bewertet. Diesmal erfolgt die Evaluation allerdings im Hinblick auf das eigene Erkenntnisinteresse und die Operationalisierung. Hier soll etwa reflektiert werden, ob die Methode und das konkrete Vorgehen für die Beantwortung der Fragestellung(en) adäquat war, ob die Stichprobe passend war oder ob der Umfang der Analyse in der zur Verfügung stehenden Zeit zu bewältigen war.

14. Präsentation der Ergebnisse

In einem letzten Schritt werden schließlich die Ergebnisse nachvollziehbar präsentiert. In welcher Form diese Präsentation statt findet, hängt ganz davon

¹⁸¹ Mikos, 2003, S. 84.

ab, für welchen Zweck die Analyse durchgeführt wurde.

7.1.3 Zum Filmprotokoll

„Das Filmprotokoll ist die möglichst exakte detaillierte Transkription eines Films in Sprache bzw. Text“.¹⁸²

Um dies zu gewährleisten wird der audiovisuelle Text in eine lineare, schriftliche Form gebracht und für die Analyse verfügbar gemacht. Das Filmprotokoll zergliedert den Film in einzelne Segmente, die aus unterschiedlichen Einheiten bestehen können. Die gängigsten Formen der Protokollierung sind das *Sequenzprotokoll*, das den Film in einzelne Handlungseinheiten zergliedert und das *Einstellungsprotokoll*, welches aus einzelnen Einstellungen besteht.¹⁸³

Das Filmprotokoll entstand in einer Zeit, in der es noch nicht die Möglichkeit gab, einen Film oder einzelne Szenen mittels Videorekorder oder DVD-Player so oft anzusehen, wie es eine detaillierte Analyse erforderte. Deshalb wurde zu diesem Zweck das Filmprotokoll entwickelt, welches es erlaubte, möglichst viele Informationen über den Film sowie den inhaltlichen Ablauf durch eine systematische Betrachtung schriftlich zu fixieren und jederzeit verfügbar zu machen.¹⁸⁴ Da Filme oder Fernsehsendungen damals noch nicht beliebig verfügbar waren, diente das Protokoll sozusagen als „Dokument und als Vergewisserung des Gegenstandes.“¹⁸⁵

Aber auch nach Einzug der ersten Videorekorder, wurde in den Wissenschaften weiterhin auf die Erstellung eines Protokolls insistiert, zumal es den Film im wissenschaftlichen Diskurs zitierbar und intersubjektiv überprüfbar machte.¹⁸⁶

War man früher bei der Filmanalyse auf die Erstellung eines Filmprotokolls angewiesen, ist man sich heute weitgehend darüber einig, dass, angesichts der

¹⁸² Faulstich, 2002, S. 63.

¹⁸³ Vgl. Mikos, 2003, S. 87ff.

¹⁸⁴ Vgl. ebda, S. 87.

¹⁸⁵ Hickethier, 2007, S. 34.

¹⁸⁶ Vgl. ebda.

Weiterentwicklung und allgemeinen Verbreitung der Aufnahmetechnik, die Erstellung eines vollständigen Protokolls nur in bestimmten Fällen sinnvoll ist.¹⁸⁷ Immerhin handelt es sich bei der Notierung aller Einstellungen eines Filmes um einen immensen Arbeitsaufwand, der sich nur in den seltensten Fällen rechtfertigen lässt. Deshalb hat sich beim Protokollieren eines Filmes jene Vorgehensweise durchgesetzt, bei der lediglich auserwählte Szenen in Form eines Einstellungsprotokolls festgehalten werden.¹⁸⁸ Nämlich jene Szenen, die für das Ziel der Analyse und die Beantwortung der Forschungsfragen von besonderem Interesse sind:

„Denn Protokolle sind lediglich ein Hilfsmittel bei der Analyse, nicht aber deren eigentlicher Zweck.“¹⁸⁹

Das Filmprotokoll stellt ein Hilfsmittel dar, mit dem bestimmte Film- oder Fernsehtexte analysiert werden können. Jedoch darf das Protokoll niemals mit dem Film oder der Fernsehsendung an sich – also dem eigentlichen Gegenstand der Analyse – verwechselt werden. Für Mikos ist das Protokoll „lediglich eine Notationsform (...), mit der Film- und Fernsehtexte in Sprache und grafische Darstellung übersetzt werden“¹⁹⁰ und Hickethier betrachtet das Protokoll „als ein in seinen Informationen stark reduziertes Dokument“¹⁹¹, das die Betrachtung eines Filmes niemals ersetzen kann.

¹⁸⁷ Vgl. Mikos, 2003, Hickethier, 2007, Faulstich, 2002.

¹⁸⁸ Vgl. Faulstich, 2002, S. 73.

¹⁸⁹ Mikos, 2003, S. 89.

¹⁹⁰ Ebda, S. 90.

¹⁹¹ Hickethier, 2007, S. 34.

7.2 Methodendesign

In diesem Kapitel werden die zentralen Fragestellungen an das Material sowie die konkrete methodische Vorgehensweise des empirischen Teils beschrieben.

7.2.1 Erkenntnisinteresse und Zielsetzung

Ziel dieser Arbeit ist es, ein Bild davon zu zeichnen, wie Männer in amerikanischen Sitcoms dargestellt werden. Als exemplarisches Beispiel wird hierbei die beliebte Sitcom *King of Queens* herangezogen. Als theoretischer Hintergrund dienen das Theoriemodell *Doing Gender* sowie Robert Connells Konzept der *Hegemonialen Männlichkeit*. Da sich Connell besonders für die Beziehungskonstellationen, in welche die Männlichkeiten integriert sind, interessiert, liegt der Fokus der Analyse auf den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Figuren der Sitcom. Die ‚Männerhelden‘ der Sitcom sollen also im Bezug zu anderen Figuren betrachtet werden.

7.2.2 Fragestellungen

Aus dem oben genannten Erkenntnisinteresse und vor dem Hintergrund des zuvor erarbeiteten Theorieteils ergeben sich folgende Fragestellungen:

Wie konstruiert sich Männlichkeit innerhalb von Beziehungskonstellationen am Beispiel von Sitcoms?

Lassen sich die Beziehungen, die Connell in seinem Männlichkeitsmodell beschreibt (Hegemonie, Unterordnung, Komplizenschaft, Marginalisierung) in Sitcoms wiederfinden?

Anhand welcher filmischen Elemente werden die unterschiedlichen Beziehungen nach Connell konstruiert?

In welcher hierarchischen Beziehung nach Connell steht die Hauptfigur zu den anderen Figuren der Sitcom?

Welche Eigenschaften haben die Filmfiguren auf den unterschiedlichen Ebenen?

Welche Beziehungen kommen in Sitcoms vor, die durch das Modell nicht erklärt werden können?

7.2.3 Eingrenzung des Materials und Bildung der Stichprobe

Gegenstand der Analyse sind amerikanische Sitcoms. Da sich eine detaillierte Analyse aus forschungsökonomischen Gründen auf eine Sitcom beschränken muss, wurde als exemplarisches Beispiel die Sitcom *King of Queens* ausgewählt.

Die Auswahl der Sitcom erfolgte auf Grund folgender Kriterien:

- **Aktualität:** die Sitcom wird derzeit im österreichischen Fernsehen gezeigt.
- **Genügend männliche Figuren:** um die Beziehungskonstellationen unter den verschiedenen Filmfiguren differenziert darstellen zu können, braucht es eine Sitcom, die genügend potentielle Männerbeziehungen enthält.
- **Relevanz:** aus einer vergangenen Studie ist bekannt, dass die Sitcom *King of Queens* für männliche Zuseher ein hohes Identifikationspotential hat und sehr beliebt ist.¹⁹²
- **Verfügbarkeit:** die Sitcom ist auf DVD erhältlich.

Aus der Sitcom *King of Queens* wird nun eine Stichprobe gebildet, indem durch Sichtung des Materials gezielt einzelne Szenen aus verschiedenen Folgen ausgewählt werden, die für das Erkenntnisinteresse von Bedeutung sind. Eine

¹⁹² Vgl. Kapitel 6.2.

Szene definiert sich dabei als eine Einheit von Ort und Zeit mit kontinuierlicher Handlung.¹⁹³ Da die zu analysierenden Szenen mehreren Kriterien entsprechen müssen, ist eine Stichprobenbildung nach einem Zufallsverfahren nicht möglich.

Die vorher festgelegten Kriterien, nach denen die Stichprobe ausgewählt wurde, sind wie folgt:

Verschiedene Beziehungskonstellationen: da Männlichkeit auf verschiedenen Ebenen der Interaktion mit anderen Figuren analysiert wird, müssen die einzelnen Szenen zunächst jeweils unterschiedliche Beziehungskonstellationen repräsentieren, bei der die Anwesenheit von mindestens einer männlichen Figur vorausgesetzt wird:

- Die Hauptfigur Doug in Interaktion mit seinem Schwiegervater Arthur
- Doug in Interaktion mit seinen Freunden Deacon und Spence
- Doug in Interaktion mit seiner Frau Carrie
- Arthur in Interaktion mit Spence

Konfliktszene: Des Weiteren muss es sich bei der Szene um eine Konfliktszene handeln. Im zuvor erarbeiteten Theorieteil zur Sitcom wurde dargelegt, dass die Eigenheiten eines Charakters vor allem in Problemsituationen zum Vorschein kommen. Aber auch im Hinblick auf das Connell'sche Modell scheint die Analyse von Konfliktsituationen sinnvoll: Es ist anzunehmen, dass vor allem in konfliktreichen Szenen Aspekte der Unter- bzw. Überordnung besonders zum Tragen kommen.

Ökonomie: ein weiteres Kriterium für die Szenenauswahl ist die Länge der zu analysierenden Szene. Da für die einzelnen Szenen jeweils ein Einstellungsprotokoll erstellt wird, sollte diese aus forschungsökonomischen Gründen eine Dauer von 3 Minuten nicht überschreiten.

¹⁹³ Vgl. Mikos, 2003, S. 84.

7.2.4 Erstellung des Einstellungsprotokolls

Nachdem die Stichprobe festgelegt wurde, wird für jede auserwählte Szene ein Einstellungsprotokoll erstellt. Dabei wird jede einzelne Einstellung der Szene erfasst und in folgende Elemente zergliedert:

- Nummer der Einstellung
- Dauer der Einstellung in Sekunden
- Bildinhalt: Beschreibung der Handlung, Figuren und des Setting
- Dialog
- Geräusche: Musik, Konservenlacher, ...
- Kamera: Einstellungsgröße, Perspektive, Kamerabewegung

Die Einstellungsprotokolle befinden sich im Anhang der Arbeit. Zum besseren Verständnis befindet sich vor jeder Auswertung eine kurze Beschreibung der jeweiligen Szene.

7.2.5 Kategorien der Auswertung und Interpretation

Bei der Auswertung der analysierten Daten werden die einzelnen Elemente des Fernsehtextes in Bezug auf die Bedeutungsbildung und das konkrete Erkenntnisinteresse bzw. die Fragestellung(en) interpretiert.

Um eine gewisse Struktur in den Auswertungsprozess zu bekommen und die unterschiedlichen Szenen der Stichprobe besser vergleichbar zu machen, orientiert sich die Auswertung an zuvor gebildeten Kategorien, die im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse und das Genre sinnvoll erscheinen.

Die einzelnen Kategorien basieren auf den gängigen filmsprachlichen Elementen, zu denen beispielsweise folgende Aspekte zählen¹⁹⁴:

Mise-en-Scène: hierzu gehören etwa die *Location*, das *Acting* der Schauspieler

194 Vgl. Jörissen/Marotzki, 2009, S. 43.

sowie Licht und Kostüme der handelnden Charaktere.

Kinematographie: dieses filmsprachliche Element beinhaltet Aspekte der Bildkomposition, Perspektive und Einstellungsgröße, aber auch das sogenannte *Framing*, also die Kamerabewegung und -haltung, sowie spezielle Effekte.

Montage: darunter wird der Szenenaufbau durch Schnittfolgen verstanden, aber auch Auslassungen und Rückblenden gehören zu diesem Element.

Ton und Musik: in dieses Element fallen Faktoren wie Filmmusik, Soundeffekte aber auch der Dialog

Da sich die genannten filmsprachlichen Elemente in erster Linie auf Spielfilme beziehen, sind nicht alle Elemente für die Analyse einer Sitcom brauchbar. So macht es beispielsweise keinen Sinn, den Faktor Filmmusik zu berücksichtigen, wenn dieser in Sitcoms üblicherweise so gut wie nie vorkommt.

Folglich müssen die Kategorien, mit denen der Filmtext analysiert und interpretiert wird, an das Genre der Sitcom angepasst werden. Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung des Erkenntnisinteresses, kommt es zur Auswahl von folgenden Kategorien:

Kategorie 1: Kamera

Welche Figur ist wie oft im Bild? Gibt es Auffälligkeiten bezüglich Einstellungsgröße und Kameraperspektive? Gibt es einen Zusammenhang zwischen Überordnung bzw. Unterordnung und der bildlichen Präsenz?

Kategorie 2: Sprache/Dialog

Welcher Sprache bedienen sich die einzelnen Figuren? Was kann man daraus schließen? Wie äußert sich die Überlegenheit bzw. Unterordnung aber auch die Praxen der Ein- und Ausschließung in Sprache und Dialog?

Kategorie 3: Redezeit

Welche Figur hat mehr Redezeit bzw. mehr Text? Wie steht dies im Verhältnis

zu den anderen Figuren der Szene und zu dem hierarchischen Status?

Kategorie 4: Kleidung

Die Kleidung ist nicht nur ein filmsprachliches Element, sondern auch ein wichtiger Faktor des *doing gender*.¹⁹⁵ Hier interessiert vor allem, ob der hierarchische Status einer Filmfigur auch mit seiner Kleidung in einem Zusammenhang steht.

Kategorie 5: Körpersprache

Die Körpersprache ist ebenfalls ein wichtiges filmsprachliches Element und ein Faktor des *doing gender*. In dieser Kategorie wird der Frage nachgegangen, wie sich der hierarchische Status einer Filmfigur in seiner Körpersprache manifestiert.

7.2.6 Vergleich und Evaluierung der Daten

Nachdem die einzelnen Szenen ausgewertet wurden, werden sie miteinander verglichen und vor dem Hintergrund der theoretischen Annahmen bewertet.

¹⁹⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

8 Auswertung und Interpretation

8.1 Auswertung Szene 1: Interaktion zwischen Douglas und Arthur

Beschreibung der Szene:

Die Szene, die im Folgenden ausgewertet wird, ist eine Konfliktsituation zwischen der Hauptfigur Douglas und seinem Schwiegervater Arthur. Sie ist ein sogenannter *Teaser* für die Folge ‚Die Heffertonne‘ aus der sechsten Staffel und bildet eine eigene, in sich abgeschlossene kurze Geschichte, auf die im weiteren Verlauf der Folge nicht mehr eingegangen wird.¹⁹⁶

Inhaltlich zeigt die Szene, wie Doug und Arthur gemeinsam am Küchentisch sitzen und einen Hamburger essen. Arthur bittet Douglas, ihm den ‚Ketchup‘ zu reichen, doch Douglas will dies nur tun, wenn Arthur das Wort ‚Ketchup‘ auch richtig ausspricht. Arthur jedoch denkt nicht daran nachzugeben. Zwischen den beiden Männern entsteht ein Konflikt – ein Machtspiel, das jeder auf seine eigene Art zu gewinnen versucht. Am Ende der Szene eskaliert die Situation: Douglas schüttet Arthur massenweise Ketchup über seinen Burger, bis sich dieser ergibt und endlich ‚Ketchup‘ sagt.

Im Hinblick auf den Machtaspekt geht die Hauptfigur Douglas in dieser Konfliktsituation ganz klar als Gewinner hervor: Douglas hat bei diesem Machtspiel sein Ziel erreicht und seinen Willen durchgesetzt, während Arthurs Wille gebrochen wurde und er nachgeben musste. Vor dem Hintergrund des Connell'schen Männlichkeitsmodells kann man in dieser spezifischen Personenkonstellation davon sprechen, dass es sich bei Douglas um eine übergeordnete Männlichkeit handelt, der sich Arthur unterordnen muss.

In der folgenden Auswertung soll nun untersucht werden, inwiefern diese Aspekte der Über- bzw. Unterordnung in den unterschiedlichen Kategorien zum Ausdruck kommen.

¹⁹⁶ Die genauen Zeitangaben der entnommenen Szenen werden im Filmprotokoll im Anhang angeführt.

