

ENDBERICHT

DOING GENDER IN



EINE FILMSOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG

House TOBV: Christoph Tuller (a0802323), Martin Oppenauer (a0802945), Sabrina Blamauer (a1246394), Lena Lisa Vogelmann (a0501127)

Lehrveranstaltung: FPR Forschungspraktikum 1 & 2: Medien, Kommunikation und visuelle Soziologie - Visuelle Medien, 2014/15, Universität Wien

LV-Leitung: ao.Univ.-Prof. Dr. Eva Flicker, Studienassistent Johannes Zimm, Bakk. MA

Abgabe am 15. Juli 2015

Doing Gender in *Game of Thrones*

Eine filmsoziologische Untersuchung

(Endbericht aus dem Forschungspraktikum Medien, Kommunikation und visuelle Soziologie - Visuelle Medien 2014/2015)

Sabrina Blamauer

a1246394@unet.univie.ac.at
(25.076 Zeichen)

Martin Oppenauer

a0802945@unet.univie.ac.at
(38.740 Zeichen)

Christoph Tuller

a0802323@unet.univie.ac.at
(30.822 Zeichen)

Lena Lisa Vogelmann

a0501127@unet.univie.ac.at
(30.611 Zeichen)

Kurzfassung (sb)

Die vorliegende Forschungsarbeit beschäftigt sich filmsoziologisch unter dem Doing Gender Ansatz mit der US-Fantasy-Drama-Serie *Game of Thrones*. Folgender Forschungsfrage wird dabei nachgegangen: „*Welche Geschlechtlichkeitsinszenierungen lassen sich in der ersten Episode der ersten Staffel von Game of Thrones anhand der drei Geschwister Cersei, Jaime und Tyrion Lannister rekonstruieren?*“ Unter Berücksichtigung interpretativer und zyklischer Forschungsprämissen wurden Einstellungs- und Sequenzprotokolle angefertigt, welche mit Hilfe theoretischer Konzepte von Stuart Hall, Helga Kotthoff und Raewyn Connell interpretiert wurden.

Die Ergebnisse zeigen, dass die Fantasy-Serie nicht mit bestehenden Konventionen von Geschlechtlichkeitsinszenierungen bricht, sondern diese stattdessen reproduziert, als gäbe es keine andere Möglichkeit, Geschlechtlichkeit zu verhandeln. Somit bietet *Game of Thrones* keine Optionen an, die über die hierarchisch und binär kodierte Geschlechterordnung der sozialen Wirklichkeit hinausgehen oder hegemoniale Körpernormen in Frage stellen.

Abstract (lv)

In this paper we analyze *doing gender* in the US-American fantasy drama series *Game of Thrones* from a filmsociological perspective. Our research question is: "*how is gender done in the first episode of the first season of Game of Thrones, considering the example of the three siblings Cersei, Jaime and Tyrion Lannister?*" To answer the question we designed an interpretative and cyclical research process in which we wrote protocols of shots and scenes. These protocols were interpreted with the use of theoretical concepts from Stuart Hall, Helga Kotthoff and Raewyn Connell.

We show that the fantasy series does not break with existing doing gender conventions. Instead it reproduces them as if there was no other way to think about and do gender. Therefore *Game of Thrones* does not offer any options in the analyzed characters that extend beyond the hierarchical organization of the binary gender order of our social reality. Neither does it question hegemonic body norms.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Vorwort (sb) | 1 |
| 1 Einleitung (ct) | 2 |
| 2 <i>Game of Thrones</i> (ct)..... | 3 |
| 2.1 Produktion und Handlung..... | 3 |
| 2.2 Figuren | 5 |
| 2.2.1 Cersei Lannister | 6 |
| 2.2.2 Jaime Lannister | 6 |
| 2.2.3 Tyrion Lannister | 6 |
| 3 Forschungsfrage (lv) | 7 |
| 4 Begriffe und Konzepte | 9 |
| 4.1 Doing Gender (sb) | 9 |
| 4.1.1 Stimme und Prosodie | 10 |
| 4.1.2 Differente Geschsprächsstile..... | 10 |
| 4.1.3 Stilisierung des Körpers..... | 10 |
| 4.1.4 Lokale Geschlechtsneutralität | 11 |
| 4.1.5 Medienrezipienz als omnipräsente Gender-Folie..... | 11 |
| 4.2 Multiple Männlichkeiten (sb) | 11 |
| 4.2.1 Hegemonie..... | 13 |
| 4.2.2 Unterordnung..... | 13 |
| 4.2.3 Komplizenschaft..... | 13 |
| 4.2.4 Marginalisierung..... | 14 |
| 4.3 Film und Fernsehen (mo) | 14 |
| 4.4 Cultural Studies (mo) | 16 |
| 4.4.1 Repräsentationen..... | 17 |
| 4.4.2 Encoding/Decoding..... | 17 |

| | | |
|-------|---|----|
| 4.5 | Figurenanalyse (mo) | 18 |
| 5 | Stand der Forschung (lv) | 19 |
| 5.1 | Gender in Film- und Fernsehtexten | 19 |
| 5.2 | Forschung zu <i>Game of Thrones</i> und Fantasy | 21 |
| 6 | Forschungsprozess und Untersuchungsdesign | 23 |
| 6.1 | Interpretative Sozialforschung (sb) | 24 |
| 6.1.1 | Planung und Orientierung | 24 |
| 6.1.2 | Hauptforschungsphase | 25 |
| 6.1.3 | Feedback und Bericht | 25 |
| 6.2 | Entwicklung des Forschungsprozesses (ct) | 25 |
| 6.3 | Datengrundlage und Datenmaterial (ct) | 27 |
| 6.4 | Datenerhebung (lv) | 27 |
| 6.4.1 | Sequenzprotokoll | 28 |
| 6.4.2 | Einstellungs- bzw. Szenenprotokoll | 29 |
| 6.5 | Datenauswertung (mo) | 31 |
| 6.5.1 | Analyseleitfaden | 31 |
| 6.5.2 | Modus der Interpretation | 33 |
| 7 | Ergebnisse | 34 |
| 7.1 | Herrschafts- und Geschlechterverhältnisse (ct) | 34 |
| 7.2 | Sex und Geschlechtlichkeit (lv) | 36 |
| 7.3 | Macht und Konkurrenz (sb) | 38 |
| 7.4 | Homosoziale Beziehungen (mo) | 39 |
| 7.5 | Filmische Mittel (lv) | 42 |
| 7.6 | Tyrions Körperlichkeit (lv) | 43 |
| 8 | Conclusio (mo) | 43 |
| 9 | Reflexion (ct) | 47 |

| | | |
|---------------------------|-------------------------------|----|
| 9.1 | Sabrina Blamauer (sb) | 49 |
| 9.2 | Martin Oppenauer (mo)..... | 49 |
| 9.3 | Christoph Tuller (ct)..... | 50 |
| 9.4 | Lena Lisa Vogelmann (lv)..... | 51 |
| ABBILDUNGSNACHWEISE..... | | 52 |
| Tabellen..... | | 52 |
| LITERATURVERZEICHNIS..... | | 53 |
| ANHANG..... | | 57 |

Legende

sb ... Sabrina Blamauer

mo ... Martin Oppenauer

ct ... Christoph Tuller

lv ... Lena Lisa Vogelmann

Vorwort (sb)

Wir freuen uns, mit der vorliegenden Arbeit nun Bericht über unser filmsoziologisches Forschungsprojekt zu Doing Gender in *Game of Thrones* legen zu dürfen. Unser Projekt entstand im Rahmen eines zweisemestrigen Forschungspraktikums zu Medien, Kommunikation und visueller Soziologie und dauerte von Oktober 2014 bis Juli 2015. Dieser Endbericht hat zum Ziel, den Gang unserer Untersuchung, die ihr zugrundeliegenden theoretischen und methodischen Prämissen sowie daraus resultierende Ergebnisse und Schlussfolgerungen nachvollziehbar darzulegen.

Es wird daher in der Einleitung zunächst von der soziologischen Relevanz der Auseinandersetzung mit Geschlechtlichkeitsinszenierungen in Film- und Fernsehtexten im Allgemeinen und in der US-Fantasy-Drama-Serie *Game of Thrones* im Besonderen die Rede sein. Danach beschreiben wir den Produktions- und Distributionskontext sowie die Rahmenhandlung und die für unser Forschungsvorhaben relevanten Figuren der Serie. Im Kapitel 3 zur Forschungsfrage ist nachzulesen, welche Forschungsinteressen uns den gesamten Forschungsprozess über begleitet haben und welche Forschungsfrage Ausgangspunkt für unsere Untersuchung ist. Unsere Forschungsinteressen haben wir zu bestehenden Theorien und Forschungsansätzen in Bezug gesetzt, die wir in Kapitel 4 erläutern. Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem aktuellen Stand der Forschung zu Gender in Film- und Fernsehtexten sowie zur Serie *Game of Thrones* und zu Fantasy-Produktionen. Im sechsten Kapitel werden Forschungsprozess und Untersuchungsdesign beschrieben. Danach erläutern wir unsere zentralen Findings (Kapitel 7 Ergebnisse) und wagen im Zuge der Schlussfolgerungen (Kapitel 8 Conclusio) einen soziologischen Ausblick. Am Ende stehen schließlich kollektive und individuelle Reflexionen über den intensiven und lehrreichen Forschungs- und Gruppenprozess der letzten Monate (Kapitel 9 Reflexionen).

Wir wollen hiermit auch die Möglichkeit nützen und uns bei allen Teilnehmer*innen des Forschungspraktikums herzlich bedanken. Unser Projekt ist auch aufgrund der Unterstützung unserer Kolleg*innen und der Lehrenden gewachsen. Das Feedback, welches wir im Zuge von Gruppencoachings, Peer-Reviews und Forschungswerkstätten erhalten haben, hat unsere Arbeit um neue (kritische) Sichtweisen, alternative Interpretationsweisen und Reflexionsprozesse erweitert.

Wir wünschen eine spannende Lektüre!

Wien, Juli 2015

House TOBV

1 Einleitung (ct)

Gender-Repräsentationen und Inszenierungen von Gender sind ein weites und omnipräsentes Feld in unserer Gesellschaft. Ihre Wirkmächtigkeit wird insbesondere dann sichtbar, wenn nicht nur persönliche Differenzen damit ausgedrückt werden, sondern wenn sie gesellschaftliche Ungleichheiten auf Basis einer hierarchisierten und heteronormativ aufgeladenen Zweigeschlechterordnung begründen und reproduzieren. Massenmedien haben in einem wechselseitigen Beeinflussungsprozess großen Anteil daran, zu bestimmen, wie Gender von den Menschen inszeniert wird und welche Inszenierungsformen überhaupt *zulässig* erscheinen.

Das Bearbeiten von feministischen bzw. genderspezifischen Themen ist eine Aufgabe der Soziologie, da sie analytisch an der Schnittschnelle zwischen Individuum und Gesellschaft ansetzt und die Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Instanzen beschreibt und interpretiert.

(Audio-visuelle) Medien als gesellschaftliche Kommunikationsformen sind ebenso ein wichtiges Themengebiet der Soziologie. Insbesondere Serien spielen in der massenhaften Rezeption von TV-Produktionen eine immer größere Rolle (Kafka 2013). Anders als noch vor einigen Jahren, werden TV-Serien nicht länger bloß als Randmedium angesehen, sondern mittlerweile auch auf Filmfestivals, wie beispielsweise der Viennale, ins Programm aufgenommen. Der TV-Serie scheint es als Medium zunehmend zu gelingen, als cineastische Kunstform Anerkennung zu finden (Blanchet 2011: 37ff). So spricht beispielsweise David Carr von der *New York Times* von: „[...] TV's New Golden Age“ (2014) und bezieht sich dabei auf Drama-Serien wie *House of Cards*, *Girls*, *Justified*, *The Walking Dead*, *Nashville*, *The Americans* und auch auf *Game of Thrones*.

Die Figuren in diesen Serien und in Film- und Fernsichttexten generell setzen Identifikationsprozesse beim Publikum in Gang, die sich auf Einstellungs- und Kognitionskonfigurationen der Rezipient*innen und folglich auf ihr soziales Verhalten auswirken (Mikos 2008: 50ff., 174ff.).

„Anhand des Personals in Spielfilmen, Game- und Talkshows und anderen Sendungen werden die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt (...) Ihre Inszenierung ist gebunden an die in den jeweiligen Gesellschaften zirkulierenden Bedeutungen, die normativ und moral-ethischen Regeln des Zusammenlebens betreffen“ (ebd.: 163f.).

Im Zuge unserer Forschung wollen wir der Frage nachgehen, wie Gender-Konzepte in einer Fernsehserie repräsentiert werden. Konkret haben wir uns für die erste Folge der ersten Staffel der Fantasy-Drama-Serie *Game of Thrones* entschieden, die auf der Romanreihe *A Song of Ice and Fire* von George R. R. Martin basiert. Innerhalb dieser Folge untersuchen wir anhand ausgewählter

Figuren, wie (Zwei-)Geschlechtlichkeit inszeniert wird und wie dominante bzw. hegemoniale Darstellungsformen von Weiblichkeit(en) und Männlichkeit(en) (re-)produziert und/oder womöglich sogar irritiert werden. Da die Serie ein vergleichsweise komplexes Netzwerk an Charakteren und Familienclans aufweist, mussten wir eine Auswahl der zu untersuchenden Figuren treffen. Wir haben uns für die Geschwister-Triade Cersei, Jaime und Tyrion Lannister entschieden, da alle drei Figuren eine zentrale Rolle im Kampf um die Vorherrschaft in der Serienwelt spielen. Ein weiterer Grund für die Auswahl dieser Charaktere war die familiäre Verbindung der Figuren zueinander: Alle drei Figuren sind Kinder von Tywin Lannister (s. dazu Kapitel 2.2 Figuren).

2 Game of Thrones (ct)

Im Folgenden informieren wir über Produktion und Handlung von *Game of Thrones* im Allgemeinen und gehen dann noch genauer auf die von uns gewählten Figuren ein.

2.1 Produktion und Handlung

Game of Thrones ist eine US-amerikanische Serienproduktion und zählt nicht nur in den USA zu den derzeit erfolgreichsten Serien. Sie umfasst aktuell fünf Staffeln zu je zehn Episoden à ca. 50 Minuten. Die sechste Staffel wird für 2016 erwartet. Die Pilotfolge *Winter Is Coming* wurde im April 2011 zum ersten Mal ausgestrahlt. 2013 war *Game of Thrones* mit 5,9 Millionen Downloads die weltweit meist *piratisierteste*, sprich entgegen geltender Urheberrechtsbestimmungen (bspw. in den USA und den Mitgliedstaaten der Europäischen Union) via Torrent-Dienst BitTorrent heruntergeladene TV-Show (torrentfreak.com 2013). Das Jahr darauf erhöhte sich die Anzahl illegaler Downloads bereits auf 8,1 Millionen (torrentfreak.com 2014; derStandard.at 2014). Damit vergrößerte *Game of Thrones* den Abstand zur zweitplatzierten Serie *The Walking Dead* in diesem Ranking auf 4,3 Millionen. Mit durchschnittlich 18 Millionen Zuseher*innen in den USA ist sie die bisher am häufigsten und regelmäßigsten rezipierte Serie des Privatsenders Home Box Office (kurz: HBO), der im Besitz des transnationalen Medienkonzerns Time Warner Inc. steht. In Europa wird *Game of Thrones* vom Privatsender Sky Atlantic HD, im deutschsprachigen Raum auch von RTL II ausgestrahlt.

Der Serie werden in Zeitungsberichten beispielsweise Attribute wie „biggest drama on television“ (Hughes 2014) oder „Fernsehphänomen“ (Priesching 2014) – ob der großen Reichweite und der „Serientreue“ des Rezipient*innenkreises – zugeschrieben. Der offizielle Trailer zur vierten Staffel

verzeichnet mit Stand vom 12. Juli 2015 auf dem Videoportal youtube seit 12. Jänner 2014 mittlerweile über 24,8 Millionen Aufrufe (youtube.com 2014). Alleine in den USA sahen 8,11 Millionen Menschen die letzte Episode der fünften Staffel im Fernsehen, um 14 Prozent mehr als im Vorjahr beim Finale der vierten Staffel und um über fünf Millionen Zuseher*innen mehr als beim Finale der ersten Staffel 2011 (Kissel 2015).

Hauptproduzenten der Serie sind David Benioff und David Brett Weiss, die auch das Drehbuch zur ersten Folge der ersten Staffel von *Game of Thrones* verfassten, die wir im Zuge dieser Arbeit untersuchen. Regie der Folge wurde von Timothy van Patten geführt und für die musikalische Untermalung war Ramin Djawadi verantwortlich. Insgesamt waren 503 Personen alleine an der Produktion der ersten Folge der ersten Staffel beteiligt (imdb.com 2011). Das Budget der Pilotfolge betrug zehn Millionen US-Dollar und jenes der gesamten ersten Staffel 60 Millionen (Garofalo 2014). Hauptdrehorte der ersten Staffel waren Nordirland und Malta (gameofthrones.wikia 2015).

Die Handlungsverläufe finden in einer fiktiven Welt statt, die sich auf den Kontinenten *Westeros* – der die *Seven Kingdoms* sowie *The Land Beyond the Wall* umfasst – und *Essos* zusammensetzt, wobei sich der Großteil der Serienhandlung in *Westeros* zuträgt (gameofthrones.wikia 2014a; 2014b). Der zeitliche Kontext der Serie erinnert an das (europäische) Mittelalter. Dabei werden drei übergeordnete Handlungsstränge parallel zueinander erzählt. Der erste – für den die Lannister-Familie eine besonders wichtige Rolle einnimmt – thematisiert das zunehmende Spannungsverhältnis der großen Adelshäuser in den *Seven Kingdoms*. Der zweite dreht sich um *The Wall*, *The Land Beyond the Wall* und um die an dieser Grenze ansässige *Night's Watch*. Der dritte spielt in *Essos* und verfolgt dabei insbesondere die dort im Exil lebende Figur Daenerys Targaryen – Mitglied einer usurpierten Königsfamilie – und ihr Streben, die Herrschaft über *Westeros* zurückzuerlangen.

Die Serie bildet einen hohen Anteil an weiblichen Charakteren der Romanreihe ab. Einige davon spielen im Kampf um die Vorherrschaft in der Welt von *Game of Thrones* eine aktive Rolle. Cersei Lannister wird dem Publikum beispielsweise bereits in der Pilotfolge als mächtigste Frau in *King's Landing* vorgestellt (Jones 2012).

Unser Forschungsinteresse wurde einerseits durch den außergewöhnlichen Erfolg der Produktion, andererseits durch die permanente Konfrontation in unseren persönlichen Alltagszusammenhängen mit dem Gegenstand – etwa durch Freund*innen, die ihre Erfahrungen mit *Game of Thrones* thematisieren – angestoßen.

Im Rechercheverlauf ist uns außerdem die geringe Auseinandersetzung mit der Serie *Game of Thrones* in einem sozialwissenschaftlichen Kontext evident geworden, obwohl intensiv darüber diskutiert wird, ob die Serie als feministisch klassifiziert werden kann bzw. die Figuren mit einem feministischen Hintergrund versehen wurden oder ob sie dem nicht gerecht werden (s. dazu Kapitel 5 Stand der Forschung).

2.2 Figuren

Game of Thrones zeichnet sich durch eine große Anzahl an handelnden Personen aus, sowie einem komplexen Netzwerk an miteinander verwobenen Handlungssträngen. Es hat sich rasch herausgestellt, dass wir nicht die Gesamtheit der Serie und der Figuren in unserer Arbeit berücksichtigen können. Nach einiger Diskussion haben wir uns dazu entschlossen, einzelne Figuren auszuwählen, die uns für die Analyse besonders ergiebig schienen und haben uns so für die Lannister-Geschwister Cersei, Jaime und Tyrion entschieden. Interessant an diesen drei Figuren ist, dass sie denselben sozialen Hintergrund haben, was womöglich bessere Rückschlüsse auf genderspezifische Erkenntnisse zulässt

Die Lannister-Geschwister sind Abkömmlinge eines der mächtigsten Adelshäuser von *Westeros* und somit gegenüber anderen Figuren hinsichtlich ihrer Handlungsspielräume privilegiert. Außerdem ist der Kontrast zwischen Jaime und Tyrion für uns attraktiv, da Jaime körperlich gesellschaftlichen Norm- und Idealvorstellungen entspricht, während Tyrion eine körperliche Behinderung hat: Er ist kleinwüchsig. Cersei ist Königin und damit protokollarisch betrachtet die mächtigste Frau der Serienwelt.

Das bedeutet, dass wir zwei männliche und eine weibliche Figur im Zusammenhang mit ihrer genderspezifischen Darstellung untersuchen. Da sich bisher wenig Forschung zu den Männlichkeiten in *Game of Thrones* finden lässt, aber es doch schon Überlegungen zu den weiblichen Figuren (beispielsweise Frankel 2014; Jones 2012) gibt, ist es unseres Erachtens argumentierbar, hier einen Akzent in unserem Forschungsinteresse zu setzen und bei den drei Geschwistern zu bleiben. Die Auswahl einer weiteren Frauenfigur hätte außerdem bedeutet, dass diese aus dem Geschwisterrahmen gefallen wäre.

2.2.1 Cersei Lannister

Cersei Lannister ist Königin über die *Seven Kingdoms* bzw. *Westeros* und die ältere Zwillingsschwester von Jaime. Im jungen Alter wurde Cersei gegen ihren Willen mit dem regierenden König Robert Baratheon vermählt. Cersei gebar drei Kinder, zwei Buben und ein Mädchen im Alter zwischen ca. 15 und ca. 8 Jahren, die jedoch allesamt nicht von ihrem Ehegatten, sondern durch ihr inzestuöses Verhältnis mit ihrem Zwilling Bruder gezeugt wurden, wie sich im Verlauf der ersten Staffel herausstellt. Cersei Lannister wird von der britischen Schauspielerin Lena Headey gespielt (imdb.com 2015a).



Abbildung 1: Cersei Lannister

2.2.2 Jaime Lannister



Abbildung 2: Jaime Lannister

Jaime ist Teil der *Kingsguard* (Königsgarde), die für die Sicherheit des Königs Robert Baratheon und der königlichen Familie (seine Zwillingsschwester Cersei und ihre Kinder) zu sorgen hat. Jaime war bereits Leibwächter von Robert Baratheons Vorgänger Aerys Targaryen, den er jedoch während Baratheons Machtübernahme ermordete. Dafür erhielt er den Beinamen *Kingslayer* (Königsmörder), da er durch diese Tat seinen Eid, den König zu beschützen und ihm zu dienen, gebrochen hat. Durch die Mitgliedschaft in der *Kingsguard* verzichtet Jaime auf alle Erbsprüche eines erstgeborenen Sohns (erstgeborene adlige Söhne Titel ihrer Väter). Der Charakter von Jaime Lannister wird vom Dänen

Nikolaj Coster-Waldau verkörpert (imdb.com 2015b).

2.2.3 Tyrion Lannister

Tyrion ist der jüngste von Tywin Lannisters Kindern. Von seinen Geschwistern unterscheidet sich Tyrion insbesondere durch seinen Kleinwuchs, welcher einen erheblichen Einfluss auf seine Charakterentwicklung nimmt und ihm in der Serienwelt den Beinamen *Imp* bzw. *Dwarf* (Kobold bzw. Zwerg) einbrachte. Er ist der einzige der Lannisters ohne feste Position oder Rolle im Machtgefüge von *Westeros* und kann meistens ohne Einschränkungen seinen Hobbys folgen, die vor allem aus dem Lesen von Büchern, dem Konsum von Alkohol und den



Abbildung 3: Tyrion Lannister

Diensten von Sexarbeiterinnen bestehen. Die Figur von Tyrion Lannister wird vom US-Schauspieler Peter Dinklage gemimt, der selbst kleinwüchsig ist (imdb.com 2015c).

3 Forschungsfrage (Iv)

Der Fokus unserer Forschung hat sich im Laufe der Forschung immer wieder verschoben, was besonders der fortlaufenden Änderung des Umfangs unseres Datenmaterials geschuldet ist (s. dazu Kapitel 6.3 Datengrundlage und Datenmaterial). Anfangs ist unser Forschungsfokus zum Beispiel eher auf der prozesshaften Entwicklung der Figuren und ihrer Darstellung gelegen, was dann mit zunehmender Reduktion des Datenmaterials auf immer weniger Folgen nicht mehr haltbar gewesen ist. Die folgende hauptsächliche Fragestellung ist – von der Einschränkung des Datenmaterials abgesehen – aber den ganzen Forschungsprozess hinweg konstant geblieben: ***Welche Geschlechtlichkeitsinszenierungen lassen sich in der ersten Episode der ersten Staffel von Game of Thrones anhand der drei Geschwister Cersei, Jaime und Tyrion Lannister rekonstruieren?*** Die nachfolgend vorgestellten Unterfragen sind diejenigen, die tatsächlich von uns bearbeitet und beantwortet werden, verworfene Unterfragen werden nicht angeführt.

Bei dieser Forschungsfrage geht es uns sowohl um das *Doing Gender* (s. Kapitel 4.1 Doing Gender) der individuellen Figuren, als auch um die allgemeine Geschlechterkonstruktion der Welt von *Game of Thrones*. Dabei achten wir einerseits auf die erzählerischen, inhaltlichen Informationen, wie sie für die Figuren in *Game of Thrones* ebenfalls ersichtlich und spürbar sind, andererseits aber auch auf die filmischen Gestaltungsmittel, die eingesetzt werden. Das heißt, wir blicken nicht ausschließlich auf die Welt und die Charaktere, als wären sie Menschen, die sich selbst in Szene setzen, sondern wir untersuchen sie als Figuren, die bewusst inszeniert werden. Die Menschen, die diese Inszenierungen gestalten, entstammen aus der gesellschaftlichen Realität, was die Annahme nahe legt, dass sich diese in der Inszenierung widerspiegelt. Aus diesem Zugang ergeben sich drei Unterfragen, die im Zuge dieser Arbeit beantwortet werden sollen: *Wie ist die Geschlechterordnung in Game of Thrones gestaltet? Welche filmischen Mittel werden dazu wie eingesetzt? Inwiefern werden in Game of Thrones reale Geschlechterordnung und Geschlechterdarstellungen reproduziert oder geändert?*

Im Zusammenhang mit der Geschlechterordnung wollen wir uns auch mit der Verteilung von Macht in der Welt von *Game of Thrones* beschäftigen. Es ist unsere Annahme, dass es in *Game of*

Thrones, wie der Titel bereits nahe legt, stark um den Erhalt und das Erlangen von Macht und Machtpositionen geht. Insofern stellen wir die nächsten Unterfragen: *Wie werden Machtkämpfe in Game of Thrones ausgetragen? Inwiefern gibt es hier Unterschiede zwischen, aber auch innerhalb der Geschlechter?*

Wir gehen auf Basis bestehender Forschung zur Inszenierung von Zweigeschlechtlichkeit in visuellen (Massen-)Medien davon aus (s. Kapitel 5.1 Gender in Film- und Fernsehtexten), dass es nicht nur Unterschiede in der Darstellung von Weiblichkeit(en) und Männlichkeit(en), sondern auch in der Darstellung der Männlichkeiten, in unserem Fall zwischen Jaime und Tyrion Lannister, gibt. Insbesondere aufgrund der Tatsache, dass Jaime den gängigen Idealvorstellungen von heteronormativer Körperlichkeit entspricht (er ist groß, blond, schlank und attraktiv) und Tyrions Körper aufgrund seiner Kleinwüchsigkeit als behindert anzusehen ist, erwarten wir hier Unterschiede in der Darstellung. Insofern lautet eine weitere Unterfrage unserer Arbeit: *Wie werden unterschiedliche Männlichkeiten in Game of Thrones dargestellt?*

Tyrions Behinderung gibt ebenso Anlass, über die Inszenierung in Intersektion mit anderen sozialen Kategorien, nicht nur der Behinderung, genauer nachzudenken. Der Begriff der Intersektion beschreibt das Phänomen, dass Marginalisierungserfahrungen auf einer Ebene nicht unbedingt auch eine Marginalisierung auf einer anderen Ebene bedeutet. Aus den Überschneidungen zwischen verschiedenen privilegierten und marginalisierten Bereichen ergeben sich verschiedenmaßen eingeschränkte und erweiterte Handlungsspielräume, die nicht übersehen werden sollten (Crenshaw 1989). Deswegen wollen wir in unserer Arbeit weiters der folgenden Unterfrage nachgehen: *Welche Intersektionen gibt es mit den Inszenierungen anderer sozialer Kategorien (wie z.B. Ethnizität, Klasse und Behinderung)?* Allerdings ist dabei zu beachten, dass wir mit drei Figuren arbeiten, die derselben Ethnizität und Klasse angehören, was den Fokus auf die Intersektion mit Behinderung legt.

4 Begriffe und Konzepte

Für das bessere Verständnis der vorliegenden Arbeit bedarf es zunächst der Klärung einiger Begriffe und Konzepte, die wir auf Basis unseres Forschungsinteresses bzw. unserer Forschungsfrage operationalisiert haben. Eingangs wird dabei das Verständnis von Geschlecht, Gender und Geschlechtlichkeit skizziert, das dieser Arbeit zugrunde liegt. In einem zweiten Schritt soll die Theorie multipler Männlichkeiten erläutert werden. Schließlich werden Wesen und Wirkung von Film- und Fernsehen aus einer soziologischen Perspektive verortet – unter besonderer Berücksichtigung des Formats der Serie. Abschließend liegt der Fokus auf dem Konzept der Repräsentationen, auf dem Encoding/Decoding Modell von Stuart Hall sowie auf Dimensionen der Figurenanalyse.

4.1 Doing Gender (sb)

Gender wird seit den frühen 1970er-Jahren als soziale Dimension von Geschlechtlichkeit definiert. Seither sind Weiblichkeit und Männlichkeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften als soziale Kategorien und in Abgrenzung zur biologischen Dimension (Sex) zu begreifen (Kerner 2006: 141f.). Diese Sicht erkennt Geschlechterdifferenzen nicht als natürlich gegeben, sondern als sozial und kulturell konstruiert bzw. hergestellt.

Der sozialkonstruktivistische Ansatz des *Doing Gender* (den wir mit *Geschlechtlichkeitsinszenierung* übersetzt haben) fußt unter anderem auf Erkenntnissen aus der Ethnomethodologie (Kotthoff 2003: 126) und wurde später von Candace West und Don H. Zimmerman (1987) weiterentwickelt. *Doing Gender* beschreibt die permanente Validierung der normativen biologischen Geschlechtszuordnung durch kulturelle Inszenierungspraktiken (Kotthoff 2003: 125). Damit werden komplexe Muster von Männlichkeit und Weiblichkeit realisiert. Geschlechterdarstellungen zeigen demnach nicht nur die Hierarchie zwischen den Geschlechtern, sondern bringen diese auch performativ hervor.

„Doing Gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine 'natures'” (West & Zimmerman 1987: 126).

Mit seiner Idee des *Undoing Gender* formulierte Stefan Hirschauer (1994) eine Kritik an der - in den *Gender studies* vorherrschenden - Omnirelevanzannahme von *Gender*. Mit *Undoing Gender* ist eine vorübergehende situative „Neutralisierung der Geschlechterdifferenz“ zu verstehen (Kotthoff 2003: 132). Also Kontexte in denen Geschlecht in den Hintergrund des Handelns tritt – dies kann einerseits unbemerkt erfolgen, als auch mit Neutralisierungsarbeit verbunden sein (ebd.: 133).

Helga Kotthoff unterscheidet „fünf Ebenen der Relevantsetzung von Gender“: Stimme und Prosodie, differenzierte Gesprächsstile, Elemente der Etikette und der Stilisierung des Körpers, lokale Geschlechtsneutralität und Medienrezipienz (Kotthoff 2003: 134ff.). Diese fünf Ebenen dienen uns bei der Analyse des Materials als Anknüpfungspunkte und werden im Folgenden näher erläutert.

4.1.1 Stimme und Prosodie

„Beim Sprechen sind Stimme und Prosodie der Bereich, welcher am stärksten mit dem Körper verbunden wird“ (Kotthoff 2003: 134). Dabei wird oft davon ausgegangen, dass die Anatomie in diesem Bereich für Unterschiede verantwortlich ist. Jedoch werden Formantenfrequenzen, Intonation und Stimme durch kulturelle Konventionen stark ausgebaut, das heißt körperliche Unterschiede, wie im Bereich der Stimmregister, werden sozial überformt (ebd.: 135f.). So neigen Frauen dazu stärkere Tonhöhenbewegungen zu produzieren und Töne länger ausgleiten zu lassen. Intonationsmuster, welche von Frauen verwendet werden, wirken dadurch oft emotional involvierter und emphatischer. Im Bereich der Stimme und Prosodie kommt es zu einer Überschneidung von körperlichen und kulturellen Phänomenen. Die damit verbundene Form von Doing Gender basiert somit auf unbewussten Identifikationsprozessen, die unmittelbar inkorporiert werden. „Unterschiede in Stimme und Prosodie haben nicht in jedem Kontext mit Machtunterschieden zu tun. Sie dienen aber zur Selbststilisierung und Stimmungstilisierung in Richtung fröhlich, begeistert, herzlich, nüchtern, aggressiv, traurig usw.“ (ebd.: 137f.).