Auswertung der Szene:

Kategorie Kamera

Zur Kategorie ‚Kamera‘ kann man zahlenmäßig zunächst folgendes festhalten: Die Szene dauert 1 Minute und 22 Sekunden und hat 20 Kameraeinstellungen. Davon ist Douglas insgesamt in 19 Einstellungen zu sehen: in 6 Einstellungen alleine und in 13 Einstellungen gemeinsam mit Arthur. Arthur hingegen ist insgesamt in lediglich 14 Einstellungen zu sehen, wobei er nur in einer einzigen Einstellung alleine im Bild ist. In Sekunden ausgedrückt ergibt dies 59 Sekunden, in denen Douglas und Arthur gemeinsam im Bild sind; 19 Sekunden, in denen Douglas alleine im Bild ist und 4 Sekunden, in denen Arthur alleine zu sehen ist.

	Anzahl der Einstellungen	Präsenz in Sekunden
Douglas alleine	6	19
Arthur alleine	1	4
Douglas und Arthur gemeinsam	13	59

Auch im Hinblick auf Einstellungsgröße und Perspektive beherrscht Douglas das Bild: die Szene beinhaltet 4 Großaufnahmen und 2 Nahaufnahmen von Douglas in Frontalansicht, in denen sich sein Blick mit dem der ZuseherInnen treffen kann. Die vielen Groß- und Nahaufnahmen dienen zur besseren Charakterisierung und Identifikation mit der Figur. Das Publikum wird somit auf Douglas' Seite gezogen.

Von Arthur gibt es lediglich eine Nahaufnahme in Frontalansicht. Diese Perspektive wird an der Stelle übernommen, an der klar wird, dass er seinen Willen nicht durchsetzen kann, und dass ihm Douglas seine Sturheit austreiben will, indem er ihm eine Lektion erteilt und seinen Hamburger bis zur Ungenießbarkeit mit Ketchup überschüttet. Die Nahaufnahme zeigt Arthurs Reaktion auf die Demütigung.

Kategorie Sprache/Dialog

Sprachlich gesehen unterscheiden sich die beiden Charaktere darin, dass Arthur eindeutig einen elaborierteren Sprachcode anwendet als Douglas. Er drückt sich betont vornehm und höflich aus („würdest du mir bitte den Ketzup reichen“), verfügt über ein umfangreicheres Vokabular und bedient sich zum Teil einer antiquierten Sprache („Zeitgenossen mit Bildung ...“). Dies weist zum Einen auf einen höheren Bildungsstand hin, zum Anderen wird durch die vornehme Sprache der ‚alten Schule‘ verdeutlicht, dass es sich bei Arthur um einen alten, unmodernen Mann handelt, der mit dem neuen Zeitgeist nicht mithalten kann. Durch sein Beharren auf seine spezielle Art der Aussprache von ‚Ketzup‘ wird seine schrullige Seite aber auch seine Individualität hervorgekehrt. Arthur versucht Douglas davon zu überzeugen, dass seine Weise ‚Ketzup‘ auszusprechen unter gebildeten Menschen üblich ist. Douglas hingegen zeigt sich von Arthurs ‚neunmalkluger‘ Art nicht beeindruckt und stellt gegen Ende der Szene klar, wer hier das Sagen hat.

Die Tatsache, dass Arthur Douglas zu Beginn des Dialoges mit seinem Namen anspricht („Douglas, würdest du mir bitte den Ketzup reichen?“) und nicht etwa die Kurzform ‚Doug‘ – wie er meist von seinen Freunden genannt wird – verwendet, weist auf ein respektvolles, leicht distanzierendes, nicht kumpelhaftes Verhältnis hin.

Die Sprache von Douglas wird durch einfache Sprachcodes charakterisiert, die auf eine bildungsferne Schicht hinweisen: seine Sätze sind kurz, grammatikalisch einfach gehalten und zum Teil auch unvollständig. Er verwendet Schimpfwörter („Was soll der Scheiß nun wieder“) und repräsentiert mit seiner legeren Art zu Sprechen den einfachen Typen von Nebenan, der nicht besonders gebildet, dafür aber modern und lässig ist. Für Arthur verwendet er abschätzige Bezeichnungen („alter Mann“) und gibt ihm dadurch zu spüren, dass er ihm nicht nur altersbedingt unterlegen, sondern auch rein körperlich nicht gewachsen ist.

Betrachtet man den Dialogverlauf, zeigt sich die übergeordnete Stellung von Douglas darin, dass er derjenige ist, der die Fragen stellt und auf eine

bestimmte Reaktion von Arthur hinarbeitet: Auf eine höfliche Frage von Arthur antwortet er mit einer Gegenfrage und übernimmt somit die Kontrolle über den Verlauf des weiteren Dialogs. Douglas fragt, Arthur muss antworten. Dem ganzen Gespräch haftet etwas Belehrendes an – es wird der Eindruck vermittelt, als handle es sich dabei um ein Gespräch zwischen großem Bruder (Douglas) und dem kleinen trotzigem Bruder (Arthur). Die Verhaltensweisen beider Charaktere werden sehr infantil dargestellt – weder Douglas noch Arthur benehmen sich wie Erwachsene und versuchen auf Biegen und Brechen ihren Willen durchzusetzen. Douglas versucht durch Belohnung bzw. Bestrafung („*Es heißt Ketchup. Sag es, und du kannst ihn haben*“) Arthur zu ‚erziehen‘. Dass ihm dies schlussendlich auch gelingt, zeigt sein letzter Satz („*Du hast was gelernt*“) nachdem Arthur erkennt, dass er Douglas (körperlich) unterlegen ist und nachgeben muss. Bevor es jedoch soweit kommt, versucht Arthur bis zuletzt der Situation zu trotzen: er schreit immer wieder ‚Nein‘ und versucht seine Unterlegenheit damit zu kompensieren, indem er in seiner Hilflosigkeit und Aussichtslosigkeit die Chipstüte kaputt macht. Das kindlich Trotzige wird zusätzlich noch durch Arthurs Latz und seine spezifische Körpersprache verstärkt.

Kategorie Redezeit

Im Hinblick auf die Redezeit und den Umfang des Textes gibt es zwischen den beiden Charakteren einen Unterschied: zählt man die Wörter des Dialoges, so hat Arthur um rund ein Fünftel mehr Text als Douglas, obwohl man eigentlich annehmen könnte, dass der Übergeordnete, der die Situation dominiert, auch mehr verbalen Raum einnimmt. Der Faktor ‚viel Redezeit‘ scheint in dieser spezifischen Beziehungskonstellation also kein Anzeichen für einen übergeordneten Machtstatus zu sein. Dieser Widerspruch kann des Weiteren auch darauf zurückgeführt werden, dass Arthur Douglas intellektuell überlegen ist und sich dementsprechend auch besser ausdrückt. Zusätzlich ist er dem wesentlich jüngeren Douglas körperlich unterlegen und muss zu seiner Verteidigung und Machtauspielung auf das Mittel der Sprache zurückgreifen.

Vergleicht man die beiden Kategorien ‚Kamera‘ und ‚Redezeit‘, fällt auf, dass die beiden Kategorien in einem Widerspruch zueinander stehen: Arthur hat

zwar die meiste Redezeit, ist aber so gut wie nie alleine im Bild. Dabei könnte man logischerweise annehmen, dass der bildliche Fokus auf jenem Charakter liegt, der auch am meisten zu Wort kommt. Aus dieser Diskrepanz wird der Schluss gezogen, dass die bildliche Ebene in der Darstellung von Dominanz und Überordnung eindeutig mehr Gewicht hat, als die verbale Ebene.

Kategorie Kleidung

Bezüglich der Kleidung lassen sich zwischen den beiden Figuren ganz klare Unterschiede festmachen, die nicht zuletzt auch auf den Altersunterschied zurückzuführen sind. Douglas ist mit seinem T-Shirt lässig und sportlich gekleidet. Arthur jedoch ist bieder gekleidet: er trägt ein langärmeliges, hochgeschlossenes Hemd mit grauem Pullunder im Karomuster. Dieser altväterische Look wird zusätzlich noch karikiert, indem eine Serviette im Hemdkragen steckt. Dadurch wirkt er wie ein hilfloses Kind, dass noch nicht richtig essen kann, ohne sich zu bekleckern. Auch hier wird der Charakter von Arthur wieder ins Kindliche gezogen.

Kategorie Körpersprache

Die Körpersprache von Douglas zeichnet sich durch eine entspannte, aufrechte Haltung aus: Er sitzt solide auf seinem Sessel und stützt beide Unterarme fest auf die Tischkante. Durch seine Statur und seine Jugend ist er kräftiger als Arthur.

Arthur ist kleiner als Douglas. Er sitzt weiter unten, wirkt ein wenig zusammengeschrumpft und muss zu Douglas hochblicken, wenn er mit ihm spricht. Insgesamt ist Arthurs Haltung wesentlich angespannter und emotionaler: er gestikuliert mit seinen Armen, ballt seine Hände zu Fäusten, zieht seine Schultern hoch und verzerrt sein Gesicht zu einer wütenden Grimasse. Immer wieder duckt er sich ein wenig und beugt sich zu Douglas vor, lässt sich aber in den entspannteren Phasen des Konfliktes wieder zurück in seinen Sessel fallen.

In dem Augenblick, als Douglas Arthur die Ketchup-Flasche wegschnappt und sie von ihm fernhält, zeigt ihm Douglas ganz klar, wer hier der Überlegene ist.

Douglas ist jünger, schneller, dynamischer und ihm körperlich bei weitem überlegen. Dieser Umstand wird noch zusätzlich betont, indem er ihn direkt als alten Mann anspricht („*Zu spät, alter Mann*“). Auch Arthur muss erkennen, dass er Douglas gegenüber körperlich ganz klar im Nachteil ist. Da er kein anderes Mittel hat, um sich zu wehren, reagiert er auf die Provokation von Doug wie ein trotziges Kind: er macht etwas kaputt, und zwar die Chipstüte.

8.2 Auswertung Szene 2: Interaktion zwischen Douglas und Carrie

Beschreibung der Szene:

Die zweite Szene, die zur Analyse herangezogen wird, repräsentiert eine typische Konfliktsituation zwischen der Hauptfigur Douglas und dessen Ehefrau Carrie. Obwohl zu Beginn der Szene auch Arthur eine wichtige Rolle spielt, ist seine Rolle für die Austragung des Konflikts zwischen Douglas und Carrie eher nebensächlich, sodass sich die Auswertung nach den Kategorien in erster Linie auf die Interaktion zwischen Doug und Carrie (ab Einstellung 13) bezieht. Die Szene wurde der Folge ‚Schlaraffenland‘ aus der fünften Staffel entnommen.

Kurz zusammengefasst geht es in dieser Folge darum, dass sich Douglas vernachlässigt fühlt, weil sich Carrie in Entscheidungssituationen immer danach richtet, was Arthur gerne hätte, während Douglas' Wille ständig übergangen wird. Das betrifft nicht nur die Filme, die sie sich gemeinsam anschauen, sondern auch noch sein heißgeliebtes Essen. Damit Douglas jedoch trotzdem nicht zu kurz kommt, versucht er Arthur nun so zu manipulieren, dass er von Carrie das verlangt, was sein Schwiegersohn gerne hätte. Nachdem Carrie Dougs ‚Spielchen‘ durchschaut hat, kommt es zu einem Konflikt: Douglas gesteht Carrie, dass er sich ständig übergangen und vernachlässigt fühlt. Als diese ihn allerdings zur Rede stellt, stellt sich heraus, dass er für seine Beschuldigung keine ausreichenden Argumente hat und in Wirklichkeit Carrie ständig auf ihre Bedürfnisse verzichtet, damit Douglas zufrieden ist.

Hinsichtlich des Machtaspektes geht hier nicht ganz eindeutig hervor, wer der

oder die Übergeordnete ist. In der Konfliktsituation ist es sicherlich Carrie. Sie hat die besseren Argumente, denen Douglas nicht viel entgegensetzen kann. Sie ist auch diejenige, die im Haushalt die Entscheidungen trifft. Schlussendlich stellt sich jedoch heraus, dass Douglas immer derjenige ist, der seinen Willen durchsetzt.

Auswertung der Szene:

Kategorie Kamera

Die ausgewählte Szene umfasst insgesamt 27 Einstellungen und dauert 2 Minuten und 15 Sekunden. Um die Präsenz der beiden Charaktere in den einzelnen Einstellungen besser vergleichbar zu machen, beschränkt sich die Auswertung der Kategorie ‚Kamera‘ jedoch nur auf die Einstellungen 13 bis 27, also auf 15 Einstellungen. In diesem Teil der Szene beginnt der eigentliche Konflikt zwischen Douglas und Carrie, und Arthur verschwindet von der Bildfläche.

Was die Präsenz der beiden Charaktere in den 15 Einstellungen betrifft, ist das Verhältnis relativ ausgewogen. Douglas und Carrie sind in 9 Einstellungen zusammen und in jeweils 3 Einstellungen alleine im Bild zu sehen. Zu den Einstellungen, in denen Carrie ‚alleine‘ im Bild ist, muss allerdings hinzugefügt werden, dass dabei auch immer Teile von Doug's Schulter, oder Oberarm mit im Bild sind. Einstellungen, in denen ausschließlich Carrie zu sehen ist, gibt es in dieser Szene keine.

	Anzahl der Einstellungen	Präsenz in Sekunden
Doug alleine	3	12
Carrie alleine	3	18
Doug und Carrie gemeinsam	9	38

Auch im Hinblick auf die Einstellungsgröße werden die beiden Figuren relativ gleichberechtigt in Szene gesetzt. Bei den Einzeleinstellungen wird sowohl bei

76

Douglas als auch bei Carrie stets auf eine Nahaufnahme zurückgegriffen.

Was die Bildpräsenz in Sekunden gerechnet betrifft, hat Carrie gegenüber Douglas mit 18 zu 12 Sekunden einen leichten Vorsprung – aber auch hier gilt, dass Carrie in dieser Zeit nie ausschließlich alleine im Bild ist, während Douglas seine 12 Sekunden wirklich für sich verbuchen kann.

Kategorie Sprache/Dialog

In Bezug auf den Sprachstil bewegen sich Douglas und Carrie auf einem ähnlichen Niveau: beide bedienen sich einer einfach gehaltenen Umgangssprache, verfügen über kein außerordentliches Vokabular, die Aussprache ist teils schlampig („...*ich hab' 'n Duzend Stallone-Filme gesehen...*“) und verwenden auch ordinäre Ausdrücke („*Arsch in Biker-Shorts*“). Carrie ist im Gegensatz zu Douglas etwas wortgewandter und schlagfertiger. Generell pflegen beide einen eher ruppigen, nicht immer respektvollen Umgangston und sollen wohl das durchschnittliche Arbeiterklasse-Ehepaar repräsentieren.

Betrachtet man die inhaltliche Ebene und den Argumentationsverlauf, so werden große Unterschiede zwischen den beiden Charakteren sichtbar. Diese machen sich hauptsächlich darin bemerkbar, dass Carrie in ihrer Argumentation sehr rational vorgeht, während sich Douglas von seinen momentanen Emotionen leiten lässt. Dies führt in dem Streitgespräch dazu, dass Douglas keine überzeugenden Argumente hervorbringen kann, um seine Position zu verteidigen. Vielmehr wirkt er wie ein trotziges Kind, das sich vernachlässigt fühlt und versucht recht zu bekommen. Verzweifelt versucht er sein Verhalten Arthur gegenüber zu rechtfertigen. Weil er keine Verantwortung für die Konsequenzen seines Handelns übernehmen will, versucht er Carrie die Schuld in die Schuhe zu schieben und „den alten Arthur“ anzuklagen – auch das unterstreicht erneut seine kindliche Verhaltensweise.

Carrie im Gegenzug nimmt in dieser Auseinandersetzung eher die Rolle einer Mutter ein, die mit ihrem Kind diskutiert. Dabei bleibt sie stets sachlich und überlegt und fängt an, einige Fakten aufzuzählen: Wrestling-Schlacht besucht,

Stallone-Filme geschaut, Duzende Pizzen bestellt, ... - alles Dinge die sie Douglas zuliebe gemacht hat und die wohl eher den Interessen eines jungen Burschen, als denen eines erwachsenen Mannes entsprechen.

Auf der reinen Argumentationsebene ist Carrie Douglas ganz deutlich überlegen: sie hat die eindeutig besseren Argumente, denen er nichts entgegensetzen kann. Auf einer inhaltlichen Ebene stellt sich jedoch heraus, dass Carrie letztendlich doch alles für ihren Mann macht: sie handelt oft gegen ihren Willen, nur um ihren Mann zufrieden zu stellen und muss oft die Konsequenzen ausbügeln, die Douglas durch sein konfliktscheues Verhalten verursacht hat. Douglas dagegen wirkt in dieser Konfliktsituation unterwürfig und sein Verhalten erinnert an ein trotziges Kind. Trotzdem spielt er sich als Herr des Hauses auf und betont die Besitzverhältnisse (*„der alte Arthur wohnt in meinem Haus...“*) - eine Aussage, die Carrie nicht anzweifelt, obwohl bekannt ist, dass sie mehr verdient als Douglas und sich genauso an der Abzahlung des Hauses beteiligt. Durch die Aussage *„ich bin dein Mann und bekomme gar nichts“* bringt er auch zum Ausdruck, dass er sich alleine durch seinen Status als (Ehe-)Mann bestimmte Privilegien erwarten kann.

Kategorie Redezeit

Von der Redezeit bzw. vom Umfang des Textes ist das Verhältnis zwischen Douglas und Carrie relativ ausgeglichen: Carrie nimmt während des Streitgespräches mit 112 Wörtern ein wenig mehr verbalen Raum ein als Douglas, dessen Textumfang bei 96 Wörtern liegt.

Kategorie Kleidung

In dieser Szene sind Douglas und Carrie sehr sportlich gekleidet. Da Carrie wohl gerade vom Fitness-Center nach Hause gekommen ist, trägt sie ein feminin geschnittenes Jogging-Ensemble in schwarz und weiß. Douglas hingegen wirkt mit seinem schlabberigen T-Shirt und seiner grauen Jogginghose mehr wie eine typische ‚Couch-Potato‘. Die Tatsache, dass Carrie zu Beginn mit einer Sporttasche vom Fitness-Center nach Hause kommt, während Douglas in seinem Schlabber-Look in der Küche steht und wiederum nur ans Essen denkt, zeigt, dass Carrie die aktivere der beiden ist. Sie kommt

von draußen, er sitzt daheim. Sie geht ins Fitness-Center, um ihren Körper zu trainieren, er pfeift auf sein Übergewicht und konzentriert alle Energie aufs Essen. Ähnlich wie in der Kategorie ‚Sprache/Dialog‘ scheinen sich auch hier die stereotypen Geschlechterrollen umzukehren, da dem Mann ‚normalerweise‘ die Außenwelt und ein aktives Verhalten und der Frau die passive Rolle und die häusliche Umgebung zugeschrieben wird.

Kategorie Körpersprache

Betrachtet man die Körpersprache der beiden Charaktere während des Streitgespräches, so signalisiert Douglas Unsicherheit und Nervosität. Als er zu Beginn des Streits noch versucht, seinen Standpunkt zu verteidigen, ist seine Körpersprache sehr emotional: er blinzelt viel und gestikuliert mit seinen Händen; gleichzeitig hat er auch eine aggressive Mimik. Carrie jedoch wirkt während Douglas' ‚Angriff‘ sehr selbstbewusst und entspannt; sie lässt sich von seinen Aggressionen nicht beeindrucken und nimmt sie nicht besonders ernst. Sie hört sich seine Argumente etwas skeptisch an, bleibt dabei aber immer geduldig. Da sie auf der ersten Stufe der Treppe steht ist sie etwas größer als Douglas und sieht auf ihn hinab.

Als Carrie zum Gegenangriff ansetzt, steigt sie von der Treppe hinunter um zu signalisieren, dass sie es auch auf ‚gleicher Ebene‘ mit Douglas aufnehmen kann und sich nicht davor scheut, ihn anzugreifen. Während ihrer Argumentation bewegt sie sich viel. Sie wirkt dabei sehr gelassen und selbstsicher. Es hat auch den Anschein, als würde sie sich über Douglas lustig machen. Douglas reagiert, indem er quasi erstarrt. Seine Mimik und Gestik frieren regelrecht ein und er wirkt wie ein erschreckter kleiner Junge, der von seiner Mutter zurechtgewiesen wird. Als Carrie gegen Ende des Streits versucht, auf einer vernünftigen, erwachsenen Ebene mit Douglas zu sprechen, dieser sich jedoch nicht darauf einlassen will, dreht sie sich einfach um und geht weg.

8.3 Auswertung Szene 3: Interaktion zwischen Douglas, Deacon und Spence

Beschreibung der Szene:

Die dritte Szene, die im Folgenden ausgewertet wird, stammt ebenfalls aus der Folge ‚Schlaraffenland‘ aus der fünften Staffel. Sie zeigt die Hauptfigur Douglas in Interaktion mit seinem besten Freund Deacon sowie seinem Kumpel Spence und bringt das hierarchische Verhältnis der drei Freunde sowie die Praktiken der Verbündung bzw. Unterordnung äußerst gut zum Ausdruck.

Die Szene zeigt die drei Freunde bei ihrer Lieblingsbeschäftigung: sie sitzen gemeinsam auf der Couch und sehen sich ein Football-Match an. Nebenbei unterhalten sich Dougals und Deacon über Douglas' eingeschlafene Pobacken. Als in einer Werbepause die Ankündigung für die Kinopremiere des Fantasy-Romans *Die Krieger von Grün* gezeigt wird, flippt Spence – ein bekennender Science-Fiction-Fan - vor Freude fast aus und will sich den Film gemeinsam mit Dougals und Deacon im Kino ansehen. Die zwei denken allerdings nicht daran, sich unter die Fantasy-Freaks zu mischen.

Was in dieser Szene sehr deutlich zum Ausdruck kommt, sind die Praxen der Ein- und Ausschließung, die Connell in seinem Männlichkeitsmodell beschreibt. Es ist offensichtlich, dass sich Douglas und Deacon in dieser Szene verbünden, während Spence aus diesem Bündnis ausgeschlossen und somit auch untergeordnet wird. Im Folgenden soll nun ausgewertet werden, wie diese Praxen in den unterschiedlichen Kategorien umgesetzt werden.

Auswertung der Szene:

Kategorie Kamera

Zur dieser Kategorie lässt sich festhalten, dass die Szene aus insgesamt 10 Einstellungen besteht und eine Dauer von 1 Minute und 22 Sekunden hat. Was die Präsenz der Figuren in den einzelnen Einstellungen betrifft, liegt Deacon an erster Stelle. Insgesamt ist er in 8 von 10 Einstellungen zu sehen: davon in 4

80

Einstellungen zusammen mit Spence und Douglas, in 1 Einstellung zusammen mit Spence und in 3 Einstellungen ist er alleine im Bild.

Spence ist in 7 Einstellungen zu sehen: 4 mal zusammen mit Douglas und Deacon, jeweils 1 mal zusammen mit Deacon bzw. Douglas und in einer Einstellung gibt es einen markanten Zoom auf Spence, wodurch er für kurze Zeit alleine im Bild ist.

Mit 6 Einstellungen ist Douglas am wenigsten häufig im Bild: in 4 Einstellungen zusammen mit Spence und Deacon, in 1 Einstellung zusammen mit Spence und in 1 Einstellung ist er alleine im Bild zu sehen.

In Sekunden gerechnet ist die Präsenz der Charaktere ähnlich verteilt: Deacon kriegt mit 70 Sekunden die meiste Zeit und nimmt mit den 12 Sekunden, in denen er alleine im Bild ist, mit Abstand den meisten ‚Raum‘ der Szene ein. Spence, auf dem eigentlich der Fokus der Szene liegt, ist hingegen mit 66 Sekunden an zweiter Stelle – alleine ist er lediglich 5 Sekunden im Bild. Dicht gefolgt wird er dabei von Douglas, der 4 Sekunden alleine und insgesamt 64 Sekunden im Bild ist.

	Anzahl der Einstellungen	Präsenz in Sekunden
Douglas, Spence, Deacon gemeinsam	4	57
Douglas und Spence gemeinsam	1	3
Deacon und Spence gemeinsam	1	1
Douglas alleine	1	4
Deacon alleine	3	12
Spence alleine	1	5

In Hinsicht auf Einstellungsgröße und Perspektive lassen sich in dieser Szene keine Besonderheiten feststellen. Werden die Charaktere alleine oder zu zweit gefilmt, geschieht dies durchwegs in Form einer Nahaufnahme. Werden alle drei gleichzeitig gefilmt, werden sie stets in der Halbtotale ins Bild gerückt.

Was die Kamerabewegung betrifft, gibt es in der ersten Einstellung einen markanten Zoom auf Spence, der in dieser Form in Sitcoms nur sehr selten zu sehen ist und schon fast wie eine Parodie wirkt. Dieser Zoom bringt Spences übertriebene Faszination für den Fantasy-Trailer zum Ausdruck, die für einen Mann seines Alters eher unpassend erscheint und ihm etwas Freakiges aber auch Kindlich-naives verleiht.

Kategorie Sprache/Dialog

Die analysierte Szene beginnt damit, dass sich Douglas und Deacon beim Fernsehen über eingeschlafene Po-Backen unterhalten. Schon allein die Tatsache, dass sich zwei erwachsene Männer über ein so belangloses Thema unterhalten, zeugt von einer gewissen Anspruchslosigkeit in der Kommunikation mit Freunden, was wiederum auf eine niedrigere Bildungsschicht schließen lässt. Betrachtet man den Sprachstil der beiden, so ist dieser einfach gehalten: kurze Sätze, umgangssprachliches Vokabular und salopper Umgangston. Spence hingegen interessiert sich nicht für die Po-Backen-Gespräche. Dafür wird sein Interesse geweckt, als im Fernsehen der Trailer für *Die Krieger von Grün* ausgestrahlt wird. Als eine Kinderstimme im Trailer die Frage stellt „*Warum leben wir in der Dunkelheit?*“ bewegt Spence seine Lippen synchron dazu. Dies wirkt sehr befremdlich und lässt Spence sehr ‚freakig‘, kindlich und unmännlich erscheinen. Douglas und Deacon hingegen zeigen Spence auf sprachlicher Ebene, dass sie seine Begeisterung für *Die Krieger von Grün* nicht teilen und ihn dafür für einen absoluten ‚Loser‘ halten. Sie fordern ihn zunächst auf, still zu sein („*Pscht! Wir unterhalten uns hier, ok?*“), damit sie sich weiterhin ihren Po-Backen-Gesprächen hingeben können. Dadurch wird Spence wie ein Kind behandelt, das nicht gleichberechtigt ist und mit ihnen nicht auf selber Ebene steht. Als Spence die beiden auffordert, mit ihm gemeinsam zur Filmpremiere zu gehen, kriegt er lediglich abschätzige Blicke und ein herabwürdigendes „*Träum weiter Zwerg*“ als Antwort. Die Bezeichnung ‚Zwerg‘ dient hier ebenfalls der Unterordnung. Sie bezieht sich vermutlich auf Spences Körpergröße oder Faible für Fantasy-Figuren und weist eine symbolische Parallele zum Kindlichen und Schwachen auf. Jedenfalls ist die Bezeichnung eindeutig negativ konnotiert.

Was auf sprachlicher Ebene noch auffällt, ist, dass weder Douglas noch Deacon auf die Fragen bzw. Kommentare von Spence eingehen. Das, was er zu sagen hat, wird kaum zur Kenntnis genommen. Die beiden lästern in Spences Gegenwart über ihn, als wäre er nicht anwesend und sprechen von ihm sogar in der dritten Person („*Er hat sich so gut gemacht. Er hat endlich 'ne Freundin,....und jetzt das.*“) Wird er direkt angesprochen, so passiert dies nur um ihn zurechtzuweisen und zu degradieren. Am Schluss der Szene bezweifeln sie sogar, dass er überhaupt eine Freundin hat bzw. fragen sich, wie wohl die Freundin aussieht, die freiwillig mit ihrem Loser-Freund eine Partnerschaft eingeht („*Hast du seine Freundin schon mal kennengelernt?*“).

Betrachtet man Spences Textpassagen, so wird schnell ersichtlich, dass er ein gebildeterer und niveauvollerer – wenn auch etwas weltfremder - Mann ist als Douglas und Deacon. Was *Die Krieger von Grün* betrifft, scheint er ein wahrer Experte zu sein. Er ist eloquent und hat offensichtlich sehr viel Zeit mit Lesen verbracht – was wiederum Anlass zur Vermutung gibt, dass er durch seine Außenseiterposition viel alleine ist und die Zeit zum Lesen nutzt. Auch was den Umgang mit seinen Freunden betrifft, ist er sehr respektvoll: er ist bemüht, auf sie einzugehen, ihnen etwas beizubringen und möchte Zeit mit ihnen verbringen.

Kategorie Redezeit

Untersucht man die Szene auf den Umfang des Textes pro Charakter, kommt man zu dem Ergebnis, dass Douglas und Deacon mit 35 bzw. 38 Wörtern fast gleich viel Text haben, wohingegen Spence mit 57 Wörtern deutlich mehr Text bzw. Redezeit in Anspruch nimmt. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass Spence, als der intellektuelle Teil des Trios, sich eloquenter ausdrückt, mehr auf die anderen eingeht und - bedingt durch seine Interessen - einfach mehr zu sagen hat, während die anderen beiden nur salopp formulierte Beleidigungen und Dummheiten von sich geben. Der Faktor ‚viel Redezeit‘ scheint auch in dieser Szene kein Indiz für einen übergeordneten Status innerhalb dieser Beziehungskonstellation zu sein.

Ähnlich wie in den zuvor analysierten Szenen, hat beim Ausdruck von Überordnung auch hier die bildliche Präsenz deutlich mehr Gewicht, als der

Faktor ‚Redezeit‘: der untergeordnete Spence hat zwar mit Abstand die meiste Redezeit, ist jedoch so gut wie nie alleine im Bild zu sehen.

Kategorie Kleidung

Was die Kleidung der drei Figuren betrifft, sind Douglas und Deacon sehr ähnlich gekleidet. Beide tragen äußerst sportliche Kleidung in klar definierten Farben: Douglas seinen gewohnten Jogginganzug im Schlabberlook und Deacon weit geschnittene Jeans und ein Oberteil einer Baseballmannschaft. Im Gegensatz dazu, ist Spence sehr unscheinbar, fast schon etwas bieder gekleidet: er trägt ein pastellfarbenedes Hemd mit einer gewöhnlichen beigen Hose. Schon alleine im Hinblick auf Kleidung nimmt Spence eine Außenseiterposition ein.

Kategorie Körpersprache

Betrachtet man die Sitzposition und -anordnung der drei Charaktere, so fällt zunächst auf, dass Douglas und Deacon auf der Couch deutlich mehr Platz einnehmen als Spence. Die beiden sitzen breitbeinig und mit offener Körperhaltung lässig am Sofa, legen die Arme auf die Lehne und wirken äußerst entspannt. Spence hingegen sitzt etwas ‚eingeklemmt‘ zwischen den beiden großen Männern, ist deutlich kleiner und wirkt ein wenig wie ein kleines Kind oder der kleine Bruder.

Als im Fernseher der Trailer zum Film *Die Krieger von Grün* gezeigt wird, kommt die kindlich anmutende Körpersprache von Spence erst recht zum Ausdruck: sitzt er anfangs noch gelangweilt und unbeteiligt am Sofa, wird er plötzlich sehr emotional. Er schaut wie gebannt auf den Fernseher, springt wie ein Kind auf und ab und schlägt sich dabei auf die Oberschenkel. Als er seine Euphorie mit seinen beiden Freunden teilen möchte, und ihnen seine Hände zum Einschlagen einladend hinhält, wird dies von beiden nicht erwidert. Stattdessen schauen sie ihn abschätzig, angewidert an und zeigen sich völlig unbeeindruckt von Spences Emotionsausbruch. Mit diesen Gesten wird sehr gut deutlich gemacht, dass Spence für Douglas und Deacon keinen gleichberechtigten Freund darstellt. Sein ‚abartiges‘ Interesse für Sciencefiction-Literatur und -Filme disqualifizieren ihn darin, Teil ihres ‚Bündnisses‘ zu sein. Er

wird ausgeschlossen und untergeordnet.

8.4 Auswertung Szene 4: Interaktion zwischen Arthur und Spence

Beschreibung der Szene:

Szene 4 stammt aus der Folge „Des einen Leid...“ aus der fünften Staffel und zeigt eine Konfliktsituation zwischen Arthur und Spence. Wie sich bei den vorhergehenden Analysen herausgestellt hat, handelt es sich bei diesen beiden Charakteren um sogenannte untergeordnete Männlichkeiten. Diese Szene wurde noch zusätzlich zu den anderen drei Szenen hinzugenommen, um herauszuarbeiten, wie sich die Interaktion und das Machtverhältnis zwischen diesen beiden Charakteren gestaltet.