4.1.2 Differente Gesprächsstile

Empirische Befunde deuten darauf hin, dass sich Männer und Frauen in ihrem Gesprächsverhalten unterscheiden. So führt Kotthoff an, dass Männer ihre Gesprächspartner*innen öfter als Frauen unterbrechen und in Diskussionen eher die Expertenrolle einnehmen, Frauen hingegen die Betroffenenrolle. Kotthoff stellt jedoch klar, dass solche Situationen oft eher zufällig passieren, ohne der Intention „Gender zu inszenieren“ (Kotthoff 2003: 138). Jedoch würde sie den Umstand, dass Frauen Rhetorikkurse besuchen, um „männlich geprägte Kommunikationsstile“ zu erlernen, gezielt als Undoing Gender bezeichnen (ebd.: 140f.).

4.1.3 Stilisierung des Körpers

Die Stilisierung des Körpers ist eindeutig genderisiert. So werden Körper gestaltet und Differenzen, die der Körper hergibt, werden betont (Gesicht, Busen usw.). Diese Körpergestaltung kann graduell aber sehr unterschiedlich ausfallen:

„Tags im Dienst betreiben viele junge Leute weniger Körperbetonung als abends nach Dienstschluss. Es gibt Spielräume – und die werden zur Symbolisierung des Selbst und der Situation genutzt“ (Kotthoff 2003: 141f.).

4.1.4 Lokale Geschlechtsneutralität

Mit dieser Ebene beschreibt Kotthoff „Kontexte der Gender-Neutralität“, also Situationen in denen Geschlecht irrelevant für die ablaufende Handlung ist. Ihrer Meinung nach ist es relativ unspektakulär solche Kontexte zu finden (Kotthoff 2003: 143). Sie nennt in diesem Zusammenhang zwei Fernsehdiskussionen, in denen Frauen ihr Fachwissen kundgegeben haben, ohne dass deren Geschlecht eine Wirkung auf den Verlauf der Interaktion erzielte.

„Das zeigt uns, dass auch die situative Nicht-Relevanz von Gender unseren Normalitätserwartungen entsprechen kann. Allerdings bedarf es für diese Nicht-Relevanz von Gender zahlreicher Voraussetzungen, zum Beispiel muss in diesem Fall die Redaktion überhaupt Frauen als Expertinnen eingeladen haben [...]“ (ebd.: 143f.).

4.1.5 Medienrezipienz als omnipräsente Gender-Folie

An dieser Stelle bezieht sich Kotthoff ausschließlich auf die unterschiedliche Darstellung der Geschlechter in der Werbung. Sie schreibt: „Genderisierte Glaubensvorstellungen werden vor allem in der Werbung kontinuierlich bestätigt, oder anders formuliert: ‚Gender is done for us.‘“ (Kotthoff 2003: 144). Unsere Forschung beschäftigt sich mit der Herstellung und den Gestaltungsweisen von Geschlecht *in* einem Medium, die sich dann auf die Rezipient*innen auswirken. Medien innerhalb von *Game of Thrones* und wie diese sich auf das *Doing Gender* der Figuren auswirken, sind nicht Gegenstand unserer Untersuchung.

4.2 Multiple Männlichkeiten (sb)

Der Begriff der hegemonialen Männlichkeit wurde Mitte der 1990er Jahre von Raewyn Connell¹ in die Gender bzw. Men's Studies eingeführt und beschreibt ein Konzept zur Klärung der Dominanz der patriarchalen Gesellschaftsordnung. Männlichkeit begründet sich laut Connell nicht nur in Interaktion mit Weiblichkeit, sondern auch in Beziehungen der Männlichkeiten zueinander. Dadurch werden die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern, um die Machtbeziehungen innerhalb des vorherrschenden Geschlechts erweitert (Connell 2006: 97f.). Um zu kohärentem Wissen über *Männlichkeit* zu gelangen, muss Männlichkeit „als Aspekt einer umfassenderen Struktur“ verstanden werden (ebd.: 87). Connell schreibt, dass zwar alle Gesellschaften kulturelle

¹ Connell ist eine trans*Frau. Zum Zeitpunkt der Publikation der Theorie der multiplen Männlichkeiten war sie noch als Robert W. Connell bekannt.

Bewertungen des sozialen Geschlechts kennen, aber nicht in allen Gesellschaften ist das Konzept *Männlichkeit* vorhanden (ebd.: 87). Für sie setzt ein solches Konzept „individuelle Unterschiede und persönliche Handlungsfähigkeit (agency) voraus“ und beruht auf dem frühmodernen Konzept der Individualität, welches sich in Europa entwickelt hat (ebd.: 87f.).

Außerdem steht der Begriff *Männlichkeit* in Relation zu dem Begriff *Weiblichkeit*. Beide Begriffe existieren nur durch ihren gegenseitigen Kontrast. „Eine Kultur, die Frauen und Männer nicht als Träger und Trägerinnen polarisierter Charaktereigenschaften betrachtet, zumindest prinzipiell, hat kein Konzept von Männlichkeit im Sinne der modernen westlichen Kultur“ (ebd.: 88). Connell macht darauf aufmerksam, dass, um über *Männlichkeit* sprechen zu können, erst auf kulturell spezifische Weise *Geschlecht* hergestellt werden muss. Dabei setzen die meisten Definitionen den jeweiligen kulturellen Standpunkt unhinterfragt voraus (ebd.: 88).

Connell thematisiert auch die Bedeutung der Attribute *männlich* und *weiblich*. Würde man in der Geschlechteranalyse nur von homogenen Blöcken ausgehen, würde es reichen von *Männern* und *Frauen* zu sprechen. „Die Begriffe ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ verweisen jenseits von biologischen Geschlechterunterschieden auf die Art und Weise, wie sich Männer untereinander unterscheiden, und Frauen sich untereinander unterscheiden, in Bezug auf das soziale Geschlecht“ (ebd.: 90). Sie definiert *Männlichkeit* als „eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur“ (ebd.: 91).

Connell begrüßt zwar die aktuelle Analyse von Intersektionen zwischen *Gender*, *race* und *class* und den daraus resultierenden verschiedenen Formen von Männlichkeit. Zugleich macht sie aber deutlich, dass es dadurch zu Vereinfachungen kommen kann, weil suggeriert wird, dass es nur *eine* schwarze Männlichkeit oder *eine* Arbeiter*innenklassen-Männlichkeit gibt (ebd.: 97). Connell interessiert sich vor allem für die Beziehungen zwischen den verschiedenen Formen von Männlichkeit. So ist ihr auch wichtig, dass ihre herausgearbeiteten Männlichkeitsformen zu keiner „bloßen Charaktertypologie“ erstarren: „Hegemoniale Männlichkeit‘ ist kein starr, über Zeit und Raum unveränderlicher Charakter. Es ist vielmehr jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann“ (ebd.: 97). Connell schreibt, dass eine relationale Betrachtungsweise von multipler Männlichkeit den starken Druck besser erkennen lässt, „unter dem Geschlechterkonfigurationen geformt werden [...]. Unter diesen Aspekten können

wir nun die Praktiken und Verhältnisse betrachten, welche die Hauptformen von Männlichkeit in der derzeitigen westlichen Geschlechterordnung hervorbringen“ (ebd.: 97).

Connell differenziert zwischen vier verschiedenen Männlichkeitskonzepten. Diese werden im Folgenden kurz erläutert:

4.2.1 Hegemonie

Das Konzept der Hegemonie stammt von Antonio Gramscis Analysen zu den Machtbeziehungen zwischen den sozialen Klassen einer Gesellschaft. Dieses hat Connell weiterentwickelt und stellt es in Beziehung zu den bestehenden Geschlechterverhältnissen:

„Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“ (ebd.: 98).

Dabei verweist Connell auf den dynamischen Charakter von Gramscis Konzept der Hegemonie. Auch in ihrer Weiterentwicklung geht es um eine *derzeitig akzeptierte* Strategie. „Sobald sich die Bedingungen für die Verteidigung des Patriarchats verändern, wird dadurch auch die Basis für die Vorherrschaft einer bestimmten Männlichkeit ausgehöhlt“ (ebd.: 98).

4.2.2 Unterordnung

Wie bereits erwähnt, will Connell nicht nur die Dominanz der Männer und die Unterordnung der Frauen hervorheben, sondern auch die Machthierarchie innerhalb der männlichen Gruppe aufzeigen. So betont sie die – in der heutigen westlichen Gesellschaft – herrschende Dominanz heterosexueller Männer und die Unterordnung homosexueller Männer. Diese Unterordnung nimmt in Praktiken – wie politischen und kulturellen Ausschluss, (staatlicher) Gewalt, wirtschaftlicher Diskriminierung und Boykottierung als Person – Gestalt an (ebd.: 99).

„Durch diese Unterdrückung geraten homosexuelle Männlichkeiten an das unterste Ende der männlichen Geschlechterhierarchie. Alles, was die patriarchale Ideologie aus der hegemonialen Männlichkeit ausschließt, wird dem Schwulsein zugeordnet; [...]. Deshalb wird aus der Sicht der hegemonialen Männlichkeit Schwulsein leicht mit Weiblichkeit gleichgesetzt“ (ebd.: 99).

4.2.3 Komplizenschaft

Da nur wenige Männer normativen Ansprüchen von Männlichkeit entsprechen, ist auch die Anzahl von Männern recht klein, die dem hegemonialen Muster vollständig genügen. Mit Komplizen – die die Mehrheit bilden – meint Connell jene Männlichkeiten die zwar von der „patriarchalen Dividende“ profitieren, sich für deren Erhalt aber nicht aktiv einsetzen (ebd.: 100).

4.2.4 Marginalisierung

Durch den Bezug auf andere soziale Kategorien, wie *class* und *race*, lassen sich weitere Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Männlichkeiten differenzieren (ebd.: 101). Um „die Beziehungen zwischen Männlichkeiten dominanter und untergeordneter Klassen oder ethnischer Gruppen zu beschreiben“, verwendet Connell den Begriff der *Marginalisierung* (ebd.: 102).

Diese Begriffe sind keine festen Charaktereigenschaften, sondern Handlungsmuster in einem Beziehungsgefüge, die einem ständigen Veränderungsprozess ausgesetzt sind (ebd.: 102).

4.3 Film und Fernsehen (mo)

Film und Fernsehen haben im 20. Jahrhundert einen regelrechten Siegeszug in die Alltagswelten – oder konkreter: in die Wohnzimmer breiter Bevölkerungsschichten angetreten (Eckert & Winter 1990: 78ff.). „Filme sind Medien und Anlässe für Bedeutungen und Vergnügen und so ein wesentlicher Bestandteil der Kultur. Dies gilt seit dem großen Erfolg von Hollywood“ (Winter 1992: 23). Film und Fernsehen fungieren mittlerweile als Medien – als *Träger* – einer globalisierten Massenkommunikation, die permanenten Veränderungen und Umbrüchen unterworfen ist. In den 1980er- und 1990er-Jahren treten Film und Fernsehen in eine Phase ein, „die durch eine Fragmentierung des Publikums, eine Zunahme von Zuschauer-Interaktivität und eine Ausweitung globaler Marktstrukturen bestimmt ist“ (Rothemund 2012: 8). Mit Beginn des 21. Jahrhunderts verändern kommunikationstechnologische Fortschritte und die Kommerzialisierung des Internets die medialen Produktions- und Konsumgewohnheiten abermals (D’heer & Courtois 2014).

Über die Besonderheit von TV-Serien ist in den vergangenen Jahren eine lebendige Debatte in der Fachwelt entstanden. So gehen Blanchet et al. (2011) in einem Sammelband der Frage nach, welchen Umbrüchen die amerikanische Fernsehlandschaft – die heute noch maßgeblich auf die hiesigen Breitengrade ausstrahlt – unterworfen ist und wie technologische, ökonomische und gesellschaftliche Veränderungen die audiovisuelle Unterhaltungsindustrie stimulieren und vice versa. Kathrin Rothemund zeigt in einem 2012 erschienen Artikel, wie serielle Textproduktionen auch die Medienforschung beeinflussen und bietet einen Überblick über aktuelle Serienforschung in Deutschland. Rothemund zufolge beschäftigen sich viele Arbeiten mit den Hybridisierungstendenzen des Formats und neuen Formen der Narration (bspw. kumulativ vs. flexibel) (Rothemund 2012: 12). Dabei stößt Rothemund auf eine Herausforderung, die unserer Forschungsgruppe mittlerweile wohlbekannt ist: „Während bereits eine vollständige Filmanalyse eines einzigen Filmes mühelos ganze Bücher füllen kann, stellt häufig der Umfang einer einzelnen

Serie jeden Forscher vor schwierige Herausforderungen” (ebd. 18). Mögliche forschungspraktische Auswege aus diesem Dilemma sind, so ihr Fazit, noch nicht ausreichend thematisiert und kanonisiert (ebd.). Dabei entwirft sie erste Ideen für forschungspraktische Auswege aus diesem Dilemma, die wir am Ende dieser Arbeit aufgreifen. Nach zehnjähriger Arbeit hat Jason Mittell im April dieses Jahres ein Werk herausgebracht, mit dem er versucht, der zunehmenden Komplexität von Fernsehformaten, vor allem von Serien, gerecht zu werden² (Mittell 2015).

Film- und Fernsehtheorien sind so alt wie das Bewegtbild selbst³. Für eine filmsoziologische Untersuchung braucht es einen theoretischen Unterbau, der gleichermaßen das Verhältnis einer Produktion zu den gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen – also die Kontextgebundenheit – wie auch den Rezeptions- und Aneignungsmodus durch die Zuseher*innen berücksichtigt. Filmsoziologisch interessant ist, wie audiovisuelle Massenmedien sich „auf unsere Erfahrung der Wirklichkeit, unsere persönlichen Beziehungen und die Kultur unserer Gesellschaft” (Eckert und Winter 1990: 11) auswirken – eine Frage, der heute der Zweig der Medienrezeptionsforschung, in der es auch zahlreiche feministische Forschungsprojekte gibt, nachgeht (siehe exemplarisch Hipfl 2002; Pietraß 2003)

Um die Bedeutungsmuster, die den Rezipient*innen *angeboten* werden, untersuchen zu können, müssen Rezeption und der Aneignung eines Film- und Fernsichttextes analytisch unterschieden werden. Mikos spricht von einer Doppelbödigkeit der Kommunikation zwischen Film und Fernsehsendung und den Zuseher*innen. „In der Rezeption verschränken sich die Strukturen des Film- und Fernsichttextes und die Bedeutungszuweisung sowie das Erleben durch die Zuschauer” (Mikos 2008: 22). Der rezipierte Text stellt somit „die konkretisierte Bedeutung des ‚Originaltextes“ (ebd.) dar. Während unter Aneignung die „Übernahme des rezipierten Textes in den alltags- und lebensweltlichen Diskurs und die soziokulturelle Praxis der Zuschauer” (ebd.) verstanden wird.

Relevant ist diese analytische Trennung für die vorliegende Untersuchung deshalb, weil Figuren immer auch Identifikationsangebote⁴ für die Zuseher*innen darstellen. Daher sind die dominanten

² Leider sind wir zu spät auf dieses Werk gestoßen. Eine Qualifizierung möglicher filmsoziologischer Anknüpfungspunkte lässt sich daher nicht treffen.

³ Thomas Elsaesser und Malte Hagener bieten in Filmtheorie zur Einführung (2013) entlang von sieben Dimensionen einen ideengeschichtlichen Streifzug. Aus Platzgründen wird an dieser Stelle auf weitere Erläuterungen dazu verzichtet.

⁴ Dass eine vollständige Identifikation mit Figuren faktisch unmöglich ist, zeigen Bilandzic et al. (2015: 129ff). Hier wird Identifikation eher als „affektives Hineinversetzen” verstanden. In der modernen Medienrezeptionsforschung wird davon ausgegangen, dass es ein Kontinuum zwischen der Eigenperspektive

Kodierungen der Geschlechtlichkeiten unserer Figuren besonders interessant.

Erst durch die Aneignung aber zirkulieren die von einem Film- und Fernsehtext verhandelten Bedeutungen über die Rezeptionssituation hinaus (Mikos 2008: 28ff.), sie sind zu den „routinisierten und rituellen Handlungen des Alltags“ (ebd.: 33) und den „kulturell handlungsleitenden Themen hin geöffnet“ (ebd.: 34). Das bedeutet, Film- und Fernsehstehtexte nehmen durch Vorgänge der „Aneignung“ (ebd.: 22f) und der „sozialen Zirkulation von Bedeutung[en]“ (ebd.: 28) einen Einfluss auf lebensweltliche Praktiken und gesellschaftliche Normen.