In der auserwählten Szene geht es darum, dass Arthur mit der U-Bahn zu seinem Kunstkurs fahren möchte. Da er jedoch kein Geld für einen Fahrschein ausgeben will, bittet er Spence, der am Ticketschalter arbeitet, ihn umsonst durchzulassen. Als ihm der pflichtbewusste Spence jedoch sagt, dass er das nicht machen könne, probiert es Arthur mit allen Tricks und kann schließlich seinen Willen durchsetzen, indem er Spence ein schlechtes Gewissen einredet.

Offensichtlich geht Arthur in dieser Szene als ganz klarer Gewinner hervor. Er kriegt seine Freifahrt, während Spence seine Pflichten als Ticketverkäufer wegen schlechtem Gewissen nicht erfüllen kann. In Bezug auf den Machtaspekt kann man bei dieser spezifischen Personenkonstellation also davon sprechen, dass Arthur Spence übergeordnet ist.

Auswertung der Szene:

Kategorie Kamera

Die vierte Szene hat eine Dauer von 1 Minute und 18 Sekunden und besteht

aus 25 Einstellungen. Was die Präsenz der beiden Charaktere in den Einstellungen betrifft, gibt es eine eindeutige Tendenz: Arthur beherrscht mit 22 Einstellungen, wovon er in 12 Einstellungen alleine nahezu alleine zu sehen ist, ganz eindeutig das Bild. Im Vergleich dazu ist Spence in nur 13 Einstellungen zu sehen: 3-mal alleine und 10-mal gemeinsam mit Arthur.

Noch eindeutiger fällt das Ergebnis in Minuten gerechnet aus: betrachtet man die Zeit, in der die einzelnen Charaktere alleine im Bild sind, ist Arthur mit 40 Sekunden fünfmal so lange auf der Bildfläche wie Spence, der zusammengerechnet nur 8 Sekunden alleine im Bild ist.

	Anzahl der Einstellungen	Präsenz in Sekunden
Arthur alleine	12	40
Spence alleine	3	8
Arthur und Spence gemeinsam	10	30

Auch was die Einstellungsgröße betrifft, wird die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen auf Arthur gelenkt, indem er stets größer im Bild ist als Spence. Ist Arthur alleine im Bild, wird er stets in einer Nahaufnahme gezeigt, während Spence durch halbnah Einstellungen, stets etwas kleiner im Bild erscheint.

Zusätzlich gibt es bei einigen Nahaufnahmen von Arthur eine leichte Aufsicht. Sie soll Arthur aus der Perspektive von Spence zeigen, der – bedingt durch seine sitzende Position in seinem Verkaufshäuschen – etwas kleiner ist als Arthur und zu ihm aufschauen muss.

Kategorie Sprache/Dialog

Wie in den vorhergehenden Szenen schon ausgearbeitet, handelt es sich bei Spence und Arthur um zwei intelligente Charaktere, die sich sehr gewählt ausdrücken und über ein großes Vokabular verfügen. Arthur zeichnet sich auch hier wieder durch eine zum Teil antiquierte, theatralische Sprache aus und Spence durch seine höfliche, empathische Art. Was den Umgang miteinander betrifft, wird Spence auf verbaler Ebene untergeordnet, indem Arthur seine Arbeit als Ticketverkäufer schlecht macht, seine Autorität nicht ernst nimmt und

ihm gegenüber einen eher respektlosen Ton pflegt, indem er beispielsweise viele Imperative verwendet. Ähnlich wie in Szene 2 wird auch hier von Spence an einer Stelle in der dritten Person gesprochen (*„Sagte der Mann hinter dem doppelten Sicherheitsglas“*).

Zu Beginn der Szene versucht Spence, Arthur auf einer kumpelhaften Ebene zu begegnen (*„Hey, Arthur. Fahren wir heute mal 'ne Runde U-Bahn, was?“*). Arthur jedoch steigt auf diese Einladung nicht ein. Er spielt seine Überlegenheit sofort aus, indem er Spence zu spüren gibt, dass er die U-Bahn und somit seine Arbeit fragwürdig und unbedeutend findet. Als wäre es selbstverständlich, fordert er Spence auf, ihn umsonst durch das Drehkreuz zu lassen. Irritiert von dieser Aufforderung, schlüpft Spence von der zu Beginn freundschaftlichen Basis in seine Rolle des Ticketverkäufers, die ihm eine gewisse Autorität gibt. Er erklärt Arthur, dass er ihn nur durchlassen kann, wenn er sich eine Fahrkarte kauft. Dieser nimmt jedoch Spences Rolle als Ticketverkäufer und sein Verantwortungsbewusstsein nicht ernst (*„guter Witz“*) und versucht ihm eine Freundschaft einzureden, damit er seinen Willen kriegt – wieder ein Zeichen, dass Arthur Spence nicht ernst nimmt. Als Spence weiterhin standhaft bleibt, setzt Arthur sein Alter und seine Krankheit ein, um Spence ein schlechtes Gewissen zu machen und das Ticket nicht zahlen zu müssen (*„Gut, dann nehme ich meine Medikamente heute nicht.“*). Nachdem Spence endlich nachgibt, schenkt ihm Arthur zwar etwas Anerkennung, erniedrigt ihn aber daraufhin sofort wieder und fordert ihn auf, sich um den Uringestank zu kümmern.

Kategorie Redezeit

Bezüglich der Redezeit bzw. dem Umfang des Textes lässt sich festhalten, dass Arthur mit 86 Wörtern mehr verbalen Raum einnimmt als Spence, der mit 73 Wörtern etwas hinter ihm liegt. Waren in den bisherigen Szenen die übergeordneten Charaktere immer diejenigen, die weniger Text hatten, so ist es in dieser Szene zum ersten Mal umgekehrt. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass es sich diesmal um einen Konflikt zwischen zwei ‚intellektuellen‘ Figuren der Serie handelt, die ihre Macht weniger durch ihre körperliche Präsenz, sondern vornehmlich durch Sprache und Argumentationstaktik zum

Ausdruck bringen.

Kategorie Kleidung

Im Vergleich zu Szene 1 ist Arthur in dieser Szene ungewohnt modern gekleidet: er trägt ein nicht ganz zugeknöpftes Hemd, das er salopp aus der Hose hängen lässt. Seine Umhängetasche, die er lässig um seine Schulter hängen hat, lässt ihn sehr jugendlich erscheinen. Immerhin nimmt Arthur an einem Kunstkurs teil; er bildet sich weiter und kommt dabei herum. Spence hingegen muss seiner stupiden Arbeit nachgehen und sitzt eingesperrt in seiner Fahrkartenhütte. Dies signalisiert auch seine Kleidung, die aus seiner Arbeitsuniform besteht: das blaue, bis oben zugeknöpfte Hemd mit der roten Krawatte lassen ihn sehr korrekt und angepasst erscheinen.

Kategorie Körpersprache

In dieser Szene wird die Über- bzw. Unterordnung zunächst zum Ausdruck gebracht, indem Arthur über seine Körpersprache signalisiert, dass er an Spence kein besonderes Interesse hat. Im Gespräch mit ihm verhält er sich sehr ungeduldig: er dreht sich immer wieder weg und geht zum Drehkreuz; er hält keinen Blickkontakt sondern lässt seinen Blick häufig durch die U-Bahnhalleschweifen. Er vermittelt den Eindruck, dass er schnell wieder weg will. Generell bewegt sich Arthur in dieser Szene sehr viel und nimmt eine selbstbewusste Körperhaltung ein. Mit lässigen Handbewegungen fordert er Spence auf, ihn umsonst durch das Drehkreuz zu lassen und sich um den Uringestank zu kümmern.

Da Spence während der Szene in seinem Verkaufshäuschen sitzt, ist er in seiner Körpersprache sehr eingeschränkt. Zusätzlich muss er noch in ein Mikrofon sprechen, so dass er stets eine gebeugte, unentspannte Haltung einnehmen und zu Arthur aufschauen muss. Grundsätzlich verhält er sich eher passiv und macht keine bedeutungsschweren Bewegungen. Als er am Ende des Konfliktes erneut von Arthur erniedrigt wird, bringt er dies durch seine zusammengefallene Haltung zum Ausdruck.

8.5 Vergleich der Szenen

In diesem Kapitel werden die Auswertungsergebnisse der vier Szenen gegenübergestellt und miteinander verglichen.

Vergleich Kategorie Kamera

Vergleicht man die vier analysierten Szenen in der Kategorie ‚Kamera‘, so lässt sich in allen vier Szenen konstant beobachten, dass übergeordnete Charaktere deutlich mehr bildlichen Raum einnehmen, als die jeweils untergeordneten - sowohl in Form von Einstellungshäufigkeit als auch in Zeit gerechnet.

Die Überordnung eines Charakters wird durch die Kamera nicht nur gezielt zum Ausdruck gebracht, wenn die dominierenden Filmfiguren insgesamt in *mehreren* Einstellungen zu sehen sind, sondern auch öfter *alleine* im Bild sind als die unterlegenen Filmfiguren. Zum Teil werden die übergeordneten Charaktere auch durch eine größere Einstellung (v.a. Szene 1 und 4) und einer Aufsicht (v.a. Szene 4) von der Kamera bedeutsamer in Szene gesetzt, sodass die Aufmerksamkeit des Publikums automatisch auf jene Charaktere gelenkt wird.

Untergeordnete Charaktere hingegen sind eindeutig weniger oft im Bild. Hier fällt vor allem auf, dass diese Filmfiguren in allen vier Szenen fast nie ganz alleine im Bild sind. Selbst wenn der Fokus auf einer unterlegenen Figur liegt, muss sie die Bildfläche stets mit einem anderen Charakter teilen. Auch in Bezug auf Einstellungsgröße wird die Unterordnung gezielt durch kleinere Einstellungen zum Ausdruck gebracht.

Vergleich Kategorie Sprache/Dialog

In der Kategorie ‚Sprache‘ lässt sich im Szenenvergleich feststellen, dass die unterlegenen Charaktere immer diejenigen sind, die rein sprachlich – und somit auch auf einer Intelligenzebene - ihrem Gegenüber *überlegen* sind. Hier wären zunächst Arthur und Spence zu erwähnen. Bei beiden handelt es sich um untergeordnete Männlichkeiten, die jedoch im Vergleich zu den anderen Männerfiguren über einen wesentlich elaborierteren Sprachcode verfügen: sie

drücken sich gewählt aus und verfügen über ein überdurchschnittliches Vokabular. Zudem zeigen sie im Gespräch auch wesentlich bessere Umgangsformen und sind höflicher und empathischer als ihre jeweiligen Konfliktpartner.

Auch im Konflikt zwischen Douglas und Carrie (vgl. Szene 2) ist Ähnliches zu beobachten: Analysiert man die Konfliktsituation auf der sprachlichen Ebene, geht sehr deutlich hervor, dass Carrie Douglas in punkto Argumentation eindeutig überlegen ist. Auf einer inhaltlichen Ebene stellt sich jedoch heraus, dass Carrie alles für ihren Mann macht, um ihn zufrieden zu stellen und ihre eigenen Bedürfnisse oft hinten anstellen muss.

Neben einem gewissen Ausmaß an Intelligenz, das sich durch die sprachliche Überlegenheit ausdrückt, scheint aber auch Individualität eine Eigenschaft zu sein, die Anlass zur Unterordnung bzw. zum Ausschluss gibt. Bei Arthur ist es sein schrulliges Verhalten, sein Alter und sein Beharren auf seine spezifische Aussprache von ‚Ketchup‘, und bei Spence ist es seine außergewöhnliche Faszination für Sciencefiction und Fantasy, die ihn zu einem ‚unwürdigen‘ Mitglied des Männerbündnisses macht.

Die Unterordnung wird auch häufig mit entsprechenden Bezeichnungen verstärkt: Arthur wird mit „alter Mann“ angesprochen, Spence mit „Zwerg“ - beide Bezeichnungen weisen eine symbolische Parallele zum Schwächlichen und Kindlichen auf. Spence wird zeitweise sogar so weit ausgeschlossen, dass er überhaupt nur noch in der dritten Person angesprochen wird (vgl. Szene 3 und 4).

Bei den übergeordneten Männlichkeiten (Douglas und Deacon) stellt sich in dieser Kategorie heraus, dass es sich um einfach gestrickte Persönlichkeiten handelt. Ihre Sprache zeichnet sich durch kurze, einfache – oft auch unvollständige - Sätze aus. Sie pflegen einen eher rauen Umgangston, gehen wenig auf ihre Gesprächspartner ein und bedienen sich häufig einer ordinären Sprache. Ansonsten scheinen sie sich hauptsächlich für Essen, Sport und das Fernsehprogramm zu interessieren.

Vergleich Kategorie Redezeit

In Szene 1 bis 3 haben die dominierenden Figuren durchwegs weniger Redezeit als die unterlegenen. Gleichzeitig sind sie jedoch deutlich häufiger im Bild. Dies stellt eine Diskrepanz dar, da angenommen wird, dass die Kamera in der Regel jene Person fokussiert, die auch spricht. Aus diesem Gegensatz, und in Anbetracht der Auswertungsergebnisse der Kategorie ‚Sprache/Dialog‘, wird folglich der Schluss gezogen, dass der Faktor ‚viel Redezeit‘ offenbar kein Indiz für Dominanz ist und dass die bildliche Ebene bei der Darstellung von Überordnung deutlich mehr Gewicht hat, als die verbale Ebene.

Einzige Ausnahme bildet hier die Szene zwischen Arthur und Spence (vgl. Szene 4). Hier nimmt Arthur als der dominantere Charakter auch verbal mehr Raum ein als Spence. Dies wird darauf zurückgeführt, dass es sich um einen Konflikt zwischen zwei intellektuellen Figuren handelt. Diese scheinen ihre Macht weniger über ihre körperliche Präsenz auszudrücken, sondern vorrangig über Sprache und Argumentationstaktik.

Vergleich Kategorie Kleidung

In der Kategorie ‚Kleidung‘ lässt sich die Überordnung bzw. Unterordnung darin festmachen, dass die übergeordnete Figur stets sportlicher und lässiger gekleidet ist als die untergeordnete Figur, die meist bieder und unscheinbar gekleidet ist. In Szene 1 ist Douglas gewohnt sportlich gekleidet, während Arthur einen altväterischen Kleidungsstil trägt, der nicht zuletzt auch sein hohes Alter betonen soll. Zusätzlich wird dieser Look noch durch eine in den Hemdkragen gesteckte Serviette karikiert, und lässt Arthur gleichzeitig auch recht kindlich und etwas unbeholfen erscheinen.

Einen ganz anderen Look trägt Arthur hingegen in Szene 4. Diesmal ist er derjenige, der die Konfliktsituation dominiert. Diese Überordnung wird auch ganz klar in seiner Kleidung signalisiert: diesmal ist Arthur mit seinem nicht ganz zugeknöpften Hemd und seiner Umhängetasche ungewohnt jugendlich gekleidet. Spence hingegen wirkt durch seine zugeknöpfte Arbeitsuniform sehr angepasst und bieder.

Auch in Szene 3 ist Spence untergeordnet und wird aus dem Männerbündnis zwischen Deacon und Douglas ausgeschlossen. Diese Außenseiterposition macht sich nicht zuletzt auch in seiner Kleidung bemerkbar: während Douglas und Deacon mit ihrer sportlichen Kleidung in klar definierten Farben sehr ähnlich gekleidet sind, wirkt Spence mit seinem pastellfarbenen Hemd und seiner beigen Hose sehr unscheinbar.

Vergleich Kategorie Körpersprache

Auch in der Kategorie ‚Körpersprache‘ lassen sich in den vier Szenen eindeutige Anzeichen für den Ausdruck von Überordnung und Unterordnung finden. Das Hauptmerkmal dafür ist, dass Dominanz durch eine entspannte und offene Körperhaltung ausgedrückt wird. Überlegene Charaktere bewegen sich mehr im Raum und nehmen mehr Platz ein. Des Weiteren wird Überordnung auch mit körperlicher Überlegenheit, Kraft und Jugend gleichgesetzt (v.a. Szene 1).

Unterlegenheit wird hingegen durch eine viel angespanntere und emotionalere Körpersprache ausgedrückt. Untergeordnete Charaktere haben häufig eine gebeugte Körperhaltung (vgl. Szene 1 und 4), nehmen weniger Raum ein (vgl. Szene 3), gestikulieren dafür sehr viel mit den Händen und signalisieren ihre Unsicherheit auch in ihrer Mimik. Oft befinden sich untergeordnete Figuren auch ‚höhenmäßig‘ weiter unten, sodass auf sie hinabgeblickt werden muss und die Charaktere zum Teil etwas kindlich erscheinen. (vgl. Szene 1 – 4).

8.6 Evaluierung der Untersuchungsergebnisse und Beantwortung der Fragestellungen

In diesem Kapitel werden nun die analyseleitenden Fragestellungen, die bereits im Methodenteil formuliert wurden, beantwortet. Da sich alle Forschungsfragen auf das Männlichkeitsmodell nach Connell beziehen, werden mit deren Beantwortung auch gleichzeitig die ausgewerteten Ergebnisse mit den theoretischen Annahmen in Beziehung gesetzt und vor deren Hintergrund evaluiert.

Lassen sich die Beziehungen, die Connell in seinem Männlichkeitsmodell beschreibt, in der Sitcom *King of Queens* wiederfinden?

Connell ordnet innerhalb des männlichen Geschlechts vier verschiedene Arten von Beziehungen: Hegemonie, Komplizenschaft, Unterordnung und Marginalisierung. Diese vier Beziehungen sind durch ein hierarchisch strukturiertes Verhältnis der Über- und Unterordnung bestimmt.

Was die Auffindbarkeit dieser vier Relationstypen in der Serie *King of Queens* betrifft, stößt man bei der Suche sehr schnell auf Probleme, da sich die Männerbeziehungen der Sitcom nicht immer eindeutig den einzelnen Typen zuordnen lassen. Dieses Problem ist nicht etwa darauf zurückzuführen, dass die Beziehungen zwischen den einzelnen Charakteren der Sitcom zu wenig präzise definiert sind. Das Problem ist vielmehr ein theoretisches und kommt dadurch zu Stande, dass Connell in seinem Theorieentwurf seine unterschiedlichen Beziehungstypen zum Teil zu wenig präzise ausformuliert hat. Dies betrifft vor allem den Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘: Connell hält diesen Begriff relativ offen, sodass aus seinen Ausführungen nicht hervorgeht, was er nun *inhaltlich* unter diesem Begriff versteht. Als Beispiele für Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit nennt er zwar Filmschauspieler oder auch Filmfiguren¹⁹⁷. Den Manager im technokratischen Milieu ernannt er gar zum neuen Leitbild hegemonialer Männlichkeit¹⁹⁸. Worin sich dieser Status allerdings

¹⁹⁷ Vgl. Connell, 2006, S. 98

¹⁹⁸ Vgl. Meuser, 2006, S. 106

genau festmachen lässt, bleibt in seinen Darstellungen fast unbeantwortet.

Wesentlich unproblematischer ist das Männlichkeitsmodell nach Connell jedoch, wenn man sich bei der Analyse der Beziehungen rein auf das hierarchische Verhältnis der Über- und Unterordnung konzentriert. Dies funktioniert bei Sitcoms sehr gut, da die Charaktere und deren Machtverhältnisse sehr klar gezeichnet, relativ konstant und leicht zu durchschauen sind. Durch die Beschränkung auf Aspekte der Dominanz und Unterordnung bleibt die Analyse der Machtverhältnisse sehr dynamisch, da der hierarchische Status einer Figur auch immer von der jeweiligen Beziehungskonstellation abhängig ist. So zum Beispiel bei Arthur: in Interaktion mit Spence ist er übergeordnet, in Interaktion mit Douglas hingegen untergeordnet.

Anhand welcher filmischen Elemente werden die Verhältnisse der Dominanz und Unterordnung konstruiert?

Um diese Forschungsfrage zu beantworten wurden fünf verschiedene Kategorien gebildet, nach denen das filmische Material systematisch ausgewertet und verglichen wurde. In allen Kategorien konnten eindeutige Ergebnisse erzielt werden:

In der Kategorie ‚Kamera‘ wird die Dominanz eines Charakters verstärkt, indem die übergeordnete Person verhältnismäßig mehr bildlichen Raum einnimmt: sie ist sowohl in der Anzahl von Einstellungen als auch in Zeit gerechnet öfter im Bild, hat die Bildfläche öfter für sich alleine und wird zum Teil auch durch größere Einstellungen bedeutungsvoller inszeniert. Untergeordnete Figuren sind im Gegenzug deutlich weniger im Bild und vor allem fast nie ganz alleine im Bild zu sehen.

In der Kategorie ‚Sprache/Dialog‘ konnte festgestellt werden, dass sich untergeordnete Figuren hauptsächlich durch Intelligenz und Individualität auszeichnen. Sie verfügen über eine elaboriertere Sprache, sind höflicher und empathischer als die übergeordneten Charaktere. Durch ihre spezifischen

Interessen oder ihr ‚schrulliges‘ Verhalten, nehmen sie eine Außenseiterposition ein und werden aus dem Bündnis der komplizenhaften Männlichkeiten ausgeschlossen. Was die übergeordneten Charaktere betrifft lässt sich in der Kategorie ‚Sprache/Dialog‘ herauslesen, dass es sich hierbei um Personen eines eher niedrigeren Bildungsstandes handelt, die sich in einer einfachen, saloppen, teils auch ordinären Sprache unterhalten und bis auf Essen und Sport keine besonderen Interessen zeigen. Auch am Umgang mit den untergeordneten Männlichkeiten zeigen sie wenig Interesse. Die Praktiken der Unterordnung werden auf sprachlicher Ebene hauptsächlich durch mangelndes Interesse an den untergeordneten Männlichkeiten und deren Entwertung vollzogen. Die Entwertung wird zusätzlich noch von negativ konnotierten Bezeichnungen wie ‚Zwerg‘ oder ‚alter Mann‘ verstärkt.

Des Weiteren haben übergeordnete Charaktere stets weniger Redezeit als die unterlegenen Charaktere. Dies wird darauf zurückgeführt, dass Männer in Sitcoms ihre Dominanz mehr über ihre Körperlichkeit und weniger über ihren Intellekt behaupten. Eine Ausnahme bilden hier Konfliktsituationen zwischen ‚intellektuellen‘ Figuren: hier spielen die sprachliche Überlegenheit und die Redezeit bei der Behauptung der Position eine wichtige Rolle. Da hierarchisch überlegene Männer trotz deutlich weniger Redezeit öfter im Bild sind, wird davon ausgegangen, dass die bildliche Ebene in der Darstellung von Macht mehr Gewicht trägt als die verbale Ebene. Diese Annahme kann zusätzlich durch die Ergebnisse der Kategorien Kamera, Sprache und Körpersprache gestützt werden.

Auch in der Kategorie ‚Kleidung‘ heben sich die dominierenden und unterlegenen Männlichkeiten deutlich voneinander ab: übergeordnete Charaktere sind in der Regel sportlicher und lässiger gekleidet. Untergeordnete Charaktere nehmen alleine schon durch ihre Kleidung eine ‚schwache‘ Position ein, indem sie einen biedereren, altmodischen und/oder unscheinbaren Look tragen.

Auf Ebene der ‚Körpersprache‘ wird die Dominanz durch eine entspannte und mehr Platz einnehmende Körperhaltung ausgedrückt. Körperliche

Überlegenheit, Jugend und Kraft verhelfen zu einem übergeordneten Status. Untergeordnete Charaktere hingegen signalisieren ihre Unterlegenheit durch eine schwache Körperhaltung: sie nehmen weniger Raum ein, haben eine gebeugte Haltung und drücken ihre Unsicherheit und Unterlegenheit auch in einer angespannteren und emotionaleren Körpersprache aus.

In welcher hierarchischen Beziehung nach Connell steht die Hauptfigur zu den anderen Figuren der Sitcom, und welche Eigenschaften haben die männlichen Filmfiguren auf den unterschiedlichen Ebenen?

Würde man die männlichen Filmfiguren der Sitcom hierarchisch aufstellen, würde die Anordnung wie folgt aussehen:

1. Douglas
2. Deacon
3. Arthur
4. Spence

Bei Douglas und Deacon kann man sagen, dass sie sich hierarchisch in etwa auf der selben Ebene bewegen. In Interaktion mit ihren männlichen Freunden bilden sie oft ein Zweierbündnis, aus dem die anderen ausgeschlossen werden. Arthur und Spence sind zweifelsohne beide untergeordnete Männlichkeiten, wobei gesagt werden muss, dass Spence in Interaktion mit Arthur wiederum unter diesem steht und sich somit am untersten Ende der Hierarchie der Sitcom befindet. Die Über- und Unterordnung hängt also auch immer von der jeweiligen Personenkonstellation ab.

Betrachtet man nun die Eigenschaften der Charaktere auf den unterschiedlichen hierarchischen Ebenen, kann man Rückschlüsse daraus ziehen, wie in einer Sitcom der ‚typisch‘ unter- bzw. übergeordneter Mann dargestellt wird.

Douglas:

Die Hauptfigur Douglas Heffernan verkörpert den einfachen Durchschnittsamerikaner. Douglas ist verheiratet, hat keine Kinder und wohnt mit seiner Frau und seinem Schwiegervater Arthur in einem kleinen Haus in Queens. Beruflich arbeitet er als Kurierfahrer beim *International Parcel Service* (IPS). Diese Arbeit macht ihm sehr viel Freude und er hat keinerlei Ambitionen, etwas an seinem beruflichen Status zu ändern. Auch privat ist er nicht besonders ehrgeizig. Seine größte Leidenschaft gilt dem Essen und dem Herumhängen mit seinen Freunden. Außerdem interessiert er sich für verschiedene Sportarten, die er – bedingt durch seine Faulheit und sein Übergewicht – jedoch am liebsten passiv vor dem Fernseher ‚ausübt‘. Charakterlich zeichnet sich Douglas durch eine gutmütige, leicht kindlich-naive Art aus. Konflikten versucht er meist durch Lügen aus dem Weg zu gehen, die jedoch nie lange unentdeckt bleiben. Douglas' Frau Carrie ist sehr ehrgeizig. Sie versucht immer wieder, ihren faulen Mann dazu zu bewegen, mehr aus seinem Leben zu machen und nach einem höheren gesellschaftlichen und beruflichen Status zu streben. Der etwas einfältige Douglas jedoch, zeigt sich rundherum zufrieden mit seinem Leben und denkt nicht daran, etwas daran zu ändern.

Deacon:

Deacon ist Douglas' bester Freund und genau genommen eigentlich der einzige Freund, mit dem Douglas *wirklich* gerne Zeit verbringt. Deacon ist ein großer, sportlicher Afroamerikaner; er arbeitet ebenfalls bei IPS, ist verheiratet und hat zwei Söhne. In den späteren Staffeln lebt er für einige Zeit getrennt von seiner Frau, die beiden kommen aber wieder zusammen. In seiner Freizeit hat Deacon ähnliche Interessen wie Douglas: er hängt gerne mit seinen Freunden herum und schaut gerne Sport im Fernsehen. Charakterlich ist Deacon nicht so leicht zu fassen, wie die anderen männlichen Figuren. Dies liegt wohl daran, dass er keine besondern Macken oder markante Eigenschaften hat, sondern ein ganz durchschnittlicher, bodenständiger Typ ist.

Arthur:

Arthur ist Douglas' schrulliger Schwiegervater. Da er in der ersten Folge der

Serie mit einer defekten Herdplatte sein Haus abgeackelt hat, muss Arthur in weiterer Folge im Keller der Heffernans wohnen und übernimmt in dieser Dreier-Konstellation quasi die Rolle des Kindes. Arthur ist ein sehr interessanter Charakter, der aber, bedingt durch seine cholerische Art und seine zahlreichen Macken und Spinnereien, zugleich auch sehr schwierig ist und das Leben von Douglas und Carrie immer wieder gehörig durcheinander bringt. Da er schon in einem fortgeschrittenen Alter ist, kann er bereits auf ein äußerst bewegtes Leben zurück blicken. Er erzählt gerne Geschichten aus dem zweiten Weltkrieg und von seinen zahlreichen Jobs, die er auf Grund seines aufbrausenden Temperamentes nie sehr lange halten konnte. Auch war er schon öfter verheiratet und hatte zahlreiche Beziehungen mit diversen Damen. Heute versucht er immer wieder durch irgendwelche krummen Touren zu Geld zu kommen.

Spence:

Spence ist der typische ‚Loser‘ der Sitcom und befindet sich in der Hierarchie der Männercharaktere ganz unten. Schon als Kind war der kleine und dickliche Spence immer ein Außenseiter und wurde in der Schule oft verspottet und gedemütigt. Daran hat sich auch im Erwachsenenalter nicht viel geändert: Da Spence bis zu seinem 30. Lebensjahr bei seiner Mutter wohnte und bis dahin nie eine Freundin hatte, muss sich von seinen Freunden oft anhören, dass er ein Muttersöhnchen, Weichei oder gar schwul sei. Außerdem stößt er mit seinen diversen Interessen für Fantasy und Sciencefiction, Literatur, Oper und Avantgarde-Filme bei seinen Freunden immer wieder auf Unverständnis. Neben diesen Interessen, zeichnet sich Spence auch sonst durch einige sehr ‚unmännliche‘ Schwächen, wie beispielsweise Asthma, einer Erdnuss-Allergie oder Hypochondrie, aus.

In Bezug auf Spence gibt es eine wichtige Parallele zu Connells Männlichkeitsmodell. Laut diesem befinden sich schwule Männer zusammen mit Frauen am untersten Ende der Hierarchie. Spence befindet sich ebenfalls auf der untersten Ebene und ist, wie oben beschrieben, mit jeder Menge Eigenschaften ausgestattet, die gesellschaftlich als eher unmännlich angesehen werden. Auch wenn aus der Serie eindeutig hervorgeht, dass

98

Spence kein homosexueller Mann ist, so gibt es doch immer wieder zweideutige Anspielungen auf seine sexuelle Orientierung. Letztendlich hat sich Spence aber auch selbst durch seinen Lebensstil in die Position des ‚schwulen Mannes‘ gebracht: zum Beispiel gründet er mit Douglas' Cousin Danny eine Wohngemeinschaft und lebt mit diesem in einem eheähnlichen Verhältnis.

Welche Beziehungen kommen in Sitcoms vor, die durch das Modell nicht erklärt werden können?

Betrachtet man die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren Douglas und Carrie, könnte man vorerst den Eindruck gewinnen, dass es sich hierbei um eine untypische Paarbeziehung handelt, die nicht den gängigen Rollenklischees entspricht. Carrie ist eine emanzipierte Frau: sie ist berufstätig, ehrgeizig, strebt nach einem besseren Lebensstandard, und mit Kochen und Haushalt steht sie eher auf Kriegsfuss. Auch im Eheleben mit Douglas nimmt sie eine eher unkonventionelle Rolle ein: sie kümmert sich um Versicherung und Finanzen, bringt mehr Geld nach Hause als ihr Mann und Probleme geht sie stets rational und überlegt an. Douglas hingegen nimmt in dieser Beziehungskonstellation vielmehr den kindlichen Part ein: er wirkt sehr unreif und unselbständig; manipuliert Menschen, um das zu kriegen was er will und schwindelt sich durchs Leben, um Konflikten aus dem Weg zu gehen. Auf den ersten Blick hat es also den Anschein, als würde diese Beziehung aus dem Rahmen der Connell'schen Männlichkeitstheorie fallen, da Carrie die Überlegene ist, laut Connell jedoch, befinden sich Frauen am unteren Ende der Geschlechterhierarchie.

Analysiert man das Verhältnis zwischen den beiden jedoch etwas genauer, so kommt man zu dem Schluss, dass es sich bei Douglas wohl um einen typischen Fall von ‚komplizenhafter Männlichkeit‘¹⁹⁹ handelt. Denn rein objektiv betrachtet, hat Douglas keinen privilegierten Status: er ist faul, dick und ungebildet. Er trägt also rein gar nichts dazu bei, dass das Patriarchat in irgendeiner Form legitimieren würde. Trotzdem wird er allen anderen Charakteren der Sitcom

¹⁹⁹ Vgl. Kapitel 4.2.2.

übergeordnet und profitiert von der *patriarchalen Dividende*, da er im Endeffekt alles hat: eine Arbeit, die ihn erfüllt, ein eigenes Haus und eine wunderschöne Frau, die bedingungslos zu ihm steht. Immerhin: die anderen männlichen Charaktere der Sitcom können nicht solche Privilegien vorweisen.