Als besonders anschlussfähig und produktiv erweist sich im Zusammenhang mit der Filmsoziologie das kritische, inter- und transdisziplinär orientierte und äußert heterogene Theorieprojekt der Cultural Studies, das in den 1980er-Jahren in Großbritannien entstanden ist (Lutter & Reisenleitner 2005).

4.4 Cultural Studies (mo)

Filmsoziologisch kompatibel sind Cultural Studies, weil sie mediale bzw. visuelle Produktionen als „soziale und kulturelle Praxis [begreifen], die mit anderen Praktiken in einer Gesellschaft verknüpft ist“ (Winter 2003: 151). Zudem gibt es mittlerweile Schnittmengen mit Gender Studies und mit feministischen Medientheorien (Klaus 2008: 201ff.), was sie für die Untersuchung von Geschlechtlichkeitsinszenierungen in einer Fernsehserie besonders interessant macht. Rainer Winter hat in zahlreichen Publikationen (u.a. 1992, 2003, Eckert & Winter 1990, Hepp & Winter 2008) das Projekt der Cultural Studies für soziologische Medienanalysen im deutschsprachigen Raum urbar gemacht.

Besonders interessant für eine Beforschung von Film- und Fernsehproduktionen ist die von Stuart Hall, einem der Mitbegründer der Cultural Studies, vorgenommene epistemologische Verknüpfung von strukturaler Linguistik bzw. Semiotik, Diskurstheorie und Hegemonietheorie. Hall prägt unter anderem die Konzepte der Repräsentationen und des Decodings/Encodings sowie Überlegungen zur Rezeption und Aneignung von Film- und Fernsehproduktionen durch das Publikum.

und der Perspektivenübernahme der Medienfigur gibt, die während der Rezeption – je nach Figurenentwicklung und Filmhandlung – variiert (ebd.: 130).

4.4.1 Repräsentationen

Repräsentation ist nach Hall die (Re-)Produktion von Bedeutung durch Sprache bzw. Text (Hall 2013: 45; s. dazu auch Mikos 2008: 61). „Als Repräsentationen korrespondieren Film- und Fernsehtexte mit gesellschaftlichen Strukturen, wodurch in Texten auch Herrschaftsverhältnisse manifest werden“ (Jurga 1997: 131, zit. nach Mikos 2008: 46). Schließlich sind Film- und Fernsehtexte „über den Inhalt und die Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden“ (Mikos 2008: 107). Wir verstehen Repräsentation demnach als soziale Praxis der Bedeutungsgenerierung, die sich im Spannungsfeld zwischen mentalen Konzepten *von etwas* und Sprache *über etwas* dialektisch konstituiert (Hall 2013: 3ff.; Hall 2004: 66ff.).

“The main point is that meaning does not inhere in things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that makes things mean“ (Hall 2013: 10).

Dieses an die Cultural Studies angelehnte kritisch-materialistische und diskursiv-semiotische Verständnis von Film- und Fernsehtexten berücksichtigt den vergesellschafteten und damit herrschaftsförmigen sowie ideologischen Charakter von (Bedeutungs-)Produktionen. Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, Repräsentationen von Gender-Konzepten exemplarisch anhand dreier Figuren freizulegen. Dem liegt die Vorannahme zugrunde, dass (insbesondere kommerziellen) Film- und Fernsehtexten gängige gesellschaftliche Bedeutungsmuster und Konnotationen von Geschlechtlichkeit, Klasse, Ethnizität und anderen Konzepten inhärent sind.

4.4.2 Encoding/Decoding

Frei nach Hall ist die Darstellung der Geschlechtlichkeit nicht *die* Geschlechtlichkeit selbst, die uns in der Rezeptionssituation begegnet, sondern nur eine Repräsentation davon (Hall 2004: 72). Uns interessieren daher die kodierten „Wahrnehmungsbedingungen“ (ebd.: 72) auf der denotativen und konnotativen Ebene (ebd.: 71ff.). Konnotation meint jene Konzepte und Bedeutungen, die mit bestimmten Zeichen verbunden sind (Mikos 2008: 110), während die Denotation eine deskriptive Funktion zur Klärung offenkundiger Bedeutungen hat. Hier greift Hall auf die Semiotik von Ferdinand de Saussure zurück, der zufolge jedes Zeichen eine formal-deskriptive (Denotation bzw. Signifikant) und eine inhaltlich-bedeutungsvolle Seite (Konnotation bzw. Signifikat) besitzt (Saussure 1960, zit. nach Hall 2013: 20ff.). Wird also in *Game of Thrones* eine Figur als *Frau* oder als *Mann* im Rahmen einer Zweigeschlechterordnung angezeigt (Signifikant), so ist noch nicht geklärt, welche Bedeutungen und mentale Konzepte in die Geschlechtlichkeitsdarstellung dieser Figur enkodiert sind bzw. in der Rezeptionssituation realisiert werden könnten. Oder präziser formuliert:

„Die konnotative Ebene des visuellen Zeichens, von seiner kontextuellen Referenz und Positionierung in verschiedenen diskursiven Bedeutungs- und Assoziationsfeldern, bezeichnet den Punkt, an dem sich bereits kodierte Zeichen mit den tiefen semantischen Kodes einer Kultur kreuzen und zusätzliche, aktivere ideologische Dimensionen annehmen“ (Hall 2004: 73).

Ziel der vorliegenden Forschung ist es daher, Kodierungen der Geschlechtlichkeiten unserer Figuren freizulegen und damit verbundene, realisierbare Bedeutungen aufzuzeigen. In Film- und Fernsehtexte implementierte Kodierungen können zwar „eine ‘bevorzugte’ Lesart anstreben, den Dekodierungsprozess jedoch nicht vorschreiben oder gewährleisten, denn dieser unterliegt eigenen Bedingungen“ (ebd.: 77).

4.5 Figurenanalyse (mo)

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, werden durch und mit Figuren auch bestehende gesellschaftliche Diskurse verhandelt (Mikos 2008: 163). Daher spielt diese Erkenntnisebene ebenfalls eine wichtige Rolle für unsere Untersuchung. Zunächst gilt es zu klären, durch welche Merkmale eine Figur charakterisiert werden kann, in welchem Verhältnis sie zu den Rezipient*innen steht und welche bestehenden Forschungen zu Figuren existieren – wiewohl es uns aus forschungspragmatischen Gründen nicht möglich ist, eine umfassende Charakterisierung der von uns gewählten Figuren durchzuführen. Der Fokus liegt auf dem „Doppelverhältnis der kommunikativen Konstellation zwischen Medientext einerseits und Zuschauer andererseits“ (ebd.: 173).

Jens Eder entwickelt in *Die Figur im Film* (2014) auf Basis bestehender strukturalistisch-semiotischer, psychoanalytischer und kognitiver Forschungsansätze eine Ontologie fiktiver Wesen in audiovisuellen Texten, die gleichzeitig auch einer filmanalytischen Beschäftigung zugänglich gemacht wird. Eder definiert die Figur „als ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben – genauer: mit der Fähigkeit zu mentaler Intentionalität“ (ebd.: 64) – ferner versteht Eder Figuren als „als komplexe Zeichen“, „als ‚Symbol‘, als Träger indirekter oder höherstufiger Bedeutungen“, als „Thementräger, Personifikationen, Allegorien, Exemplifikationen oder Metaphern“ (ebd.: 137) – für die vorliegende Untersuchung ist diese Auffassung im Zusammenhang mit in der sozialen Wirklichkeit zirkulierenden Konzepten von Weiblichkeit(en) und Männlichkeit(en) besonders interessant. Die Uhr der Figur dient für Eder als „heuristische Grundlage“ (ebd.: 143) zur Untersuchung von fiktiven Wesen (ebd.: 131ff; für einen schematischen Überblick siehe ebd.: 711). Dieses Modell enthält vier Aspekte der Figurenanalyse: die Figur als

Symptom (1), als Artefakt (2), als fiktives Wesen (3) und als Symbol (4) (ebd.: 141). Der erste Aspekt spielt auf die Verknüpfung von Figureneigenschaften mit der sozialen Wirklichkeit und kulturelle Kontexte an. Er beschäftigt sich mit Ursachen der Figurenrezeption und der Figurenwirkung auf Rezipient*innen (ebd.: 521ff, insbes. 529 und 546). Die Artefakt-Ebene beschreibt die filmische Figurendarstellung und Akzentuierung bestimmter Eigenschaften (ebd.: 373ff.). Hier nimmt auch der Schauspielstil eine wichtige Rolle ein (ebd.: 329). Im Unterschied dazu zielt die dritte Ebene auf innere und äußere Eigenschaften der Figur ab: Physiognomie, Psyche, Sozialität und Verhalten (ebd.: 713ff.). Die Figur als Symbol repräsentiert bestimmte Bedeutungen, die in der sozialen Wirklichkeit zirkulieren. Für die vorliegende Arbeit erweisen sich diese Dimensionen der Figur als relevant, da Geschlechtlichkeiten in audio-visuellen Texten nicht nur durch wahrnehmbare physische, soziale und psychische Eigenschaften von Figuren hergestellt werden. Narrative und dramaturgische Konnotationen spielen hierfür ebenso eine Rolle wie gesellschaftliche Kontexte. Die Operationalisierung dieser Ansätze für unsere Untersuchung wird in Kapitel 6.5 Datenauswertung erläutert.

5 Stand der Forschung (Iv)

Im Folgenden geben wir einen kurzen Überblick über die Forschung zur Repräsentation von Gender in Film- und Fernsichtexten, danach gehen wir noch genauer auf bereits vorhandene Forschung zu *Game of Thrones* ein, insbesondere zu Geschlechterdarstellungen in der Serie, aber auch zu Fantasy allgemein.

5.1 Gender in Film- und Fernsichtexten

Die Zweite Frauenbewegung zu Beginn der 70er-Jahre führt auch zur Etablierung feministischer Perspektiven in der Filmtheorie bzw. einer feministischen Filmtheorie und -analyse. Eine der frühen Vorreiter*innen ist Laura Mulvey (Seifert 2003: 11), die Film mithilfe von psychoanalytischen Konzepten analysiert. Dabei stellt sie fest, dass Frauen als *das Andere* gesehen werden, die Abweichung von der (männlichen) Normalität. Damit werden sie zu einer Bedrohung der Männlichkeit an sich und um diese Bedrohung zu neutralisieren, wird die Frau zum sexualisierten, fetischisierten und vor allem passiven Objekt der Betrachtung gemacht, während der Mann der aktive Betrachter ist, der die Kontrolle behält. Das bezeichnet Mulvey als *male gaze* (männlichen

Blick)⁵. Im Fall des Films wird dies gleich auf dreifacher Basis spürbar, denn hier wird so inszeniert, dass die männliche Figur die weibliche Figur ansieht, die Kamera diesem männlichen Blick entspricht und somit auch die Zuseher*innen in die Rolle des männlichen Betrachters gedrängt werden (Mulvey 1975). Inzwischen ist das Konzept des *male gaze* auch kritisiert worden, vor allem, da er die Zuseher*innen als zu passiv konstruiert, als könne der Film komplett vorgeben, wie er wahrgenommen wird (Mulvey 2001: 8).

Generell hat sich (feministische) Filmanalyse und Film selbst in den letzten Jahrzehnten weiterentwickelt, sowohl in Darstellung als auch in der Analyse (u.a. Watkins & Emerson 2000: 152). So werden zum Beispiel nicht mehr nur weibliche Körper Objekte eines voyeuristischen Blicks, auch männliche Körper werden immer wieder dementsprechend in Szene gesetzt. Auch die Erzählstrukturen von Film haben sich verändert, was teilweise auch die Anwendbarkeit von psychoanalytischen Theorien in Frage stellt (Smelik 2009: 182ff.) und es wird mehr auf die Wahrnehmung der Zuseher*innen geachtet und nicht nur auf die Darstellung selbst (bspw. Cooper 2003).

Im Zusammenhang mit der Analyse von Gender-Repräsentationen lag der Fokus in der feministischen Medienanalyse dabei lange Zeit auf der Inszenierung von Weiblichkeit(en). Die Bandbreite der Analysen ist dabei groß – von Auseinandersetzungen mit Darstellungen von Kriegerinnen und Superfrauen (bspw. Smelik 2009; Stuller 2010) zu stereotypen Inszenierungen von Kommissarinnen in der Krimiserie Tatort (Krieg & Spitzendobler 2013). Auch die Frage nach der Bearbeitung von feministischen Themen in (Mainstream-)Medien allgemein, vor allem aber auch in Verbindung mit Gewalt, hat die Forschung bereits beschäftigt (für das Beispiel *The Sopranos*: Johnson 2007).

Insbesondere im deutschsprachigen Bereich gibt es aber bisher noch weniger Auseinandersetzung mit Männlichkeit(en) (Seifert 2003: 3f.). Ein Beispiel für so eine Auseinandersetzung ist die Diplomarbeit von Christina Kaufmann (2010), die unter Rückgriff auf Connells Konzept der multiplen Männlichkeiten (s. Kapitel 4.2) eine sozialkonstruktivistische Analyse der Sitcom *King of Queens* durchführt.

5 Analog zum *male gaze* kann auch von einem *white gaze*, einem *heterosexual gaze* usw. gesprochen werden.

5.2 Forschung zu *Game of Thrones* und Fantasy

Auch *Game of Thrones* selbst ist bereits Objekt von wissenschaftlichen Analysen. Jacoby (2012) sammelt Beiträge zu den philosophischen Fragen, Feststellungen und Dilemmata, die sowohl in der Buchreihe als auch in der Fernsehserie zum Tragen kommen. Szalay (2014) hingegen analysiert aus ökonomischer Perspektive, inwiefern sich *Game of Thrones* in das allgemeine Markenschema von *Time Warner* einfügt. Ferreday (2015) setzt sich dagegen mit dem feministischen *fandom* (Fankultur) und dessen Reaktionen zu einer bestimmten Vergewaltigungsszene in *Game of Thrones* im Kontext der Vergewaltigungskultur auseinander. Anfang 2014 hat an der Ohio State University sogar ein interdisziplinäres Symposium zu *Game of Thrones* stattgefunden, bei dem unter anderem zu Genderfragen, Orientalismus und Mittelalterlichkeit vorgetragen und diskutiert wurde⁶.

Auch zu Gender und Geschlechterrepräsentationen in *Game of Thrones* gibt es bereits erste Arbeiten, allerdings nur bezüglich der Frauenfiguren. Frankel (2014) vergleicht die Frauenfiguren der Serie (bis inklusive der dritten Staffel) mit dem Jung'schen Konzept der Archetypen und identifiziert so eine Reihe an mythologischen Rollen, die Verkörperungen des kollektiven Unterbewussten darstellen. Wie genau sie zu den einzelnen Archetypen kommt, die sie noch weiter in *tropes* (deutsch in etwa: Klischee) unterteilt, bleibt allerdings ungeklärt. Generell unterscheidet sie zwischen *strong females* (Kriegerinnen, Bodyguards, Piratinnen und Karrierefrauen) und *feminized females* (Mütter, Jungfrauen, Waisen, Femmes Fatales und Sexarbeiterinnen), nennt dann aber auch noch weitere Archetypen und *tropes*, die keiner dieser Kategorien zuzuordnen sind (die Alten, Seherinnen, Trickster, Göttinnen, Monster und Heldenköniginnen).

Cersei wird hier als klassische *Femme Fatale* eingestuft (Frankel 2014: 88ff.), die alles an eigennützigem Machtgewinn setzt, wobei sie auf klassisch weibliche Strategien wie Gift und Sex zurückgreift und über (Männer-)Leichen geht. Gepaart mit ihrer Selbstsucht und ihrer Grausamkeit wirft Frankel der Serie deswegen eine antifeministische Darstellung in und von Cersei vor. Dass Cersei dabei nie die Oberhand gewinnt, verstärkte diese Tendenzen noch, sowie Cerseis immer wieder artikulierter Wunsch, als Mann geboren worden zu sein. „Cersei appears to buy into the patriarchy as much as she despises it“ (Frankel 2014: 91): Sie bemerkt ihre eigene schwache Position in dem patriarchalen System und will deswegen eine männliche Position einnehmen, anstatt das System selbst in Frage zu stellen. Abschließend nennt Frankel (2014: 93) Hera als Cerseis Archetyp,

6 Das Programm kann hier eingesehen werden: <http://cmrs.osu.edu/events/pcdp/2014-game-of-thrones> (Zugriff: 11.7.2015). Leider konnten wir keine daraus resultierenden Publikationen ausfindig machen.