Zu Hause spielt er sich gerne als Herr des Hauses auf und spricht von *seinem* Haus, obwohl bekannt ist, dass Carrie genauso die Raten für das Haus abzahlt. Auch wenn Douglas in seiner leicht unbeholfenen Art wieder etwas verbockt, ist Carrie oft diejenige, die es für Douglas wieder gerade bügelt. Und wenn er Carrie mit seinen Schwindeleien immer wieder aufs Neue enttäuscht, verzeiht sie ihm letztendlich doch alles und zeigt sich als die ihn über alles liebende Ehefrau, die stets bemüht ist, ihrem Mann alles recht zu machen.

9 Resümee und medienpädagogische Relevanz

Die Bedeutung der Medien bei der Konstruktion von Geschlechterbildern ist mit dem Triumphzug der neuen Frauenbewegung zu einem wichtigen Teil wissenschaftlicher Forschung geworden. Diese Forschungstätigkeiten setzten sich jedoch fast ausschließlich mit der medialen Darstellung der Frau auseinander, während die Rolle der Männer in den Medien bisher kaum ins Blickfeld gerückt worden ist.

Ziel dieser Diplomarbeit war es, den Fokus auf die Darstellung von Männern in den Medien zu legen. Der konkrete Bezug der medialen Repräsentation von Männern lag im Genre der Sitcom und wurde an dem exemplarischen Beispiel *King of Queens* dargestellt. Als theoretischer Rahmen für die Filmanalyse diente Robert Connells Konzept der *Hegemonialen Männlichkeit*, welches sich mit den Beziehungen zwischen den Männlichkeiten und deren Mechanismen der Über- bzw. Unterordnung beschäftigt.

Um diese Mechanismen herauszuarbeiten, wurden zunächst fünf Kategorien (Kamera, Sprache/Dialog, Redezeit, Kleidung und Körpersprache) gebildet, deren Bedeutung in der Analyse der hierarchischen Männerbeziehungen besonders fokussiert wurden. Hier kann zusammenfassend gesagt werden, dass es in allen fünf Kategorien klare Indizien für Über- und Unterordnungen gibt:

In der Kategorie ‚Kamera‘ sind dominante Charaktere wesentlich öfter, und vor allem häufiger alleine im Bild, als untergeordnete Charaktere. In den Kategorien ‚Sprache‘ und ‚Redezeit‘ lässt sich feststellen, dass untergeordnete Charaktere interessanterweise über mehr Redezeit verfügen und dabei auch einen elaborierteren Sprachcode anwenden, als die übergeordneten Charaktere, die sich durch eine vergleichsweise derbe, umgangssprachliche Redeart behaupten. In der Kategorie ‚Kleidung‘ zeigt sich die Unterordnung durch einen biedereren, unscheinbaren Stil, die Überordnung hingegen manifestiert sich in einem lässigen, sportlichen Kleidungsstil. Auf körpersprachlicher Ebene zeigt

die Analyse, dass übergeordnete Figuren durch eine offene und starke Körperhaltung mehr Raum einnehmen als untergeordnete.

Allgemein kann zu den Kategorien gesagt werden, dass in der Darstellung von Dominanz die bildliche Ebene mehr Gewicht hat als die verbale Ebene, da übergeordnete Figuren vor allem in den Kategorien ‚Kamera‘ und ‚Körpersprache‘ hervorstechen, während sie in den Kategorien ‚Redezeit‘ und ‚Sprache‘ trotz ihrer Dominanz nicht besonders gut abschneiden.

Was die Beschaffenheit der einzelnen Charaktere auf den unterschiedlichen hierarchischen Ebenen betrifft, zeigen sich die übergeordneten Männerfiguren zusammenfassend als die alltäglichen Durchschnittstypen, die objektiv betrachtet keinen privilegierten gesellschaftlichen Status haben: sie sind faul, nicht besonders gebildet und entsprechen – im Gegensatz zu ihren Frauen – nicht gerade dem gängigen Schönheitsideal. Ihr Ehrgeiz und ihre Interessen beschränken sich hauptsächlich auf Sport im Fernsehen und Essen; ansonsten zeigen sie sich äußerst entwicklungs- und veränderungsresistent und geben sich häufig kindisch und unbeholfen. Die untergeordneten Charaktere hingegen, sind mehr die Individualisten: sie haben ihre Macken und Faibles, sind jedoch wesentlich intelligenter und gebildeter und zeigen sich ihren Mitmenschen gegenüber empathisch. Da sie generell über Eigenschaften verfügen, die gesellschaftlich als eher unmännlich gelten, wird ihre Sexualität häufig in Frage gestellt.

Im Hinblick auf das Männlichkeitsmodell nach Connell als Analyseinstrument, konnte festgestellt werden, dass es als theoretischer Rahmen für eine Filmanalyse sehr brauchbar ist, solange man sich ‚nur‘ auf die hierarchischen Strukturen der Über- und Unterordnung konzentriert. Diese sind in Sitcoms sehr klar definiert, konstant und leicht zu durchschauen. Des Weiteren erlaubt dieser theoretische Rahmen eine Analyse von Männlichkeit, die auch dem aktuellen theoretischen Diskurs innerhalb der Geschlechterforschung entspricht: Obwohl das Konzept der Geschlechterrolle in der Geschlechterforschung mittlerweile sehr stark in Frage gestellt wird und weder als theoretisch haltbar noch als eine

passende Basis für die Geschlechteranalyse gilt²⁰⁰, erfolgen die meisten Ergebnisse der medialen Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit auf eben diesem theoretischen Boden²⁰¹. Connells Modell, das innerhalb der konstruktivistischen Perspektive auf das soziale Geschlecht und die Geschlechterdifferenz angesiedelt ist, distanziert sich explizit von dem Rollenkonzept. Seine Theorie ermöglicht auch auf empirischer Ebene eine Auseinandersetzung mit Männlichkeit, die dem aktuellen theoretischen Stand in der Geschlechterforschung entspricht. Das Modell hat aber auch seine Grenzen. Dies betrifft vor allem die vier Beziehungskonstellationen, die Connell unterscheidet: versucht man, diese auf Sitcoms auszulegen, so eckt man sehr schnell an. Das ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass bei Connell manche Beziehungstypen (v.a. der Begriff der *Hegemonie*) zu wenig präzise ausgearbeitet sind und sich in weiterer Folge in Sitcoms nicht eindeutig wiederfinden lassen.

Wie eingangs schon erwähnt, erfolgte die Analyse der medialen Repräsentation von Geschlecht bisher in erster Linie in Zusammenhang mit der Darstellung von Weiblichkeit, während die Repräsentation von Männlichkeit kaum beachtet wurde. Indem in dieser Diplomarbeit der Fokus der Analyse auf den Männern liegt, konnte in mehrerlei Hinsicht ein Beitrag zu einer geschlechtssensiblen Medienpädagogik geleistet werden:

Die neue Geschlechterforschung versteht Geschlecht als eine kulturell konstruierte Kategorie, die nicht essentiell, sondern relational ist. Um nun zu wirklich *relevanten* Ergebnissen über die soziale Funktion der medialen Darstellung von Geschlecht zu kommen, ist es aus dieser Perspektive absolut notwendig, neben dem bereits schon umfassend erforschten Frauenbild, auch das Männerbild ins Zentrum der Forschung zu rücken.

Die Vernachlässigung der oben erwähnten Geschlechterperspektive hat vor allem im deutschsprachigen Raum in weiterer Folge dazu geführt, dass es in der Medienpädagogik an Ansätzen und Strategien mangelt, um Männlichkeit zu

²⁰⁰ Vgl. Carrigan/Connell/Lee, S. 48, Fejes, 1992, S. 9

²⁰¹ Vgl. Fejes, 1992, S. 9

erforschen. Diese Diplomarbeit hat gezeigt, dass das Männlichkeitsmodell nach Connell ein geeignetes Analysewerkzeug ist, um die Darstellung von Männern in Sitcoms herauszuarbeiten.

Die Analyse von medial angebotenen Männlichkeitsentwürfen, ist *ein* möglicher Weg, um sich in der praktischen Medienpädagogik mit dem Thema Männlichkeit auseinander zu setzen. Hierbei hat die Medienpädagogik die Aufgabe, ein Bewusstsein für die Rolle der Medien bei der Konstruktion von Geschlecht bzw. Zweigeschlechtlichkeit zu schaffen sowie diese Konstruktionssysteme transparent zu machen und zu dekonstruieren. Ausgehend von einer konstruktivistischen Perspektive, müssen die RezipientInnen aber auch dafür sensibilisiert werden, dass sie keineswegs nur passive Opfer der medialen Konstruktion sind. Mediale Konstruktion ist nämlich nur möglich, wenn die ZuseherInnen den Medieninhalten eine gewisse Bedeutung verleihen und in weiterer Konsequenz - und ganz im Sinne des *doing gender* Konzepts – durch ihre Wahrnehmungsleistungen aktiv an der Reproduktion von Männlichkeit und Weiblichkeit beteiligt sind.

Was die Darstellung von Männlichkeiten in Sitcoms betrifft, bleibt abschließend die große Frage offen, warum ausgerechnet in einer Zeit, in der das Männerbild, so stark in Frage gestellt wird, wie noch nie zuvor, gerade solche Serien von Männern gerne gesehen werden, in denen die männlichen Hauptfiguren sich hauptsächlich durch Faulheit, Trägheit, wenig Intelligenz, Klischeehaftigkeit und Desinteresse an Veränderung auszeichnen? Als Antwort auf diese Frage, könnte man eine weitere Frage stellen: Kann es sein, dass mit derartigen ‚Filmhelden‘ die männlichen Zuseher beruhigt werden sollen, die sich – wenn man den zahlreichen Medienberichten Glauben schenkt – durch den starken Wandel der Frauenrolle in ihrer Männlichkeit bedroht fühlen und daher in einer Identitätskrise stecken? Denn: wenn Fernsehen das Potential hat, Geschlechterbilder zu verändern, tragen Sitcoms – in denen faule, desinteressierte Männer, die objektiv betrachtet keinen privilegierten Status verdienen, im Endeffekt aber doch ein tolles Leben führen – nur wenig dazu bei, dass sich der männliche Zuseher zur Veränderung aufgefordert fühlt.

Literaturverzeichnis

Badinter, Elisabeth: XY. Die Identität des Mannes, München, 1993.

BauSteineMänner (Hrsg.): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Berlin/Hamburg, 1998.

Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli: Feministische Theorien zur Einführung, Hamburg, 2000.

Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hrsg.): Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart, 2005.

Butsch, Richard: Five decades and three hundred sitcoms about class and gender, in: Edgerton, Gary/Rose, Brian (Hrsg.): Thinking Outside the Box: A Contemporary Genre Television Reader, Kentucky, 2005, S. 111-135.

Carrigan, Tim/Connell, Robert W./Lee, John: Ansätze zu einer neuen Soziologie der Männlichkeit, in: BauSteineMänner (Hrsg.): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Berlin/Hamburg, 1998, S. 38-75.

Connell, Robert W.: Der gemachte Mann, Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Wiesbaden, 2006.

Craig, Steve (Hrsg.): Men, Masculinity, and the Media, Newbury Park, 1992.

De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbeck bei Hamburg, 2000.

Edgerton, Gary/Rose, Brian (Hrsg.): Thinking Outside the Box: A Contemporary Genre Television Reader, Kentucky, 2005.

Engelfried, Constance: Männlichkeiten: Die Öffnung des feministischen Blicks auf den Mann, Weinheim/München, 1997.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München, 2002.

Faulstich-Wieland, Hannelore: Einführung in Genderstudien, Stuttgart, 2003.

Fejes, Fred J.: Masculinity as Fact. A Review of Empirical Mass Communication Research on Masculinity, in: Craig, Steve (Hrsg.): Men, Masculinity, and the Media, Newbury Park, 1992, S. 9-22.

Hageman-White, Carol: Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren..., in: Hark, Sabine (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Wiesbaden, 2007, S. 27-37.

Hark, Sabine (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Wiesbaden, 2007.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 2007.

Hirschauer, Stefan: Die soziale Konstruktion der Transsexualität, Frankfurt am Main, 1999.

Hißnauer, Christian/Klein, Thomas (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film, Mainz, 2002.

Hof, Renate: Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hrsg.): Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart, 2005, S. 3-41.

Holzer, Daniela: Die deutsche Sitcom. Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung, Bergisch Gladbach, 1999.

Jahnsen, Doris (Hrsg.): Blickwechsel. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung, Frankfurt/New York, 2000.

Jörissen, Benjamin/Marotzki, Wienfried: Medienbildung – Eine Einführung, Bad Heilbrunn, 2009.

Jösting, Sabine: Jugendfreundschaften. Zur Konstruktion von Männlichkeit in der Adoleszenz, Wiesbaden, 2005.

Kessler, Suzanne J./McKenna, Wendy: Gender. An ethnomethodological Approach, New York, 1978.

Kimmel, Michael S.: Foreword, in: Craig, Steve (Hrsg.): Men, Masculinity, and the Media, Newbury Park, 1992, S. xi-xii.

Klaus, Elisabeth/Kassel, Susanne: Das Frauen- und Männerbild im österreichischen Fernsehen. Ein Überblick über die vorliegenden Forschungsergebnisse, in: Steininger, Christian/ Woelke, Jens (Hrsg.): Fernsehen in Österreich 2007, Konstanz, 2007, S. 301-321.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse, Berlin, 2004.

Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt, 1992.

Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München, 1997.

Luca, Renate/Aufenanger, Stefan: Geschlechtersensible Medienkompetenzförderung. Mediennutzung und Medienkompetenz von Mädchen und Jungen sowie medienpädagogische Handlungsmöglichkeiten, Berlin, 2007.

Metz-Göckel, Sigrid: Spiegelungen und Verwerfungen. Das Geschlecht aus der Sicht der Frauenforschung, in: Jahnsen, Doris (Hrsg.): Blickwechsel. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung, Frankfurt/New York, 2000, S. 25-46.

Meuser, Michael: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster, Wiesbaden, 2006.

Meuser, Michael: Perspektiven einer Soziologie der Männlichkeit, in: Jahnsen, Doris (Hrsg.): Blickwechsel. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung, Frankfurt/New York, 2000, S. 47-78 .

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz, 2003.

Mühlen Achs, Gitta/Schorb, Bernd (Hrsg.): Geschlecht und Medien. Reihe Medienpädagogik, Bd. 7, München, 1995.

Mühlen-Achs, Gitta: Geschlecht bewußt gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – ein Bilder- und Arbeitsbuch, München, 1998.

Paseka, Angelika: Zum Unterrichtsprinzip „Erziehung zur Gleichstellung von Frauen und Männern“: Medien als Anknüpfungspunkte zur Dekonstruktion von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen, in: Medienimpulse, 2002, S. 15-19.

Ponocny-Seliger, Elisabeth/Ponocny, Ivo: Männer in den Medien. Wie werden Männer in Film, Serie und Werbung dargestellt und rezipiert? Studie im Auftrag des Bundesministeriums für soziale Sicherheit, Generationen und Konsumentenschutz, Männerpolitische Grundsatzabteilung, Wien, 2006.

Schulz, Thomas: Mach mir mal 'ne Rita, in: Der Spiegel, 4/2002, S. 106-108.

Seifert, Ruth: Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film, in: Mühlen Achs, Gitta/Schorb, Bernd (Hrsg.): Geschlecht und Medien. Reihe Medienpädagogik, Bd. 7, München, 1995, S. 39-56.

Singer, Barbara: Medien – von der Faszination zur Sucht, Wien, 2002.

Smith, Evan S.: Writing Television Sitcoms, New York, 1999.

Spangler, Lynn C.: Buddies and Pals. A History of Male Friendships on Prime-Time Television, in: Craig, Steve (Hrsg.): Men, Masculinity, and the Media, Newbury Park, 1992, S. 93-110.

Stein, Gertrude: Composition as Explanation, London, 1926.

Steininger, Christian/ Woelke, Jens (Hrsg.): Fernsehen in Österreich 2007, Konstanz, 2007.

Villa, Paula-Irena: Soziale Konstruktion: Wie Geschlecht gemacht wird, in: Hark, Sabine (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Wiesbaden, 2007, S. 19-26.

Walter, Willi: Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten , Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung, in: BauSteineMänner (Hrsg.): Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Berlin/Hamburg, 1998, S. 13-26.

West, Candace/Zimmerman, Don H.: Doing Gender, in: Gender & Society, Bd. 1, Heft 2, 1987, S. 125-151.

Wolff, Jürgen/Cox, Kerry: Successful Scriptwriting, Cincinnati, Ohio, 1991.

Wolff, Jürgen: Sitcom. Ein Handbuch für Autoren. Tricks, Tips und Techniken des Comedy-Genres, Köln, 1997.