„the raging stepmother of the Pantheon“, durch die konstante Untreue ihres Mannes immer in Sorge, dass sie durch eine jüngere Frau ersetzt werden könnte, ihre Wut und Selbstsucht nur unterbrochen durch die Liebe zu ihren Kindern.

Eine weitere Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren in *Game of Thrones* bietet Jones (2012), die die literarischen Archetypen Königin, Heldin, Mutter, Kind, Jungfrau und Kriegerin heranzieht, um damit die Unterschiede zwischen Buchvorlage (erster Band der Reihe) und Serienverfilmung (erste Staffel) bei den Figuren Cersei Lannister, Catelyn Stark, Arya Stark, Sansa Stark und Daenerys Targaryen zu fassen. Damit möchte sie die Veränderungen in den Gendernormen nachzeichnen, die sich in den 15 Jahren, die zwischen Buch und Serie liegen, entwickelt haben.

Bei Cersei sieht Jones (2012: 14ff.) die Unterschiede vor allem in einer erhöhten Komplexität der Figur in der Serie, die unter anderem dadurch entsteht, dass Cerseis Innenleben in der Serie gezeigt wird, während sie in den Büchern nur durch die Wahrnehmung anderer, nicht unbedingt wohlmeinender Figuren dargestellt ist. Dabei sind Cerseis gute Qualitäten jedoch in beiden Medien immer von einem Schatten überdeckt.

„As a Shadow Mother, she shapes her son to be a king who will destroy the kingdom with his selfishness and cruelty; as a Shadow Queen, she uses her power to get her way and manipulate others to maintain her control and destroy her enemies“ (Jones 2012: 15).

Trotz der Macht, die sie als Königin hat, bleibt für Jones aber klar, dass Cersei von den Männern in ihrem Leben und in ihrer Welt dominiert wird. Durch die Darstellung in der Serie, die nicht durch die Perspektive anderer Charaktere verzerrt ist, wird sie aber insgesamt stärker dargestellt als in den Büchern.

Jones stellt die Verbindung zwischen dem Fantasy-Genre und der Darstellung der Frauenfiguren her (Jones 2012: 20). Generell gibt es nur wenig kritische Forschung, die sich mit diesem Genre auseinandersetzt. Im Normalfall geht es hier nicht um Geschlechterverhältnisse, sondern um Fragen der Geographie und damit verknüpft Rassismus bzw. Orientalismus (Balfe 2004), oder eine Bearbeitung des quasi-historischen, mittelalterlichen Settings, in dem viele fantastische Produktionen ihren Raum finden (Young 2012).

Abschließend sei hier noch ein Artikel erwähnt, der sich mit Peter Dinklage, dem Schauspieler von Tyrion, und dessen Darstellung in den Medien auseinandersetzt. Unter anderem aufgrund des Erfolges von *Game of Thrones* und der Beliebtheit von Tyrion als Figur erreicht Peter Dinklage trotz seiner Kleinwüchsigkeit einen hohen Bekanntheitsgrad. Anstatt jedoch zu einer Diskussion über die Stigmata, die mit nichtnormativen Körpern einhergehen, anzustoßen, wird der Fokus der

Berichterstattung nicht auf institutionelle Benachteiligungen gelegt, sondern auf die persönliche Leistung von Dinklage. Damit wird das Thema entpolitisiert und Machtstrukturen bleiben erhalten (Meeuf 2014).

6 Forschungsprozess und Untersuchungsdesign

Nach der Einführung in die wichtigsten Begriffe und Konzepte sowie der Erläuterung bestehender Forschungen soll nun dargelegt werden, wie die Forschungsfrage und die theoretisch gewonnenen Erkenntnisse für die Untersuchung operationalisiert wurden. Dabei erscheint es sinnvoll, zunächst auf die paradigmatischen Grundlagen interpretativer Sozialforschung einzugehen. Nach einem Rückblick auf unseren Forschungsprozess und einer Übersicht über das erhobene und ausgewertete Datenmaterial, wird schließlich gezeigt, wie wir bei der Datenerhebung und –auswertung vorgegangen sind.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass unser Forschungsdesign qualitativ angelegt ist. Das bedeutet, dass wir uns unserem Forschungsgegenstand offen und flexibel nähern. Wir gehen dabei zyklisch vor – Erhebungs- und Auswertungszeitraum überschneiden sich und die ersten Auswertungen fließen in die darauf folgenden Erhebungen mit ein und auch unser Erkenntnisinteresse wird immer wieder angepasst und nachjustiert (siehe Abbildung 4).

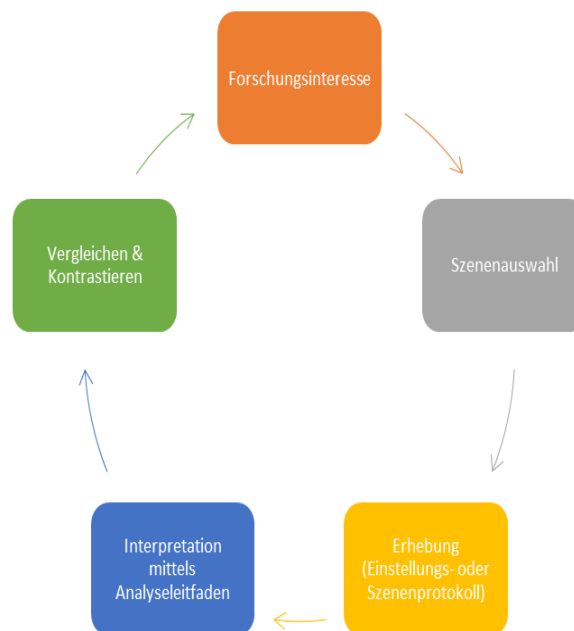


Abbildung 4: Nach jeder Erhebung und Auswertung wurden das Forschungsinteresse akzentuiert und das Interpretationsinstrument (siehe Kapitel 6.5 Datenauswertung) dahingehend adaptiert.

6.1 Interpretative Sozialforschung (sb)

Froschauer und Lueger verstehen die interpretative Vorgehensweise „als Kernbereich qualitativer Forschung“, bei welcher vor allem die Interpretation und die Orientierung an methodologischen Prämissen wesentlich ist (Froschauer & Lueger 2009: 7). In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff *interpretativ* wichtig, „weil er die *Konstruiertheit* der empirischen Wirklichkeit in den Mittelpunkt rückt und daher immer von unterschiedlichen Wirklichkeitskonstruktionen ausgeht (ebd.: 10, Hervorhebung im Original).

Interpretative Forschung weist ein hohes Maß an flexibler Gegenstandsorientierung auf. Dieses Leitenlassen aufgrund laufender Ergebnisse darf aber nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden. Eine solche Forschungsstrategie unterliegt stattdessen einem ständigen Begründungszwang – in Bezug auf zu treffende Entscheidungen – und verlangt eine durchgehende Reflexion (ebd.: 71). Auch aufgrund der zyklischen Forschungsorganisation interpretativer Sozialforschung wird eine permanente Hinterfragung des verfügbaren Wissens ermöglicht. Zyklische Organisation meint, dass sich der Prozess der Wissensaneignung nicht linear fortbewegt „sondern mit neuem Wissen immer wieder zu bestimmten Ausgangspunkten zurückkommt“ (ebd.: 72).

Um eine interpretative Studie entsprechend umzusetzen, empfiehlt Lueger eine dreistufige Verfahrensweise: „die Planungs- und Orientierungsphase (ist für das Gelingen des Forschungsvorhabens entscheidend), die Forschungszyklen der Hauptforschungsphase (sorgen für die Qualität der Forschungsergebnisse) und die Aufbereitung der Erkenntnisse (sorgt für den Beitrag zur Wissenschaft)“ (Lueger 2010: 30). Im Folgenden sollen diese Verfahrensweisen erläutert werden.

6.1.1 Planung und Orientierung

In der Planungs- und Orientierungsphase müssen Grundsatzentscheidungen getroffen werden. Dazu zählt vor allem die Bestimmung des Forschungsfokus, „indem man das grundlegende *Erkenntnisinteresse* und in der Folge die Fragestellung, die *Reichweite* der angestrebten Erkenntnisse sowie die spezifische *Art* der Forschung [...] klärt“ (Lueger 2010: 31, Hervorhebungen im Original). Nach Erfolgen der sogenannten Grundsatzentscheidungen beginnt die Planungsphase, in welcher man sich mit Forschungsbedingungen befasst und beginnt die Forschungsarbeit zu organisieren. Im Laufe der Vorbereitung eines Forschungsprojektes muss sich das Forschungsteam mit zahlreichen Fragen auseinandersetzen, die auch den Übergang in die Orientierungsphase markiert. In dieser Phase werden unter anderem methodischen Anforderungen

und Fragen der Arbeitsteilung in der Forschungsgruppe diskutiert. Wenn das Forschungsteam bereits über ein erstes Basisverständnis der untersuchten Fragestellung verfügt, ist die Planungs- und Orientierungsphase abgeschlossen.

6.1.2 Hauptforschungsphase

Die zyklisch organisierte Hauptforschungsphase besteht aus einer Abfolge von Analysezyklen. Dabei umfasst jeder Zyklus „Erhebungen, Analysen, Prüfverfahren, die Erstellung erster Zwischenergebnisse sowie die Reflexion der bisherigen Vorgangsweise im Lichte der gewonnenen Erkenntnisse“ (Lueger 2010: 33). Dabei stellt das generierte Wissen stets die Basis für den nächsten Forschungszyklus dar. Die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse bilden die Basis für die Erhebungsverfahren und die dadurch produzierten Daten bestimmen die Wahl der konkreten Interpretationsverfahren (ebd.: 33).

Zur Qualitätssicherung bedarf es innerhalb eines jeden Forschungszyklus systematische Prüfverfahren. Lueger führt folgende Prüfverfahren an:

- Kontrollinterpretationen durch andere Interpret*innen;
- den Einsatz verschiedener methodischer Verfahren;
- die Anwendung alternativer Interpretationsmöglichkeiten;
- und das kritische Infragestellen vorläufiger Zwischenergebnisse (ebd.: 34).

Er macht somit darauf aufmerksam, dass Interpretative Forschung ein ständiges „Ineinandergreifen von Erhebung, Interpretation sowie eine permanente Reflexion des Forschungsstandes auf inhaltlicher und auf methodischer Ebene“ erfordert (ebd.: 35). Wir haben versucht, diesen Aspekt in unserer Vorgangsweise zu berücksichtigen.

6.1.3 Feedback und Bericht

Forschungsarbeiten machen nur dann Sinn, wenn sie zugänglich gemacht werden. Und das unabhängig vom jeweiligen Kontext. In dieser Verfahrensstufe sollte sich das Forschungsteam überlegen, wer die Forschungsergebnisse erhält und in welcher Form diese veröffentlicht werden (können) (Lueger 2010: 35).

6.2 Entwicklung des Forschungsprozesses (ct)

Begonnen hat unser Forschungsprozess mit der Entscheidung, eine filmsoziologische Untersuchung der von HBO produzierten TV-Serie *Game of Thrones* vorzunehmen. Hierbei orientierten wir uns an methodischen Vorgaben von Mikos (2008), Kuchenbuch (2005) und Eder

(2014), adaptierten diese jedoch entsprechend unseren Forschungsbedürfnissen. Anfangs hatten wir aufgrund der mangelnden Erfahrung in der Gruppe bezüglich der Untersuchung von Film- und Fernsichttexten beabsichtigt, alle vier bis dahin veröffentlichten Staffeln zu untersuchen. Aus diesem Grund fertigte jedes Mitglied der Gruppe ein Sequenzprotokoll jeweils einer Staffel an, in welcher wir geographisch orientiert die Handlungssequenzen unterteilten (s. Kapitel 6.4.1 Sequenzprotokoll).

In der Gruppe wurden die Vorstellungsszenen der drei Geschwister Cersei, Jaime und Tyrion, in gemeinsamen Arbeitseinheiten in adaptierten Einstellungsprotokollen nach Kuchenbuch erfasst (s. Kapitel 6.4.2 Einstellungs- und Szenenprotokoll). Rasch stellten wir während des Erhebungsprozesses fest, dass wir den ursprünglichen Gedanken, alle vier Staffeln in unserer Untersuchung zu berücksichtigen, aus forschungsökonomischen Gründen verwerfen müssen und reduzierten unsere Datengrundlage vorerst auf die erste Staffel. Aufgrund des benötigten Zeitaufwands des Einstellungsprotokolls (in etwa elf bis zwölf Stunden pro Filmminute) sowie der Szenenprotokolle (in etwa sieben Stunden pro Filmminute), stellte sich auch die gesamte erste Staffel von *Game of Thrones* als ein zu großes Unterfangen heraus. Letztendlich reduzierten wir unser Untersuchungsmaterial auf die erste Folge der ersten Staffel.

Während wir noch Einstellungs- und Szenenprotokolle verfassten, nahmen wir die Interpretation des bereits erstellten Einstellungsprotokolls der Vorstellungsszene von Jaime und Cersei vor. Dafür verwendeten wir den anfangs noch sehr umfangreichen Analyseleitfaden (s. Kapitel 6.5.1 Analyseleitfaden), der uns gewissermaßen durch die Interpretation „führte“. Dieser wies allerdings mehrere Redundanzen auf, weswegen wir Fragecluster erstellten und einander überschneidende Fragen strichen. Die Interpretationen wurden ebenfalls gemeinsam in der Gruppe erledigt. Wir kamen außerdem zum Entschluss - mit Ausnahme der Vorstellungsszene von Tyrion Lannister - jede weitere Erhebung mit Szenenprotokollen und in Einzelarbeit vorzunehmen. Nach dem zweiten Einstellungsprotokoll entschlossen wir uns, alle Szenen der ersten Folge der ersten Staffel, in denen unserer Figuren vorkommen oder über sie gesprochen wird, zu erheben.

Die Interpretationen der Szenenprotokolle wurden ebenfalls gemeinsam in der Arbeitsgruppe vorgenommen, wobei der adaptierte und geclusterte Fragebogen nun als *Checkliste* verwendet wurde, mit welchem wir überprüften, ob auch alle wichtigen Fragen zu unserer Zufriedenheit beantwortet werden konnten bzw. ob noch Ergänzungen vorgenommen werden mussten. Die Interpretationen wurden schriftlich festgehalten und schließlich inhaltlich strukturiert und ergaben

durch ständiges Vergleichen und Kontrastieren unsere Ergebnisse, wie sie im Kapitel 7 vorgestellt werden.

6.3 Datengrundlage und Datenmaterial (ct)

Ursprünglich sollten alle Folgen der bis dahin (Oktober 2014) vier veröffentlichten Staffeln der HBO TV-Serie *Game of Thrones* als zu untersuchendes Material fungieren. Wir entschlossen uns im Laufe des Forschungsprozesses jedoch, die schlicht nicht bewältigbare Menge an Datenmaterial zu reduzieren. Letztlich haben wir uns daher darauf geeinigt, die erste Folge der ersten Staffel, mit dem Episodentitel *Winter Is Coming* in englischer Originalsprache und einer Laufzeit von 62 Minuten zu erheben. Bei der Figurenexposition in der Pilotepisode wird bereits viel von deren weiterer Darstellung und Rezeption festgelegt, daher ist diese Entscheidung auch inhaltlich für uns vertretbar. Erhoben wurden sämtliche Szenen, in denen die Charaktere Cersei Lannister, Jaime Lannister und Tyrion Lannister entweder von anderen Charakteren erwähnt werden oder selbst aktiv in Erscheinung treten. Insgesamt wurden durch diese Eingrenzung rund 870 Sekunden bzw. 14,5 Minuten der ersten Episode untersucht.

Unser Erhebungsmaterial umfasst insgesamt zwei Einstellungsprotokolle zu den beiden Expositionsszenen und sieben Szenenprotokolle (inkl. einer Szene, in der über Tyrion Lannister gesprochen wird, sonst aber keine unserer Figuren zu sehen ist). Jedes Protokoll wurde anhand der in Kapitel 6.4 dargelegten Kriterien erhoben und auf Basis der in Kapitel 6.5 skizzierten Auswertungsmethode in Gruppensitzungen analysiert. Zur Aufzeichnung der Sequenzprotokolle wurde *Excel 2010* und für die Einstellungs- bzw. Szenenprotokolle wurde *Word 2010* vom Microsoft Office-Paket bzw. *Writer* und *Calc* des Anbieters Apache OpenOffice verwendet. Abgespielt wurde die Episode mittels DVD und einem Notebook, das wir mit einem Fernsehgerät verbunden haben, um gemeinsam den relevanten Szenen und der Erhebung folgen zu können.

6.4 Datenerhebung (lv)

Die Datenerhebung erfolgt in zwei Schritten, die im Folgenden genauer ausgeführt werden. Zuerst erstellen wir ein Sequenzprotokoll aller Sequenzen der ersten Staffel, wobei wir dann nur das Szenenprotokoll der ersten Folge verwenden. Eine genauere Beschreibung der einzelnen Szenen, die wir analysieren, erfolgt dann mithilfe eines Einstellungs- bzw. Szenenprotokolls. Dieses Vorgehen soll die einzelnen Bestandteile unseres Datenmaterials einerseits überhaupt erfassen: „Film- und Fernsehprotokolle zergliedern das audiovisuelle Material der Film- und Fernsehtexte in

einzelne Segmente: Einstellungen, Szenen, Sequenzen, Episoden. Die Komponenten eines Films oder einer Fernsehsendung können so genau herausgearbeitet werden“ (Mikos 2008: 98). Andererseits wird durch die Verschriftlichung auch eine gemeinsame Interpretationsbasis etabliert und fixiert, was die Interpretation erleichtern soll.

6.4.1 Sequenzprotokoll

Das Szenenprotokoll soll einen Überblick über die Geschehnisse der Serie bieten und eine Orientierungshilfe sein, um das große Ganze bei der Arbeit mit den Einzelszenen nicht aus den Augen zu verlieren. Dabei orientieren wir uns an Mikos (2008: 97ff.): Für das Sequenzprotokoll werden die einzelnen Folgen in Sequenzen unterteilt, also in inhaltliche und/oder raum-zeitliche Einheiten, die meistens aus mehreren Szenen bestehen. Diese Sequenzen werden mit der Nummer der Folge versehen und durchnummeriert, weiters werden die Zeitcodes festgehalten. Es folgt eine kurze Beschreibung der Handlung in dieser Sequenz. Soweit das von Mikos vorgeschlagene Grundgerüst, das von uns noch erweitert worden ist. In unserem Sequenzprotokoll gibt es einen Raum für Kommentare und Anmerkungen zu Dingen, die im weiteren Forschungsverlauf interessant sein könnten, aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht genauer betrachtet werden können.

Tabelle 1: Auszug aus unserem Sequenzprotokoll

| # | Folge | Zeit | C | J | T | Cersei | Jaime | Tyryon | Rahmenhandlung | Kommentare |
|----|--------|-------------|---|---|----|-------------|-------------|-------------|---|--|
| 40 | S01E01 | 17.30-31.54 | X | X | XO | | | | Nach dem Tod seiner „Hand“ kommt König Robert nach Winterfell um Ned als Berater zu rekrutieren | |
| 41 | S01E01 | 18.15-19.27 | X | X | | 18.15-19.27 | 18.15-19.27 | | Jaime und Cersei unterhalten sich über Tod von Jon Arryn und ihre Kindheit. | Wirken verdächtig, intrigant. Cersei besorgt, Jaime beruhigt. Vater wird thematisiert. |
| 42 | S01E01 | 21.34-22.03 | | | O | | | | Catelyn bereitet die Ankunft von Tyryon in Winterfell vor. | Tyryon wird vorgestellt als Vielleser, Vieltrinker und Kleinwüchsiger. |
| 43 | S01E01 | 26.21-27.36 | X | X | O | 26.21-27.36 | 26.53-27.36 | 26.21-27.36 | Ankunft in Winterfell. | Jaime macht einen auf Prince Charming. Cersei wirkt arrogant, distanziert; wird vom König im Hof stehen gelassen (setzt sich nicht durch). Arya fragt mehrmals nach dem "Imp". |
| 44 | S01E01 | 29.02-31.06 | | X | X | | 29.02-31.06 | 29.02-31.06 | Vorstellung Tyryon, Jaime findet ihn im Bordell, bittet ihn zur Feier zu kommen. | Antipathie zu Starks (Jaime will nicht alleine bei Starks sein). Tyryon thematisiert Differenz zu Jaime (Schönheit vs. Klugheit). Virilität von Tyryon wird thematisiert. |
| 50 | S01E01 | 31.55-37.59 | | | | | | | Vorstellung der Targaryens und der Dothraki | |

„X“ markiert Szenen, in denen die Figuren direkt vorkommen, „O“ die Szenen, in denen über sie gesprochen wird. Sequenzen sind in Zehnerschritten nummeriert, Szenen mit unseren Figuren dann in Einserschritten. Die „Hand“ ist der wichtigste Berater des Königs.

Außerdem werden bereits in dieser Phase all jene Szenen, in denen die von uns ausgewählten Figuren in jedweder Kombination vorkommen, besonders hervorgehoben und mit einem Zeitcode versehen. Diese Szenen werden inhaltlich ausführlicher beschrieben. Dabei wird auch festgehalten, wenn über die Figuren gesprochen wird und nicht nur, wenn sie persönlich im Bild sind, da auch diese Momente dazu beitragen, dem Publikum einen Eindruck und ein Bild der Figuren zu vermitteln.

Diese grobe Unterteilung reicht noch nicht für eine genaue und detaillierte Analyse. Deswegen werden die Szenen, in denen unsere Figuren vorkommen oder über sie gesprochen wird, noch mit einem zweiten Protokoll beschrieben, das nun ausgeführt wird.

6.4.2 Einstellungs- bzw. Szenenprotokoll

Für die Szenen mit unseren Figuren werden Einstellungs- bzw. Szenenprotokolle erstellt. Diese unterscheiden sich am Grad der Detailliertheit voneinander, wobei das Einstellungsprotokoll jeden Schnitt als zu beschreibende Sinneinheit auffasst, während das Szenenprotokoll die Szenen in etwas größere Sinneinheiten unterteilt. Damit soll ein Text geschaffen werden, der eine Analyse des filmischen Materials auch möglich macht, ohne das Filmmaterial weiter zu betrachten. Überdies schaffen wir damit eine einheitliche und nachvollziehbare Grundlage für die Datenauswertung.









Einstellungsprotokolle erstellen wir für die Szenen, in denen unsere Figuren das erste Mal in Erscheinung treten. Für alle anderen Szenen erstellen wir aus forschungspragmatischen Gründen Szenenprotokolle. Abgesehen von der Größe der Sinneinheiten ist die Strukturierung dieser Protokolle ident und basiert auf dem Filmprotokoll nach Kuchenbuch (2005: 37ff.). Dieses umfasst standardmäßig die Informationen laufende Nummer, Szene (Ort, Einstellungsdauer), Kamera (Einstellungsgröße, Bewegung), Inhalt (Handlungsbeschreibung), Screenshot, Ton/Sprache (Dialoge, Hintergrundgeräusche, Musik, etc.) und optional zusätzliche Kommentare. Diese werden in Tabellenform angeordnet und für jede Sinneinheit wird eine neue Zeile angelegt.

Aufgrund unserer Fragestellung, aber auch in Hinblick auf unsere Auswertung, adaptieren wir dieses Basisprotokoll allerdings. Zuerst halten wir Titel des Protokolls, Nummer der Folge, sowie der Szene (entsprechend dem Sequenzprotokoll) und ihre Dauer fest. Danach beschreiben wir die

Handlung der Szene, sowie den Ort, wo sie sich zuträgt, eingesetztes Licht und Farben⁷, und schließlich die vorkommenden Figuren in Kleidung und Körperlichkeit.

Nach diesen Beschreibungen gehen wir über in den tabellarischen Teil des Protokolls mit den folgenden Spalten: Nummerierung der Sinneinheit, Dauer (der Sinneinheiten), Kamera (Einstellungsgrößen und Bewegungen), Inhalt (Handlungsbeschreibung), Dialog und Stimme (wortwörtliche Transkription der Dialoge, sowie Beschreibung der Stimmlagen und Betonungen), Ton und Geräusche (Hintergrundgeräusche, Musik, alles Auditive, das nicht verbal ist), Figuren (Position, Körpersprache, Bewegung der Figuren), Mimik, Screenshot und abschließend gibt es Raum für Kommentare.

Tabelle 2: Auszug aus einem Szenenprotokoll

| SE | Sek | Gr. Bew. | Inhalt | Dialog & Stimme | Ton & Geräusche | Figuren (Position, Körpersprache) | Mimik | Screenshot | Kommentar |
|----|-----|---|---|--|---|---|---|--|---|
| 10 | 16 | Die Kamera folgt Cersei und schwenkt dabei leicht nach rechts, danach sind Arya und Sansa kurz in der Halbtotale zu sehen, schließlich wird Jaime kurz in der Halbtotale gezeigt. Die Kamera scheint dann hinter Catelyn ca. auf Kopfhöhe positioniert zu sein, Cersei ist vom Bauch aufwärts zu sehen, sie geht von links nach rechts im Bild, die Kamera folgt ihr leicht. Danach Ned in er Großaufnahme, die Kamera folgt seinem Kopf nach unten in Richtung Cerseis Hand. Dann ist Cerseis Gesicht in der Großaufnahme zu sehen, danach Catelyn und wieder Cersei, schließlich Robert vom Bauch aufwärts. | Ned und Catelyn Stark begrüßen die Königin. Robert möchte den Toten seinen Respekt zollen.... | Ned (on): (Pause) My queen. Catelyn (on): My queen. Robert (off): Take me to your crypt. (on) I want to pay my respects. Cersei (off): We've been riding... | Schnauben eines Pferdes, ansonsten die Schritte von Cersei. | Cersei: Ihren rechten Arm hat Cersei am Körper, mit der linken Hand scheint sie zunächst ihr Kleid zu halten (ca. auf Oberschenkelhöhe, nicht mehr im Bild zu sehen). Als Cersei vor Ned Stark stehen bleibt, dreht sich ihren Kopf leicht nach links. Sie streckt ihm ihre linke Hand auf Hüfthöhe entgegen, sodass die Handfläche nach unten sieht (Ned Stark atmet ein und küsst ihre Hand). Nach Catelyns „My Queen“ bzw. als Robert zu sprechen beginnt, dreht sie ihren Kopf nach links (in Roberts Richtung). Jaime: Jaime steht aufrecht, sein Kopf ist leicht nach links gedreht. Die linke Hand hat er auf dem Schwertknopf, in der rechten Hand hält er seinen Helm. | Cersei: Beim Gehen hat Cersei ihre Mundwinkel leicht nach unten gezogen. Als Cersei vor Ned Stark stehen bleibt, zieht sie ihre Mundwinkel kurz an. Nach dem ersten „My Queen“ zieht sie ihre Mundwinkel wieder deutlich nach oben, wenn auch nur kurz. Ihr Blick ist nach unten gerichtet. Nach Catelyns „My Queen“ blickt sie nach rechts unten (Richtung Catelyn) und zieht sie ihre Mundwinkel leicht an. Jaime: Sein Mund ist leicht geöffnet, er scheint einzuatmen. Seine Mundwinkel sind ganz leicht nach unten gezogen, er scheint nach links oben zu blicken und blinzelt. |      | Jaime posiert (wozu eigentlich?), Cersei wickelt das Hofprotokoll ab. |
| 11 | 16 | E1 16-125 Zunächst Shot-Reverse-Shots zwischen Cersei und Robert, dann fängt die Kamera mit Großaufnahmen die Blicke von Ned und Catelyn ein. Vor Catelyn Blick gibt es noch eine Totale, die Cersei von hinten zeigt und auf der die aufgereichte Stark-Familie zu sehen ist. | ...Cersei versucht ihm erfolglos davon abzuraten. | Cersei (on): ...for a month, my loss. (Pause;off) Surely (on) the dead can wait. <i>Cersei spricht relativ leise, ruhig und langsam mit mitteltiefer Stimme, „Love“ wird betont, ihre Stimme senkt sich dabei etwas.</i> Robert: Ned. | Analog zu SE Nr. 9, sowie leises Klippern einer (Roberts?) Rüstung. | Cersei: Sie ist von der Hüfte aufwärts zu sehen, ihre Arme laufen nach unten hin zusammen (möglichweise hat sie die Hände verschränkt). Jaime: Er ist kurz im Hintergrund zu sehen. Sein Kopf ist Richtung Cersei gerichtet, mit beiden Händen hält er seinen Helm, sein Mund ist leicht geöffnet. | Cersei: Beim Sprechen hat sie ihre Mundwinkel etwas nach unten gezogen. Nach „Ned“ zieht sie ihre Augenbrauen leicht zusammen, den Mund hat sie geschlossen, die Mundwinkel sind leicht nach unten gezogen. Als sie Ned nach „Ned“ ansieht, atmet sie sichtlich durch die Nase ein, ihr Brustkorb hebt sich dadurch leicht. Danach wandert ihr Blick nach unten. |    | Cersei wird von Robert bloßgestellt, die Kamera unterstreicht das durch die Totale auf Cersei, als sie „alleine dasteht“. |

Sowohl in den anfänglichen Beschreibungen, als auch im tabellarischen Teil unseres Protokolls halten wir unsere Verschriftlichung möglichst deskriptiv, um nicht durch die Protokollierung schon

⁷ Anfänglich waren auch Licht und Farbe Teil des tabellarischen Teils. Aufgrund der großen Repetitivität und der Redundanzen, die dabei entstanden sind, haben wir uns aber nach den ersten Protokollen entschlossen, sie im allgemeinen Teil zu erfassen.

Interpretationen vorzugeben. Wenn etwas während der Protokollierung für die Interpretation auffällig scheint, wird es in der Kommentarspalte festgehalten.

Die Einstellungsprotokolle erstellen wir im kompletten Forschungsteam, die Szenenprotokolle wurden von einzelnen Teammitgliedern erstellt und vor der gemeinsamen Auswertung von allen gelesen und durchgesprochen, um eventuelle Unklarheiten vor der Interpretation auszuräumen. Wie die Interpretationen durchgeführt wurden, wird nun im folgenden Kapitel geschildert.

6.5 Datenauswertung (mo)

Für die Auswertung des Materials bedarf es eines Analyseinstruments, das den Blick auf das Material gewissermaßen rahmt und strukturiert. Dieses Instrument darf nicht zu starr und muss für Veränderungen oder Fokussierungen des Forschungsinteresses offen sein. Das heißt, es muss eine qualitativ-interpretative Untersuchung unter der Prämisse der Zyklizität des Forschungsprozesses unterstützen. Im Sinne des Encoding/Decoding-Modells und der hypothetischen Positionen von Hall (2004) muss in einem weiteren Schritt geklärt werden, wie bzw. in welchem Gruppenmodus der Interpretation enkodierte Bedeutungsmuster herausgearbeitet werden können (bspw. einzeln vs. gemeinsam).

6.5.1 Analyseleitfaden

Den oben genannten Kriterien ist die Entwicklung eines Analyseleitfadens für die Interpretationen der Einstellungs- und Szenenprotokolle geschuldet. Die *Film- und Fernsehanalyse* von Lothar Mikos (2008) sowie die *Grundlagen der Figurenanalyse* von Jens Eder (2014) stellen sich dafür als besonders anschlussfähig heraus. Beide Autoren schlagen unterschiedliche Ebenen zur Analyse von Film- und Fernsehtexten bzw. von Figuren vor. Während Mikos entlang von fünf Ebenen des Erkenntnisinteresses (Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteur*innen, Ästhetik und Gestaltung, Kontexte) eine Art Analysekorpus zur Verfügung stellt, vertieft Eder Aufbau, Struktur und Entwicklung von fiktiven Akteur*innen in Film- und Fernsehtexten und bietet, wie auch Mikos, analyseleitende Fragen zu den unterschiedlichsten Dimensionen an.

Der Leitfaden wird auf Basis der ersten Interpretationen und damit verbundener Akzentuierungen des Forschungsinteresses laufend modifiziert und auf weitere Einheiten von Szenen- und Einstellungsprotokollen angewendet. Er ist in fünf Ebenen gegliedert, die wiederum Unterfragen beinhalten: Plot und Story (1), Figuren (2), Interaktionen und Dialoge (3), Herrschafts- und

Geschlechterordnung (4) und filmische Mittel (5). Die Ebenen greifen zum Teil ineinander und werden im Folgenden näher erläutert.

Der Begriff Plot bezieht sich auf das im Film Gezeigte (Mikos 2008: 48), damit auch darauf, welche Bilder wie gezeigt und miteinander verkettet werden (Casetti und di Chio 1994: 115ff., zit. nach Mikos 2008: 107). Während Story dem entspricht, „was die Zuschauer mit ihrem Wissen, ihren Emotionen und Affekten sowie ihrem praktischen Sinn aus dem Gezeigten machen, um den Film oder die Fernsehsendung zu einem sinnhaften Ganzen zusammenzufügen“ (Mikos 2008: 112). Die hier verwendeten Fragen beschäftigen sich mit den Inhalten und Themen der Serienhandlung und mit den Informationen über die Figuren, die sich daraus ergeben. Aspekte der Bildmontage und der in den Bildern enthaltenen Bedeutungen finden hauptsächlich im fünften Punkt Beachtung.