Film- und Analysematerial:

King of Queens – Season 5

DVD 2006, © Koch Media GmbH

King of Queens – Season 6

DVD 2006, © Koch Media GmbH

Internetquellen:

URL: <http://www.kingofqueens.tv/index.php?nav=2> [10.12.2009].

URL: <http://www.kingofqueens.ch/> [9.12.2009].

URL: <http://www.amazon.de/King-Queens-Season-KevinJames/dp/B00064XEBW> [28.9.2009].

URL: <http://www.genderkiller.de/wissen%20neu/texte%20gender%20kotthoff.htm> [16.1.2010]

Anhang

Einstellungsprotokolle der analysierten Szenen

Szene 1: Interaktion zwischen Douglas und Arthur

aus der Folge: ‚Die Heffertonne‘ (Staffel 6, Folge 18)

genaue Zeitangabe der Szene: 0:04 – 1:26

Abkürzungen: A: Arthur
 D: Douglas

Einstellungs- nummer/ Dauer in Sekunden	Bildinhalt Beschreibung der Handlung, Figuren und des Setting	Dialog	Geräusche	Kamera - Einstellungsgröße - Perspektive - Kamerabewegung
1 4 sec.	Doug und Arthur sitzen in der Küche am Esstisch. D isst einen Hamburger und wischt sich den Mund ab. A rückt erst noch seine Serviette, die er sich als Latz in den Hemdkragen gesteckt hat, zurecht, nimmt den Burger in die Hand und schaut kurz auf ihn hinab.		Musik von der Eingangssequenz Schmatz- geräusche	Halbtotale: Douglas und Arthur Normalsicht Zoom
2 2 sec.	A blickt auf die Ketchup-Tube, die auf der anderen Seite des Tisches steht und zeigt langsam mit dem rechten Zeigefinger drauf. D schaut von seinem Burger auf zur Ketchup-Tube und dann zu A.	A: Douglas, würdest du mir bitte den Ketzup reichen?		Nah: Douglas und Arthur Normalansicht
3 2 sec.	D schaut verblüfft zu A (Blick nach rechts, leicht nach unten), beide Arme fest auf den Tisch gelehnt, hält Burger auf Brusthöhe mit beiden Händen fest.	D: Den was...?		Groß: Douglas Normalansicht
4 3 sec.	A beugt sich leicht nach unten und blickt zu D (Blick leicht von unten nach oben). Hält Burger in der linken Hand, rechte Hand ist zu einer Faust geballt und liegt am Tisch	A: Den Ketzup.	Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Arthur Normalansicht
5 4 sec.	D schaut verdutzt nach links zur Ketchup-Tube, dann wieder zu A	D: Du meinst den Ketchup?	Gelächter (off)	Nah: Douglas Normalansicht
6 6 sec.	A beugt sich leicht nach vor und nach unten, schaut zu D (Blick von unten nach oben)	A: Zeitgenossen mit Bildung sprechen es Ketzup aus.	Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Arthur Normalansicht

7 4 sec.	D schaut zu A (Blick leicht nach unten), setzt Stirn in Falten	D: Und wundern sich, wenn sie keinen bekommen.	Dezentes Gelächter (off)	Nah: Douglas Normalansicht
8 5 sec.	A schaut kurz nach rechts zur Seite, beim Sprechen zu D, anschließend zur Ketchup-Tube, kneift Mund zusammen D schaut zu A, dann auf den Burger und beißt davon ab	A: Wenn du mir auf die Tour kommst, verzichte ich eben darauf.	Dezentes Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Arthur Normalansicht
9 9 sec.	A springt vom Sessel auf und will nach der Ketchup-Tube greifen D schnappt sie ihm in letzter Sekunde weg und hält sie in die Höhe, A setzt sich langsam wieder hin, sinkt zurück in seinen Sessel. A fuchtelt mit Burger in der rechten Hand herum, Blick von unten nach oben zu Doug. D hält A Ketchup-Tube vor's Gesicht	D: Zu spät, alter Mann! A: Mein Burger wird kalt, jetzt gib mir endlich den Ketchup. D: Ok, es heißt Ketchup. Sag es, und du kannst ihn haben. A: Nein! D: Sag es, <i>sag es!</i> A: Nein, ...	Gelächter (off)	Halbtotale: Douglas und Arthur leichte Aufsicht Schwenk und Zoom
10 4 sec.	A beugt sich mit bedrohlichem Gesicht und geduckter Haltung in Richtung D (gleich einem Raubtier vor dem Angriff)	...ich werde es <i>nicht</i> sagen! Eher werde ich <i>verhungern</i> als das zu sagen!	Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Arthur Normalansicht
11 5 sec.	D hält Tube liebevoll an seine Brust und streichelt kurz drüber; bewegt den Verschluss der Tube auf und ab, so als würde die Flasche sprechen.	D: Dann kriegst du die Flasche nicht. Miamo Ketchup (mit gespielter hoher Stimme)	Gelächter (off)	Groß: Douglas Normalansicht
12 6 sec.	A legt seinen Burger auf den Teller und klatscht mit seiner linken Hand auf eine Chipstüte, die in der Mitte des Tisches liegt; zieht Kopf nach hinten und blickt triumphierend zu D.	A: Wenn's so ist, dann sag leb' wohl zu denen hier, ha!	Knistern der Chipstüte Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Arthur Normalansicht
13 9 sec.	A sinkt zurück in seinen Sessel D legt den Deckel von A's Burger zur Seite und gibt mit kleinen Kreisbewegungen Ketchup aufs Fleisch. A schaut auf seinen Burger	D: Was soll der Scheiß nun wieder? Gut, du willst Ketchup, ich geb' dir Ketchup. So, hier... A: Danke! D: Alles klar? A: Danke, das reicht! D: Ok...	Luft, die aus Ketchup-Tube dringt	Halbtotale: Douglas und Arthur leichte Aufsicht

14 4 sec.	A redet mit zunehmender Erregung auf D ein, nimmt die Hände vom Tisch und ballt sie immer wieder zu Fäusten. D schüttet immer noch mehr Ketchup auf As Burger.	A: Das reicht... das reicht, hör' jetzt auf. <u>D und A</u> <u>durcheinander:</u> D: Gut so? A: Hör auf! Hör jetzt auf!	Zunehmendes Gelächter (off)	Nah: Arthur Normalansicht
15 2 sec.	D nimmt Ketchup-Tube mit beiden Händen in die Höhe und zielt das Ketchup auf As Burger.	<u>D und A</u> <u>durcheinander:</u> D: Reicht's jetzt langsam? Ja, ja? A: Hör jetzt auf, es reicht!		Halbtotale: Douglas und Arthur leichte Aufsicht
16 1 sec.	D hält Ketchup mit beiden Händen über seinen Kopf und zielt auf As Burger.	D: Dann sag es!		Groß: Douglas Normalansicht
17 6 sec.	Beide werden zunehmend aufgebrachter. D schaut abwechselnd von A zu seinem Burger, auf den er weiterhin Ketchup zielt. A gestikuliert wild mit seinen Händen und ballt sie immer wieder zu Fäusten. A reißt Hände in die Höhe.	<u>D und A</u> <u>durcheinander:</u> A: Ja was denn nun? D: Sag es, sag es, sag es! A: Was soll ich sagen, was denn nun, was? D: Wie heißt es? A: Ketchup!	Gelächter und Applaus (off)	Nah: Douglas und Arthur Normalansicht
18 3 sec.	D stellt Ketchup-Tube auf den Tisch ab und lehnt sich in Richtung A. A. sinkt zurück in seinen Sessel.			Halbtotale: Douglas und Arthur leichte Aufsicht
19 3 sec.	D greift zu seinem Burger.	D: Du hast was gelernt.	Gelächter (off)	Groß: Douglas Normalansicht
20 4 sec.	D beißt in seinen Burger, A starrt auf seinen Teller.			

Szene 2: Interaktion zwischen Douglas und Carrie

aus der Folge: 'Schlaraffenland' (Staffel 5, Folge 24)

genaue Zeitangabe der Szene: 14:30 - 16:43

Abkürzungen: C: Carrie
D: Douglas
A: Arthur

Einstellungsnummer/ Dauer in Sekunden	Bildinhalt Beschreibung der Handlung, Figuren und des Setting	Dialog	Geräusche	Kamera - Einstellungsgröße - Perspektive - Kamerabewegung
1 4 sec.	D und A stehen sich in der Küche gegenüber und unterhalten sich. C kommt mit einer Sporttasche zur Tür herein. D unterbricht die Unterhaltung mit A schlagartig und geht zum Kühlschrank. C bewegt sich in Richtung Küchentisch und legt die Tasche auf einem Sessel ab.	C: Hi ihr! D: Hey! C: Spannendes Thema?	Öffnen und Schließen der Eingangstür Öffnen des Kühlschranks	Halbnah: Douglas und Arthur (Carrie kommt hinzu) Normalansicht Kamerafahrt nach hinten, dabei Schwenk nach links bis Halbtotale: Douglas, Arthur und Carrie
2 3 sec.	A bewegt sich langsam auf C zu.	A: Doug hat eben gesagt, ich müsste meine Diät wieder ein bisschen lockern.		Nah: Arthur Normalansicht
3 2 sec.	D starrt in den Kühlschrank und holt etwas heraus. C sieht A an und legt den Tragegurt der Sporttasche ab.	C: Oh, meint er?		Halbnah: Douglas und Carrie, zum Teil Arthur Normalansicht
4 2 sec.	A richtet sich ein wenig auf und streckt den Bauch ein wenig hervor.	A: Ja, was meinst du Schatz?		Nah: Arthur Normalansicht
5 7 sec.	D schließt den Kühlschrank, dreht sich in Richtung A und stellt sich mit einer Wasserflasche in der Hand neben C hin. C hält sich am Küchensessel fest und betrachtet As Figur.	C: Hmm... ach, ich will ehrlich mit dir sein, Dad. Ich finde, du bist noch nicht ganz so weit. D: Findest du, ich schon.	Schließen des Kühlschranks Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Carrie Normalansicht
6 1 sec.	A schaut zu D.	C: Hmm... ich weiß nicht...		Nah: Arthur Normalansicht

7 19 sec.	C zeigt mit dem Finger auf A, A dreht sich mit dem Rücken zu D und C. Beide begutachten As Figur und zeigen mit dem Finger auf seinen Hintern. A dreht sich wieder mit dem Gesicht zu D und C.	C: Dreh dich um! C: Hmm, ich seh' da noch 'ne Menge Butter auf dem Brötchen. D: Wo kuckst du denn bei ihm hin? C: Na wohin schon... natürlich auf seinen Po! D: Machst du Witze? Weißt du was ich zu Weihnachten will? Den Arsch verpackt in Biker-Shorts! C: Nein, will er nicht. Er will deinen Arsch nicht zu Weihnachten sehn,...	Gelächter (off) Gelächter (off) Gelächter (off)	Amerikanisch: Douglas, Carrie und Arthur Normalansicht Schwenk nach rechts
8 9 sec.	D schaut zu A. C argumentiert und gestikuliert mit ihren Händen, D richtet den Blick abwechselnd auf A und C und setzt seine Unschuldsmiene auf. C schlägt D leicht auf den Oberarm und geht in Richtung Küchentür.	C: ...glaub mir! D: Doch! Das will ich, das will ich. C: Doug, ich weiß welche Nummer du hier abziehst. Du benutzt meinen Vater, um zu Essen zu kriegen was du willst. D: Waaas? C: Oh, komm schon! Spiel nicht den Dummen!	Gelächter (off)	Halbnah: Douglas und Carrie Normalansicht
9 2 sec.	A sieht zu D.	A: Ist das wahr, Douglas?		Nah: Arthur Normalansicht
10 1 sec.	D senkt seinen Blick zu Boden.			Nah: Douglas Normalansicht
11 5 sec.	A sieht D an.	A: Dann, ah... nehm' ich an, dass dir mein Sommer in Hamburg überhaupt nichts bedeutet hat.	Gelächter (off)	Nah: Arthur Normalansicht
12 12 sec.	A verlässt die Küche und geht zur Kellertreppe, die in sein Zimmer führt. D hält sich an der Wasserflasche und dem Sessel fest und dreht sich langsam zu C. C legt den Kopf schief und schaut D erwartungsvoll an, verlässt dann schlagartig die Küche in Richtung Wohnzimmer; D folgt ihr.	A: Entschuldigt mich. (<i>Längere Sprechpause</i>) D: Such du das Essen aus, ich bin mit allem einverstanden. C: Oh...	Schritte Gelächter (off) Türgeräusch	Halbtotale: Dougals, Carrie und Arthur Normalansicht Zoom, dabei leichter Schwenk nach links bis Amerikanisch: Douglas und Carrie

13 3 sec.	C geht zur Treppe, bleibt auf der ersten Stufe stehen und dreht sich um; D bleibt mit etwas Abstand vor ihr stehen.	D: Weißt du, dass das alles deine Schuld ist? C: Du hast sie doch nicht mehr alle!		Halbtotale: Douglas und Carrie Normalansicht Zoom, dabei leichter Schwenk nach links bis Amerikanisch: Douglas und Carrie
14 3 sec.	D redet aufgebracht mit C, blinzelt ständig mit den Augen.	D: Ich hab das nur gemacht, weil ich hier niemals etwas kriege, was ich möchte.		Nah: Douglas Normalansicht
15 1 sec.	C sieht D verwundert aber geduldig an (Blick leicht nach unten, weil C auf einer Treppe steht), nickt und bleibt ruhig; sie steckt ihre Hände in ihre Hosentaschen;			Nah: Carrie und Doug (Rückansicht) Normalansicht
16 7 sec.	D redet aufgebracht weiter, hat eine unruhige Mimik und gestikuliert mit seinen Händen.	D: Ich krieg nicht zu Essen was ich will, nicht die Videos, die ich sehen will... und der alte Arthur, der wohnt in meinem Haus, und der kriegt alles was er will. Ich bin dein Mann und kriege gar nichts.		Nah: Douglas Normalansicht
17 2 sec.	C hat ihre Hände in den Hosentaschen, steht ruhig da.	C: Wirklich?		Halbnah: Carrie und Doug (Rückansicht) leichte Aufsicht
18 2 sec.	Zieht Augenbrauen hoch, Augen weit geöffnet, steht fast regungslos da.	D: Ja! (gehaucht)	Gelächter (off)	Nah: Douglas Normalansicht
19 15 sec.	C steigt eine Treppe runter, so dass sie auf gleicher Ebene wie D steht (Blick leicht nach oben); sie gestikuliert mit ihren Händen, bewegt ihren Oberkörper vor und zurück; ihr Blick wandert dabei durch den Raum.	C: Du kriegst nichts? Also wenn ich mal ein bisschen rekapituliere, dann... dann hab ich bestimmt schon viele hundert Pizzen für dich bestellt. Und ich hab 'n Duzend Stallone-Filme gesehen, die mich einen feuchten Dreck interessieren. Oh, und ich hab dich diese Echse kaufen lassen, die vielleicht irgendwo in diesem Haus herumläuft.	Gelächter (off)	Nah: Carrie und Douglas (Rückansicht) Normalansicht Schwenk nach links: Carrie und Oberarm von Douglas
20 2 sec.	D starrt mit geöffnetem Mund auf C (Blick leicht nach unten), steht fast bewegungslos da.			Nah: Douglas und Carrie (Rückansicht) Normalansicht

21 8 sec.	C verschränkt ihre Finger und hält sie auf Brusthöhe, schaut an die Decke, dann zu D; beugt sich leicht zu ihm vor.	C: Und ah, bitte entschuldige, ich bin etwas verwirrt, war das meine Idee, diese zehn Stunden Autofahrt zu der ultimativen Wrestling-Schlacht in Dayton-Ohio?	Gelächter (off)	Nah: Carrie und Oberarm von Douglas Normalansicht
22 3 sec.	D zieht Augenbrauen zusammen, steht immer noch regungslos da.	D: Nein, aber du hast gesagt, was wir im Radio hören sollten.	Gelächter (off)	Nah: Douglas und Carrie (Rückansicht) Normalansicht
23 8 sec.	C zieht Augenbrauen in die Höhe und sieht D verwundert an (Kopf leicht nach unten, Blick nach oben gerichtet); sie nimmt wieder eine entspanntere Körperhaltung ein.	C: Ok, wovon sprechen wir überhaupt die ganze Zeit, ha? Bei welchen Sachen wurde dein Wille übergangen? Zähl sie mir bitte mal auf!		Nah: Carrie und Schulter von Douglas Normalansicht
24 7 sec.	D atmet schnell ein und aus, steht ruhig da und setzt Unschuldsmiene auf.	D: Also da war dieses Video, das Arthur wollte und dann... dann der Heilbutt.	Dezentes Gelächter (off)	Nah: Douglas und Carrie (Rückansicht) Normalsicht
25 2 sec.	C hat Kopf leicht zur Seite geneigt und blickt nachdenklich Richtung Decke, dann richtet sie den Blick auf D und stützt ihre rechte Hand auf ihrer Hüfte ab.	C: Also... zwei Sachen.		Nah: Carrie und Oberarm von Douglas Normalansicht
26 2 sec.	D hat Augen weit geöffnet (Unschuldsmiene), steht ruhig da, seine Hände hängen regungslos an den Seiten hinunter.	D: Aber was für welche.		Nah: Douglas und Carrie (Rückansicht) Normalansicht
27 3 sec.	C dreht sich nach links und geht im schnellen Tempo die Treppe hoch. D bleibt fast bewegungslos stehen und dreht seinen Kopf langsam in Richtung Treppe.	C: Oh Gott...	Gelächter (off)	Amerikanisch: Douglas (Frontansicht) und Carrie (Rückansicht) Normalansicht Schwenk nach rechts