Auf der Figuren-Ebene interessiert uns, wie durch die Figurenkonzeption hinsichtlich physischer, sozialer und psychischer Eigenschaften bestimmte hegemoniale Vorstellungen von Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) (re-)produziert oder irritiert werden. Hier verwenden wir vor allem analyseleitende Fragen von Eder, die im Kapitel zur Figur als fiktives Wesen dargelegt werden (Eder 2014: 317ff.) sowie Fragen zu den Artefakt-Eigenschaften der Figuren (424ff.). „Elemente der Etikette und der Stilisierung des Körpers“ nach Kotthoff (Kotthoff 2003: 141ff.) werden auf dieser Ebene – wie auch auf der Ebene der filmischen Mittel – ebenfalls berücksichtigt.

Die Analyse der Interaktionsverhältnisse soll Aufschluss darüber geben, wie die soziale Geschlechtlichkeit unserer Figuren durch Redewendungen, Gesprächsstil, Prosodie und Sprechgeschwindigkeit hergestellt bzw. betont wird. Hier finden zwei der fünf von Helga Kotthoff entwickelten Ebenen der Relevantsetzung von Gender Eingang: „Stimme und Prosodie“ (Kotthoff 2003: 134ff.) und „differenzierte Gesprächsstile“ (ebd.: 138ff.).

Für die Analyse der Herrschafts- und Geschlechterverhältnisse in *Game of Thrones* konzentrieren wir uns auf die Erkenntnisebene „Inhalt und Repräsentation“ nach Mikos (2008: 107ff.). Schließlich ist die Ebene des Inhalts und der Repräsentation „eng mit der Bedeutungsbildung verknüpft“ (ebd.: 44). Vor dem Hintergrund unserer Forschungsfragen scheint uns auch die Kontextualisierung des Raum- und Zeitgefüges (ebd.: 117ff.), in dem *Game of Thrones* positioniert ist, wichtig. Schließlich macht es einen Unterschied, ob die Figuren Cersei, Jaime und Tyrion in einer egalitären und emanzipierten gesellschaftlichen Umgebung agieren bzw. gezeigt werden oder ob sie mit Repression und Geschlechterhierarchien konfrontiert sind. Weiters interessieren uns hier auch Fragen nach Herstellung und Darstellung von Geschlechtlichkeit sowie etwaiger lokaler

Geschlechtsneutralität (Kotthoff 2003: 143f.), womit diese Ebene eng mit jener der filmischen Mittel verbunden ist. Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Männlichkeitsdarstellungen der Brüder Jaime und Tyrion Lannister sollen bei den Interpretationen ebenfalls untersucht werden.

Auf der fünften und letzten Ebene des Leitfadens sind der durch die Kamera vermittelte Blick auf das Geschehen und auf die Figuren zentral (s. Kapitel 5.1 Gender in Film- und Fernsehtexten) – aber auch Geräusche, Klänge, Raumgestaltung und andere Mittel, die eingesetzt werden, um Situationen, Sozialität, Geschlechtlichkeit und Psyche der Figuren herzustellen und zu unterstreichen. Dazu zählen auch Performanz und Schauspielstil. Hier sind vor allem analyseleitende Fragen von Eder zur Figurengestaltung und –darstellung (2014: 377ff.) eingeflossen. Der Analyseleitfaden wird nach jeder Interpretation eines Einstellungs- oder Szenenprotokolls gemäß Fokussierungen unseres Forschungsinteresses adaptiert.

Während er uns anfangs eine wichtige Orientierung bietet und in seiner Rohfassung 28 Fragen enthält, verdichtet er sich im Laufe der Forschung durch Akzentuierungen unseres Erkenntnisinteresses zu insgesamt 18 Fragen, die mit Fortgang der Untersuchung immer mehr die Funktion einer Checkliste bekommen. Der komplette Analyseleitfaden in seiner Endversion findet sich im Anhang dieses Berichts.

6.5.2 Modus der Interpretation

Nun zum Modus der Interpretationen: Die Interpretationen werden im Forschungsteam durchgeführt und diskutiert sowie nach jeder Auswertungsphase miteinander verglichen und kontrastiert. Ein wichtiger Aspekt für die Untersuchung von Gender-Repräsentationen in *Game of Thrones* ist das Verstehen aufgrund persönlicher lebensweltlicher Erfahrungsbestände (Mikos 2008: 174). Während zu Beginn der Forschung noch im Raum steht, möglichst viele Lesarten für oben angeführten Aspekte einer Szene zu entwickeln (maximaler Kontrast), entscheiden wir uns ab dem zweiten Analysezyklus für eine konsensorientierte Vorgangsweise. So haben wir gemäß den „hypothetischen Positionen“ (Hall 2004: 77ff.) keine oppositionellen Lesarten entwickelt, sondern uns bemüht, mögliche dominante Bedeutungen freizulegen und kritisch zu interpretieren. (Unterschiede in den Lesarten wurden gegebenenfalls freilich dennoch festgehalten.)

„Wenn von dominanten Bedeutungen die Rede ist, so handelt es sich nicht etwa um einen einseitigen Prozess, der über die Art und Weise bestimmt, in der sämtliche Ereignisse bezeichnet werden. Vielmehr besteht er aus der ‚Arbeit‘, die erforderlich ist, um die Dekodierung des Ereignisses im Rahmen der dominanten Definitionen, gemäß deren es konnotativ bezeichnet worden ist, durchzusetzen, plausibel erscheinen zu lassen und zu legitimieren“ (Hall 2004: 75).

Die Fokussierung auf mögliche dominante Enkodierungen im Film- und Figurentext von *Game of Thrones* hat den Vorteil, mehr Zeit in die Frage nach Interdependenzen mit bestehenden hegemonialen Diskursen über Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) investieren zu können. Der Nachteil an dieser Vorgangsweise ist freilich, dass damit mögliche andere Lesarten verloren gehen.

7 Ergebnisse

Im Zuge des Vergleichens und Kontrastierens unserer gebündelten Interpretationen erschlossen sich sechs zentrale Themenbereiche, anhand derer wir unsere Ergebnisse gliedern und formulieren. Folgende Ergebnisblöcke entstanden aufgrund erkennbarer Muster, stets wiederkehrender Themen, welche eine Beantwortung unserer Forschungsfrage ermöglichten:

- Herrschafts- und Geschlechterordnung in *Game of Thrones*
- Geschlechtlichkeit und Sex
- Macht und Konkurrenz
- Homosoziale Beziehungen
- Filmische Mittel
- Tyrions Körperlichkeit

7.1 Herrschafts- und Geschlechterverhältnisse (ct)

Die in *Game of Thrones* präsentierte Welt orientiert sich stark an die im europäischen Mittelalter vorherrschende, patriarchal geordnete Feudalgesellschaft. Ebenso wie in dieser erfolgt auch in der Welt von *Game of Thrones* bzw. den politischen Verhältnissen in *Westeros* die Nachfolge eines Adelstitels und der damit einhergehenden Ländereien patrilinear und somit auf den erstgeborenen männlichen Nachkommen. Frauen werden daher, selbst wenn diese vor ihren männlichen Geschwistern zur Welt kamen, übergangen und somit systematisch daran gehindert über eine aktive Position, von der aus Macht ausgeübt werden kann, zu verfügen. Einzig im Falle, dass kein männlicher Erbe geboren wird, erbt der weibliche Nachkomme die Titel des Vaters.

Wie auch in der realen Welt, ist die Ordnung von Geschlecht in der fiktionalen von *Game of Thrones* binär codiert, wodurch diese soziale Konstruktion wiederum den Rezipient*innen gegenüber reproduziert wird. Während also den als Männern wahrgenommenen Individuen die Funktion zukommt zu regieren und die gesellschaftlichen Geschehnisse zu lenken, nehmen Frauen eine im Normalfall deutlich passivere Rolle in den politischen Ereignissen ein. Frauen der Adelshäuser sind

daher primär mit der Aufgabe konfrontiert Kinder zu gebären und zwar optimalerweise männliche, entsprechend der patrilinearen Erbschaftsfolge. Abgesehen vom Kindergebären, sind adelige Frauen mit repräsentativen Tätigkeiten betraut, wie beispielsweise beim Empfang der Königsfamilie in Winterfell durch die Starks.

In diesem Zusammenhang verfügen Frauen über einen limitierten Handlungsspielraum und selbst Cersei Lannister, die Gattin des Königs der *Seven Kingdoms* und somit Königin ist, ist von dieser Limitierung betroffen. Dies wird in mehreren Stellen ersichtlich: Nachdem die Königsfamilie und ihr Entourage in Winterfell angekommen waren hatte Cersei den König (ihren Ehemann Robert Baratheon), darum gebeten etwas später das Mausoleum, in welchem die sterblichen Überreste von Eddard Starks Schwester (Lyanna Stark) aufbewahrt werden, aufzusuchen und allen die Möglichkeit gegeben werden soll sich von der langen Reise von *King's Landing* (Hauptstadt von *Westeros* und Residenz der Königsfamilie) zu erholen. Auf diese Bitte reagiert Robert Baratheon lediglich mit einem kühlen Blick und wendet sich unmittelbar danach von ihr ab, was zweifellos als eine Demütigung ihrer Person angesehen werden kann. Hätte eine ähnliche Handlung in umgekehrten Positionen stattgefunden, kann durchaus davon ausgegangen werden, dass es zu ernstzunehmenden Konsequenzen hätte kommen können, beispielsweise, dass Cersei von ihm geschlagen wird oder andere von ihm dazu beordert werden, sie davon abzuhalten. Cersei - ob sie ein solches mögliches Vorgehen nun gewollt hätte oder nicht - hätte gegenüber dem König gar nicht erst über diese Handlungsmöglichkeit verfügt. Ein weiteres Beispiel ist die Szene in der das Fest im Festsaal von Winterfell abgehalten wird und wo Robert Baratheon sich in Anwesenheit von Cersei mit einer Kellnerin *vergnügt* (er küsst und betatscht diese), ohne auch nur einen Versuch zu unternehmen, dies zu verheimlichen. Cersei beobachtet dies mit kühler Miene, kann Robert aber nichts entgegensetzen. Auch Cersei ist nicht treu – sie hat ein inzestuöses Verhältnis mit ihrem Zwillingsbruder Jaime – muss aber damit rechnen, dass ein Bekanntwerden dieser Tatsache zu ihrem Tod führen könnte. Jaime verbalisiert diese Befürchtung auch mit folgender Aussage: „If he told the king, both our heads would be skewered on the city gates by now“; natürlich ist hierbei auch der Umstand nicht zu vernachlässigen, dass es sich um ein inzestuöses Verhältnis handelt. Dennoch dürfte Cersei auch bei einer Affäre ohne Inzest eine ähnlich harte Vorgehensweise erwarten. Es lässt sich daher also resümieren, dass Frauen etwaige Vorteile ihrer Zugehörigkeit zur Adelsklasse zu verdanken haben, nicht jedoch ihrem zugeordneten Geschlecht, der sich im Gegenteil sogar als starker Nachteil hinsichtlich ihres Handlungsspielraums herausstellt.

Doch auch abseits von Cersei werden Frauen als Randobjekte und stark sexualisiert dargestellt. Dies ist besonders in der Vorstellungsszene Tyrions ersichtlich, welche sich im Bordell in bzw. nahe Winterfell abspielt. Als Jaime den Raum wieder verlassen möchte, öffnet er die Tür um den Sexarbeiterinnen Einlass zu gewähren und klatscht diesen beiläufig, während diese sich aufs Bett zu bewegen, auf welchem Tyrion mit einer weiteren Sexarbeiterin namens Ros liegt, auf deren Gesäß, welche darauf lediglich kichernd reagieren.

Doch nicht nur wie sie visuell dargestellt werden, sondern auch wie über Frauen gesprochen wird, erhalten diese den Status eines Objektes und wiederholt werden sie als Beute bezeichnet, die von Männern gejagt und erlegt wird. Im Wortwechsel zwischen Tyrion und Sandor *The Hound Clegane*⁸ kommt dies konkret zum Vorschein, so meint Tyrion von sich der „greatest [hunter] in the land“ zu sein und behauptet außerdem, dass sein „spear never misses“. *Spear* ist in diesem Zusammenhang als Synonym für seinen Penis zu verstehen und der Beischlaf mit Frauen wird mit einer Jagdanalogie beschrieben. Auch Jaime meint gegenüber Cersei, ihr Ehemann, der König, wäre unterwegs, „fucking boars and hunting whores“, erneut kommt dadurch die Jagdmetapher zum Ausdruck und sorgt somit für eine Sexualisierung von Frauen, wodurch diese als Objekte reduziert werden.

7.2 Sex und Geschlechtlichkeit (Iv)

Zwei der von uns analysierten Szenen stellen heterosexuellen Sex dar. In der einen Szene ist es der inzestuöse Sex von Cersei und Jaime, der doppelter Geheimhaltung unterlegt: nicht nur handelt es sich um Inzest, Cersei ist außerdem mit einem anderen Mann verheiratet, während sich Jaime als Leibwächter des Königs eigentlich dem Zölibat verschrieben hat. Dementsprechend findet er auch an einem abgelegenen, verlassenen Turm in Winterfell statt, wo sich die beiden in Sicherheit wiegen, bis sie von Bran Stark, der seine Heimat Winterfell gerne kletternd erkundet, überrascht werden. Die andere Szene zeigt Tyrion in einem Bordell mit der Sexarbeiterin Ros (deren Namen in der ersten Folge nie erwähnt wird), die ihm Oralsex gibt. Bevor es zum Koitus der beiden kommt, werden sie allerdings von Jaime unterbrochen, der mit Tyrion über dessen Teilnahme am abendlichen Festmahl in Winterfell sprechen will. Abschließend ruft Jaime drei weitere Sexarbeiterinnen ins Zimmer, damit Tyrion auch mit ihnen schlafen kann.

⁸ Sandor Clegane ist die persönliche Leibgarde von Joffrey Baratheon, dem erstgeborenen Sohn von Cersei Lannister.

Jaime und Cersei sind in der Szene fast komplett bekleidet (Cerseis Kleid ist hinten offen, was nach der ersten Einstellung, in der ihr Gesäß zu sehen ist, nicht mehr sichtbar ist, Jaime trägt Hemd und Hosen), während Ros bis auf einen Gürtel ganz nackt ist und Tyrion zwar ein langes Hemd, aber keine Hosen mehr trägt. Damit sind abgesehen von Tyrions nackten Beinen nur weibliche Körper entblößt, wenn auch nicht immer komplett.

In beiden Szenen sind die Männer tonangebend: Tyrion ist nicht nur Rezipient und Fokus des Oralsex (Ros ist dabei gar nicht im Bild), er bestimmt auch, wann der Sex nach seinem Orgasmus fortgesetzt werden soll. Jaime, der hinter Cersei kniet, drückt und zieht Cersei in die Position, in der er sie gerne hätte. Beide Frauen beginnen anfänglich in einer physisch niedrigeren Position auf den Knien vor den Männern.

Dazu kommt, dass der bezahlte Sex narrativ und dramaturgisch deutlich positiver konnotiert wird. Es wird dabei geredet und Ros erlaubt sich auch, Tyrion ob seiner Körpergröße aufzuziehen. Ros, sowie die anderen Sexarbeiterinnen, die am Ende der Szene noch dazustoßen, scheinen sich auf den Sex mit Tyrion zu freuen, wobei diese Freude vermutlich Teil ihrer Jobbeschreibung ist und nicht unbedingt ihrem Innenleben entsprechen muss. Ros ist auch die einzige Frau, die eindeutig sexuelles Verlangen zeigt: Als Jaime, den sie vorher schon als schönsten Mann des Königreichs bezeichnet hat, den Raum betritt, mustert sie ihn deutlich und eindeutig.

Jaime hingegen zeigt einiges an Aggression beim Sex – er hält Cersei fest und reißt sie an den Haaren, was für sie schmerzhaft zu sein scheint, da sie daraufhin Jaimes Hand packt, der immer noch an ihren Haaren festhält. Kurz bevor Cersei Bran entdeckt, umfasst Jaime ihren Hals in einem Würgegriff (ohne jedoch tatsächlich zuzudrücken) und scheint ihr Gesicht zu ihm drehen zu wollen. Jaime ist die ganze Zeit über wörtlich und im übertragenen Sinn in Cersei versunken, sein Gesicht ist ihr zugewandt, während Cerseis Blick eher in die Ferne gerichtet ist – weswegen auch sie zuerst Bran sieht und erst den Sex stoppen muss, damit Jaime ihn auch entdecken kann.