Szene 3: Interaktion zwischen Douglas, Deacon und Spence

aus der Folge: ‚Schlaraffenland‘ (Staffel 5, Folge 24)

genaue Zeitangabe der Szene: 3:12 – 4:34

Abkürzungen: D: Douglas
De: Deacon
S: Spence

Einstellungs- nummer/ Dauer in Sekunden	Bildinhalt Beschreibung der Handlung, Figuren und des Setting	Dialog	Geräusche	Kamera - Einstellungsgröße - Perspektive - Kamerabewegung
1 45 sec.	D, S und De befinden sich in Ds Wohnzimmer und sitzen gemeinsam auf der Couch (D und De hängen lässig in der Couch, S sitzt in der Mitte). Alle drei starren emotionslos in den Fernseher. Auf dem Couchtisch vor ihnen liegen u. a. eine Chipstüte, zwei Flaschen und eine Getränkedose. D rektelt sich mit schmerzverzogenem Gesichtsausdruck und blickt zu Deacon. S und De schauen kurz in Ds Richtung, dann wieder in den Fernseher. De und D schauen sich an. S starrt konzentriert in den Fernseher, plötzlich richtet er sich auf, gestikuliert aufgeregt mit seinen Händen und lehnt sich in Richtung Fernsehgerät. D und De unterbrechen ihre Unterhaltung und starren mit misstrauischem Blick auf den Fernseher. S lauscht fasziniert der Stimme aus dem	D: (ächtzt) Hey Deacon... weißt du ob es schlimm ist, wenn einem beide Po-Backen auf einmal einschlafen? De: Nein. D: Haaa! (keuchendes Geräusch) De: Es wird nichts Schlimmes sein, wenn du es nicht öfter hast. D: Na na na nein, nein....(kurze Pause). Was würdest du denn öfter nennen? S: Schhh..., Pscht! D: Wir unterhalten uns hier, ok? S: Ich will das hören, ich will das hören! Stimme aus TV: <i>Tief in dem Wald ohne Bäume wird am ersten Tag des ewigen Quinoptimus ein Kind geboren, das die Frage stellt, die den Kurs der Menschheitsgeschichte</i>	Aus dem Fernseher hört man Jubelgeräusche eines Matches. Dezentes Gelächter (off) Gelächter (off) Gelächter (off) Aus dem Fernseher hört man mystische, unheimliche Musik, die Stimme eines Sprechers und Geräusche einer Schlacht (Schwertgeräusche, Schreie, Pferdegewieher...)	Halbtotale: Douglas, Spence und Deacon leichte Aufsicht Zoom bis Nah: Spence

	Fernseher und bewegt seinen Kopf dazu. S bewegt seinen Mund synchron zu der Kinderstimme aus dem Fernsehen.	<i>te für immer ändern wird:</i> (Kinderstimme) <i>„Warum leben wir in der Dunkelheit?“</i>		
2 1 sec.	De verzieht sein Gesicht, dreht es zur Seite und greift sich an den Kopf und schließt seine Augen. Spence starrt fasziniert in den Fernseher.	<i>Sprecher: Die Krieger von Grün.</i>		Nah: Spence und Deacon Normalansicht
3 3 sec.	D schau angewidert mit offenem Mund in den Fernseher. S schlägt sich voller Aufregung mit den Fäusten auf seine Oberschenkel.	<i>Sprecher: Kapitel eins ab nächsten Freitag in einem Kino ...</i>		Nah: Spence und Douglas Normalansicht
4 5 sec.	S wippt aufgeregt vor und zurück, reißt die Hände in die Höhe und schlägt sich auf die Schenkel. Er hält D und De seine Hände zum Einschlagen hin und schaut die beiden erwartungsvoll an.	<i>...in ihrer Nähe</i> S: Oh mein Gott! Und wir drei sind dabei!	Gelächter (off)	Halbtotale: Douglas, Spence und Deacon leichte Aufsicht
5 1 sec.	De schaut emotionslos auf S Hand, dann zu S' Gesicht.			Nah: Deacon, Spence's Hand Normalansicht
6 4 sec.	D schaut abschätzig zu S.	D: Traum weiter, Zwerg.	Gelächter (off)	Nah: Douglas, Spence's Hand Normalansicht
7 7 sec.	S schaut abwechselnd zu D und De; er gestikuliert mit seinen Händen. D und De schauen ihn regungslos an.	S: Habt ihr nie die Trilogie von Grün gelesen? Das...das ist ein Klassiker... der wurde in 50 Sprachen übersetzt.		Halbtotale: Douglas, Spence und Deacon leichte Aufsicht
8 7 sec.	De schüttelt den Kopf und schaut S abschätzig an; dreht sich zum Fernseher und schüttelt seinen Kopf erneut.	De: Er hat sich so gut gemacht. Er hat endlich 'ne Freundin, fing an, sich besser anzuziehen und jetzt das.	Gelächter (off) Gelächter (off)	Nah: Deacon Normalansicht

9 5 sec.	S gestikuliert aufgeregt mit seinen Händen. D starrt gelangweilt in den Fernseher, De mit abschätzigem Blick auf S.	S: Dieser Film wird riesig. Und ich bin in der ersten Vorstellung und wenn ich 'ne Woche für die Karte anstehe.		Halbtotale: Douglas, Spence und Deacon leichte Aufsicht
10 4 sec.	De lehnt sich nach hinten und schaut zu D.	De: Hast du seine Freundin schon mal kennen gelernt?	Gelächter (off)	Nah: Deacon Normalansicht

Szene 4: Interaktion zwischen Arthur und Spence

aus der Folge: ‚Des einen Leid...‘ (Staffel 5, Episode 2)

genaue Zeitangabe der Szene: 4:36 - 5:54

Abkürzungen: A: Arthur
 S: Spence

Einstellungs- nummer/ Dauer in Sekunden	Bildinhalt Beschreibung der Handlung, Figuren und des Setting	Dialog	Geräusche	Kamera - Einstellungsgröße - Perspektive - Kamerabewegung
1 5 sec.	In einer U-Bahnstation steht ein Mann vor einer U-Bahn-Karte. A kommt die Treppe hinunter und betritt die U-Bahnstation. Um seine linke Schulter hängt eine Tasche. Er geht auf den U-Bahn-Schalter zu, in dem S sitzt.	A: Hallo Spence! S: Oh...	U-Bahngeräusche	Halbnah: Mann vor U-Bahnkarte, leichte Aufsicht Kamerafahrt nach hinten, dabei leichter Schwenk nach links bis Amerikanisch: Arthur und Spence
2 3 sec.	S lächelt A an und neigt sich beim Sprechen leicht nach rechts unten in Richtung Schalter-Mikrofon (Blick leicht nach oben gerichtet). A neigt seinen Kopf hin und her.	S: ...hey, Arthur. Hehe, Fahren wir heute mal 'ne Runde U-Bahn, was?		Halbnah: Spence und Arthur Normalansicht
3 6 sec.	A blickt S durch das Schalterglas an (Blick leicht nach unten)	A: Ich nehme am Kunstkurs teil, und das zwingt mich dazu, einige fragwürdige Transportmittel zu benutzen.	Gelächter (off)	Nah: Arthur leichte Aufsicht
4 3 sec.	S neigt sich in Richtung Mikrofon. A schaut sich in der Station um.	S: Sie brauchen sich keine Sorgen zu machen, das ist eine sehr sichere Linie.		Halbnah: Spence und Arthur Normalsicht
5 3 sec.	A lässt seinen Blick über das Sicherheitsglas wandern.	A: Sagte der Mann hinter dem doppelten Sicherheitsglas.	Gelächter (off)	Nah: Arthur leichte Aufsicht
6 4 sec.	A dreht sich um, geht in Richtung Drehkreuz. Er will zum Durchgehen ansetzen, dreht sich dann aber wieder zu Spence um. S schaut ihm misstrauisch zu.	A: Ich muss los.		Halbtotale: Arthur und Spence Normalansicht

7 2 sec.	A schaut zu S.	A: Lass mich durch, bitte.	Dezentes Gelächter (off)	Nah: Arthur Normalansicht
8 1 sec.	S blickt zu A (Kopf leicht nach unten geneigt, legt er seine Stirn in Falten).			Halbnah: Spence Normalansicht
9 1 sec.	A blickt zu S und deutet mit seiner linken Hand eine Klickbewegung an.	A: Klick, klick...	Gelächter (off)	Nah: Arthur Normalansicht
10 5 sec.	S schüttelt den Kopf und neigt sich zum Mikrofon.	S: Das kann ich nicht tun. Sie müssen entweder 'ne Metrocard oder 'ne U-Bahnkarte kaufen.		Halbnah: Spence Normalansicht
11 4 sec.	Schaut sich in der U-Bahnstation ungeduldig um.	A: Hehe. Guter Witz. Ich muss los, mach schon!	Gelächter (off) Gelächter (off)	Nah: Arthur Normalansicht
12 2 sec.	A setzt erneut zum Durchgehen am Drehkreuz an und dreht sich wieder in Richtung S. S spricht ins Mikrofon.	S: Tut mir leid, das kann ich nicht machen.		Halbtotale: Arthur und Spence Normalansicht
13 3 sec.	A dreht sich um und geht wieder zum Schalter.	A: Nicht mal für deinen besten Freund?		Nah: Arthur Normalansicht
14 1 sec.	S spricht ins Mikrofon.	S: Wir sind keine besten Freunde.		Halbnah: Spence und Arthur Normalansicht
15 1 sec.	A schaut leicht zu S hinab.	A: Das sind wir...		Nah: Arthur Normalansicht
16 2 sec.	S neigt sich zum Mikrofon, A neigt sich zur Seite.	S: Wie ist mein Nachname?		Halbnah: Spence und Arthur Normalansicht
17 1 sec.	Arthur.	A: Smith?		Nah: Arthur Normalansicht
18 1 sec.	S zum Mikrofon geneigt, Blick nach oben gerichtet.	S: Nein.	Dezentes Gelächter (off)	Halbnah: Spence und Arthur Normalansicht
19 1 sec.	A schaut leicht zu S hinab.	A: Kornfeld?		Nah: Arthur Normalansicht
20 4 sec.	S gestikuliert mit seinen Händen, hält seinen Blick fest auf A.	S: Arthur, es kostet einen Dollar 50, kaufen sie 'ne U-Bahnkarte. A: Gut...	Gelächter (off)	Halbnah: Spence und Arthur Normalansicht
21 3 sec.	A rückt seine Tasche zurecht.	A: ... dann nehme ich meine Medikamente heute nicht.		Nah: Arthur Normalansicht

22 5 sec.	A dreht sich zur Seite kramt mit seiner rechten Hand in seiner Hosetasche. Er schaut dabei abwechselnd zu Spence und auf den Boden. S sitzt gebeugt auf seinem Platz und schüttelt genervt den Kopf.	A: Mein Blut wird sicher dünn genug sein, um zu überleben. S: Na gut, gehen Sie durch.	Dezentes Gelächter (off)	Halbtotale: Arthur und Spence Normalansicht
23 4 sec.	A richtet sich auf und schaut auf S.	A: Du bist wahrlich ein Ehrenmann, Spence.		Nah: Arthur leichte Aufsicht
24 11 sec.	A dreht sich um und geht durch das Drehkreuz. Er bleibt kurz stehen, hält inne und dreht sich nochmals in Richtung Spence. A zeigt mit Zeigefinger auf Spence und geht dann weiter.	Übrigens, hier stinkt's ganz ekelhaft nach Urin. Kümmere dich mal drum, ja?	Surren des Schalterknopfes Gelächter (off) Gelächter (off)	Halbtotale: Arthur und Spence Schwenk nach links, dabei Zoom bis Amerikanisch: Arthur
25 2 sec.	S schließt seine Augen, atmet tief ein und neigt seinen Kopf nach unten.			Halbnah: Spence

Abstract (deutsch)

Die Rolle, die die Medien bei der Konstruktion von Geschlechterbildern einnehmen, ist spätestens seit der neuen Frauenbewegung zu einem zentralen Bestandteil der wissenschaftlichen Forschung geworden. Während sich diese Forschungstätigkeiten vornehmlich mit der medialen Darstellung der Frau beschäftigt haben, wurde das Thema ‚Männlichkeit in den Medien‘ bisher stark vernachlässigt.

Um jedoch relevante Erkenntnisse über die mediale Repräsentation von Geschlechterbildern zu erlangen, ist es notwendig, neben dem bereits schon umfassend erforschten ‚Frauenbild‘, auch das ‚Männerbild‘ in den Medien entsprechend ins Blickfeld zu rücken. Um dieser Aufforderung nachzukommen, setzt sich diese Diplomarbeit mit der Darstellung von Männlichkeit(en) in amerikanischen Sitcoms auseinander.

Den theoretischen Rahmen der Arbeit bilden das Konzept des *Doing Gender* sowie Robert Connells Theoriemodell der *hegemonialen Männlichkeit*, welches sich als zentrale Leitkategorie innerhalb der *men's studies* durchgesetzt hat. Connell beschäftigt sich vor allem mit den Beziehungskonstellationen zwischen den Männlichkeiten und fokussiert dabei deren Macht- und Hierarchieunterschiede.

Von diesem theoretischen Hintergrund ausgehend, werden die Männerfiguren der Sitcom *King of Queens* im Bezug zu anderen Figuren der Sitcom betrachtet.

Abstract (englisch)

How the media serve to construct gender roles has become a central element of scientific research at least since the new feminist movement. While these research activities have focused mainly on the portrayal of women in the media, the issue of 'masculinity in the media' has been seriously neglected so far.

However, in order to obtain relevant insights into the media representation of gender roles, it is necessary to spotlight the image of men in the media, just as the already extensively-researched image of women has been. In response to this call, the present thesis deals with the portrayal of masculinity/ies in American sitcoms.

The theoretical frame for this publication is provided by the concept of *Doing Gender* as well as Robert Connell's theoretical model of *hegemonial masculinity* which has prevailed as the central lead category in *men's studies*. Connell concerns himself mainly with the relationship constellations of men with other men and focuses particularly on their mechanisms of power and hierarchy.

Based on this theoretical background, the male characters of the sitcom *King of Queens* are examined in relation to its other characters.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere hiermit,

1. Dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe, und
2. Dass ich die Diplomarbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien,.....

Unterschrift,

Lebenslauf

Allgemeine Angaben

Name: Christina Kaufmann
Geburtsdatum: 22. April 1979
Geburtsort: Bregenz

Ausbildung

Schulausbildung: Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe,
Sacre Coeur Riedenburg, Bregenz – Matura 1998

Studium:

1998 – 1999	Studium am Landeskonservatorium Vorarlberg Hauptfach: Schlagwerk
1999 – 2002	Studium am Gustav Mahler Konservatorium Wien Hauptfach: Jazz-Schlagzeug
seit 03/2003	Studium der Pädagogik an der Universität Wien Schwerpunkte: Medienpädagogik und psychoanalytische Pädagogik

Berufspraxis

1998 – 1999	Lehrerin für Schlagzeug und Percussion Musikverein Bösenreutin (D)
2001 – 2002	Reaktion <i>Winside</i> Recherchearbeit, Datenbankverwaltung, Assistenz in der Filmredaktion
2008 - 2009	Wissenschaftliches Praktikum bei <i>respect</i> – Institut für Integrativen Tourismus und Entwicklung
seit 2007	Seminarbetreuung am Institut für Freizeitpädagogik, <i>wienXtra</i>