Männer werden also beim Sex dominant und aktiv dargestellt, während Frauen eher passiv und auch weniger lustvoll gezeigt werden. *Game of Thrones* entspricht hier also dem *male gaze* (Mulvey 1975), obwohl die Kamera nie die Perspektive einer männlichen Figur direkt einnimmt, und zeigt die Frauen als Objekte der Begierde, während die Männer aktive Gestalter bleiben. Sexarbeit ist dabei freier, nicht nur, weil sie im Gegensatz zum inzestuösen Ehebruch keinerlei Tabu unterliegt, das ihre Geheimhaltung erforderlich macht, sondern auch, weil die Figuren untereinander freudvoller miteinander umgehen, Sexarbeiterinnen auch eindeutiges sexuelles Verlangen zeigen

können und sich wohl in ihrer Nacktheit zu fühlen scheinen. Umgekehrt formuliert: Frauen, die Spaß an Sex haben, sind Sexarbeiterinnen, *anständige Frauen* haben besser keinen Spaß, damit sie nicht mit Sexarbeiterinnen verwechselt werden.

7.3 Macht und Konkurrenz (sb)

In *Game of Thrones* sind es vor allem Männer, die zu Karrieren kommen, auch wenn sie diese nicht unbedingt anstreben. So sind es adelige Männer, die in Funktionen wie *Königswächter* oder *Hand des Königs* - beides Berufe, die mit sozialem Prestige verbunden sind - tätig sind. Höher gestellte Frauen hingegen können nur repräsentative Berufe ausüben, wie z.B. Cersei Lannister und Catelyn Stark. Beide Frauen sind, im Vergleich zu ihren Ehemännern, vor allem für die private Sphäre zuständig. Ihre wichtigsten Funktionen sind jene der Ehefrauen und Mütter, dabei sind sie für den Erhalt der jeweiligen Familie und deren Wirkung nach außen hin zuständig. Beide Frauen haben kaum Mitspracherecht und müssen die Entscheidungen ihrer Ehemänner hinnehmen, selbst wenn sie diese lieber ablehnen würden. Andere Frauenrollen - in den von uns analysierten Szenen - sind jene der Sexarbeiterinnen, Bedienerinnen und (potentiellen) Müttern. Auf dieser Ebene ist soziale Mobilität unmöglich. Selbst Sansa Stark, die 13-jährige Tochter von Catelyn, wird mit ihrem jungen Alter schon als potentielle Mutter angesehen und ist abgesehen von ihrer adeligen Familie, vor allem aufgrund ihrer (möglichen) Gebärfähigkeit von Interesse als zukünftige Ehefrau des Prinzen. In *King's Landing* gibt es zwar König und Königin, jedoch verfügt der König über sehr viel mehr Handlungsspielraum und Macht. So braucht er sich vor beinahe niemanden für seine Handlungen rechtfertigen, kann seine Frau auch öffentlich bloßstellen und betrügen. Als Frau muss Cersei sich strikter an bestehende Konventionen in dieser Welt halten und muss die Anweisungen ihres Ehemannes befolgen (s. Kapitel 7.1 Herrschafts- und Geschlechterordnung).

Obwohl Cersei als ehrgeizigste der drei Geschwister anzusehen ist, ist sie auf Jaimes Positionierung für ihre eigene Machtabsicherung angewiesen – so schlägt sie ihm vor, den verstorbenen obersten Berater des Königs, die *Hand des Königs*, zu ersetzen. Für sie selbst kommt diese Position keinesfalls in Frage. Jaimes hingegen besitzt so viel Handlungsspielraum, dass er die Position mit Leichtigkeit ablehnen kann. Im Vergleich zu Cersei hat er weniger Verpflichtungen, muss weniger Verantwortung übernehmen und hat damit schon ein Leben, das seinen Vorstellungen entspricht, während Cersei darum bemüht sein muss, ihre Machtbasis zu erhalten und zu vergrößern, um ihr Leben ungefähr so gestalten zu können, wie sie es sich vorstellt.

Auch für Tyrion ist eine klassische Karriere keine Option. So hat er auch keine offizielle Position, sondern ist nur der Bruder der Königin. Für Tyrion ist *networking* die beste Möglichkeit, seine eigene Position abzusichern, da ihm aufgrund seiner Kleinwüchsigkeit, die (stark körperlich) besetzten Konkurrenzkämpfe der Männer nicht offen stehen. Im Vergleich zu Jaime kann sich Tyrion keine Feind*innen leisten und findet schnell und problemlos Verbündete in seiner Umgebung, wie zum Beispiel Jon Snow, ein unehelicher Sohn von Eddard Stark, den er auf die Gemeinsamkeiten der Marginalisierung von Kleinwüchsigkeit und *Bastardtum* in der Welt von *Game of Thrones* aufmerksam macht.

7.4 Homosoziale Beziehungen (mo)

Weibliche Figuren in der ersten Episode zeichnen sich durch ihre mangelnde Sozialität gegenüber anderen weiblichen Figuren aus. Während männliche Figuren wie Eddard Stark und König Robert Baratheon oder die Brüder Jaime und Tyrion Lannister positiv konnotierte *Männerfreundschaften* (bzw. -bünde) pflegen und sich solidarisch zueinander verhalten, werden Frauen als Wesen inszeniert, die sich misstrauisch und abweisend begegnen.

Da wäre zunächst die Expositionsszene von Tyrion Lannister, in der er sich in einem Bordell befindet und kurz vor dem Koitus mit einer für die Zuseher*innen zunächst namenlosen Sexarbeiterin von seinem Bruder Jaime gestört wird, der ohne zu klopfen den Raum betritt. Trotz des vermeintlichen Affronts unterhalten sich beide unbekümmert miteinander – fast so also ob sonst niemand im Raum wäre. Jaime berichtet Tyrion, dass Cersei nach ihm suche und bittet ihn, am Abend bei einem für die Königsfamilie ausgerichteten Festmahl dabei zu sein („Don't leave me alone with these people“). Tyrion sagt, dass er noch längere Zeit im Bordell beschäftigt sein werde. Jaime hat diese Antwort erwartet, öffnet die Tür und holt drei weitere Sexarbeiterinnen in den Raum, die kichernd zu Tyrion ins Bett springen. Durch die hier inszenierte Unbekümmertheit der beiden Brüder, die sich zudem offenkundig gut verstehen, und die narrative wie dramaturgische Marginalisierung der Sexarbeiterin – die in dieser Szene eher als Platzhalterin fungiert, um Tyrions übersteigerte heterosexuelle Libido zu unterstreichen – bietet diese Szene zudem einen potenziellen Anker für Empathie und Sympathie mit den beiden Figuren (Mikos 2008: 176ff). Schließlich erschließen Zuseher*innen „aus der fiktiven Welt (...) allgemeine Themen und indirekte Bedeutungen, die emotional auf das eigene Leben bezogen werden können“. In dieser Szene dominiert jedenfalls eine positive Stimmung, die vor allem durch die Interaktion zwischen Tyrion und Jaime sowie durch deren Mimik und Gestik hergestellt wird.

Etwas später in der ersten Episode, während des vorhin erwähnten Festes der Starks, trifft Tyrion auf die Figur Jon Snow, Eddard Starks unehelichem Sohn. Beide verbindet ihre komplizenhafte und zum Teil subordinierte Männlichkeit, die sich aus ihrer Marginalisierung als Kleinwüchsiger bzw. als *Bastard* (dieser Begriff wird in der Serie inflationär verwendet) ergibt. Einerseits sind sie beide nicht in der Position die patrilinear geregelte Nachfolge als *Familienoberhäupter* anzutreten, andererseits profitieren sie dennoch von ihrem Familienstatus und genießen bestimmte Privilegien. Sie nehmen beide nicht am Fest teil und sehen einander draußen vor dem Festsaal bei Nacht, womit ihr Außenseitertum betont wird. Tyrion rät Jon Snow dabei, dessen Außenseitertum als *Rüstung* zu tragen („Never forget what you are. The rest of the world will not. Wear it like armor. Then it can never be used to hurt you“). Damit solidarisiert Tyrion sich mit Jon Snow. Hier kann zwar nicht von einer Männerfreundschaft gesprochen, wie sie in der Szene mit Jaime inszeniert wird, dennoch sind die Tyrions Empathie und Empowerment gegenüber Jon Snow augenfällig.

Im Gegensatz zu den beiden vorhin beschriebenen Szenen betonte eine Unterhaltung zwischen den anfangs mächtigsten Frauen in der Serienwelt, Catelyn Stark und Cersei Lannister, negative behaftete Figureneigenschaften wie Missgunst sowie mangelnde Empathie und Solidarität. Cersei wehrt in dieser Szene die Interaktionsversuche von Catelyn Stark mit einsilbigen Antworten ab und düpiert wenig später Catelyns 13-jährige Tochter Sansa. Sie macht Sansa Komplimente über ihr Aussehen, fragt sie nach ihrem Alter, ob sie noch wachse und schließlich, ob sie bereits menstruiert habe. Diese Frage erschüttert die Situation: Sansa wirkt sichtlich verunsichert und Catelyn entgeistert – beide emotionalen Äußerungen werden durch Großaufnahmen deutlich gemacht, wobei Catelyn ihrer Tochter mit keinem Wort zur Hilfe kommt, sondern klar stellt, dass sie die Demütigung durch Cersei ertragen und selbst antworten muss. Hierfür ergeben sich zwei unterschiedliche Lesarten. Die erste: Cersei wird als kaltblütige Pragmatikerin gezeigt, die für andere Menschen nichts über hat. Die zweite: Cersei, die von ihrem Ehemann gedemütigt wird, indem er mitten im Festsaal mit einer Kellnerin tanzt und diese wenig später küsst, überspielt ihre Verunsicherung. Catelyn, die dieses Geschehen ebenfalls sieht, zeigt hier wenig Empathie und geht mit keinem Wort darauf ein (möglicherweise aus Gründen der Etikette oder des Protokolls). Unabhängig von der Lesart dieser Szene hinsichtlich der Motivationen der gezeigten Figuren, unterstreicht sie jedenfalls die mangelnde Solidarität zwischen Frauen in der patriarchalen Serienwelt.

Der zur selben Zeit stattfindende *Alphamännchen*-Konflikt zwischen Eddard Stark und Jaime Lannister in Form eines kurzen Wortwechsels mit unterschwelligem Drohungen unterstreicht hingegen wiederum positiv verbundene Eigenschaften und deren Verkörperungen von unterschiedlichen Spielarten hegemonialer Männlichkeit. Jaime lotet aus, ob Ned ihm bei einem Turnier Paroli bieten kann. Jaime sucht die Konfrontation mit dem zweiten Alphamännchen im Saal und *verliert*. Er gesteht seine Niederlage im Wortgefecht sogar ein und trägt sie mit einem Lächeln. Ned hinterfragt Jaimes Männlichkeit, die sich auf Turnierkämpfe stützt – Jaime will der Beste (bei Turnieren) sein und sucht die Herausforderung (aus vorgeblicher Langeweile), Ned hat diese Art der Herausforderung aber nicht notwendig. Jaime ist listig und testet Ned, wie dieser auf Provokationen reagiert. Ned wird von Jaime dadurch als würdiger Gegner wahrgenommen. Beide sind in Bewegung, Jaime geht auf Ned zu; die geringe Körperdistanz unterstreicht den Konflikt. Gleichzeitig wirken beide souverän (im Gegensatz zur Szene von Cersei, Catelyn und Sansa). Selbst wenn sich Ned nicht auf den Kampf einlassen will, dann doch nur, weil er über den Dingen steht. Jaime und Eddard betrachten sich als gute Kämpfer und werden als wortgewandte Adelige gezeigt – die Szene wird als Konflikt widerstreitender Konzepte von dominanter Männlichkeit inszeniert. Schlussendlich verstärkt sie positiv konnotierte Charaktereigenschaften beider Figuren.

In eine Art Wettbewerb tritt Tyrion Lannister mit einer Figur, die Teil der Leibgarde des Königs ist: Sandor Clegane. Tyrions Sex mit einer Sexarbeiterin wird von Sandor im Zuge des jovialen Gesprächs nicht anerkannt, weil Tyrion dafür bezahlt hat. Auch hier werden Männer, selbst wenn beide eher einen komplizierten Männlichkeit zuzuordnen sind, als Kompetitoren inszeniert.

Kurzum: Für Männer gibt es in *Game of Thrones* (institutionalisierten) Wettbewerb, Frauen hingegen tragen ihre Konflikte auf einer subtilen und privaten Ebene aus. Diese Einsicht wird durch eine These von Michael Meuser bekräftigt, der männliche Kompetitivität als „zentrales Mittel männlicher Sozialisation“ (2006: 5172) betrachtet und attestiert, dass „Wettbewerb Männer nicht (oder nicht nur) voneinander trennt, sondern dass er zugleich, in ein- und derselben Bewegung, ein Mittel männlicher Vergemeinschaftung ist“ (ebd.). Hier erfolgt Meuser zufolge die Konstruktion von heterosexueller Männlichkeit:

„Ein zentraler ‚Spieleinsatz‘ vor allem in den verbal ausgetragenen Wettbewerben ist die männliche Hegemonie in der heterosozialen Dimension. Im Wettbewerb der Männer untereinander hat die Behauptung männlicher Hegemonie gegenüber Frauen einen zentralen Stellenwert“ (ebd.: 5173).

Gleichzeitig prägt und formt die Kompetitivität „die homosoziale Gemeinschaft sorgt dafür, dass die Spielregeln in das inkorporierte Geschlechtswissen der männlichen Akteure eingehen“ (ebd.: 5174).

7.5 Filmische Mittel (lv)

Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) werden auch mithilfe der filmischen Mittel deutlich unterschieden.

Männliche Figuren werden dynamischer inszeniert: sie sind viel eher in Bewegung, während Frauen eher statisch an einem Ort bleiben. Diese Positionierungen der Figuren werden auch von der Kameraarbeit unterstützt: die Kamera in *Game of Thrones* bewegt sich meistens leicht mit den Bewegungen der Figuren mit. Da sich die männlichen Figuren mehr bewegen, wird auch die Kamera, die ihnen folgt, in diesen Aufnahmen dynamischer. Dadurch wirken die Aufnahmen mit männlichen Figuren oft präsenter und interessanter, während die Szenen und Einstellungen mit weiblichen Figuren in den Hintergrund rücken. Deutlich hat sich das in der Szene mit Jaime und Cersei gezeigt, in der die beiden Figuren vorgestellt werden. Cersei lehnt im Thronsaal am Balkon, Jaime geht zu ihr und lehnt sich neben sie. Während sie sich unterhalten, sind die beiden jeweils ca. gleich lang in Einzelaufnahmen im Bild (28 bzw. 27 Sekunden), dennoch bekommt man den Eindruck, dass Jaime viel mehr zu sehen ist.

Aber auch in den Kostümen und Frisuren werden deutliche Unterschiede getroffen. Zum einen dadurch, dass Frauen durchwegs Kleider tragen und Männer Hosen, Hemden oder auch Rüstung. Aber auch die Materialien sind sexuiert: Die Kostüme der Männer bestehen oft aus Leder und eher rauen Stoffen, die auffälliger verziert sind. Höher gestellte Frauen tragen eher schlichte Kleider aus feineren Stoffen und Pelze. Auch Sexarbeiterinnen tragen Kleidung aus weichen, fließenden Stoffen, wenn diese auch weniger schlicht und lang sind. Die Frisuren der durchwegs langhaarigen Frauen sind aufwändig gestaltet.

Farblich werden die Unterschiede v.a. zwischen den Orten gemacht, nicht zwischen den Geschlechtern, wobei männliche Figuren tendenziell weniger bunt gekleidet sind. *Winterfell* ist grau/schwarz/braun kodiert, während *King's Landing* eher in Pastelltönen gehalten ist – blau/rosa/orange/beige. Das zeigt sich sowohl in Kamerafiltern und Beleuchtung, als auch Gestaltung der Sets und der Kostüme. Cersei trägt eigentlich immer rosa oder rot. Nachdem der Großteil der von uns analysierten Szenen in Winterfell spielen, sticht sie damit dort sehr hervor – im Gegensatz zu ihren Brüdern, die in braun, beige und grau gekleidet sind. Damit wird Cerseis Außenseiterinnenposition unter den ebenfalls grau gekleideten Frauen in Winterfell unterstrichen

und generell wird hier mit den Kostümen die Leichtigkeit der Verbrüderung und die Schwierigkeit von weiblichen Freundschaften symbolisiert (s. Kapitel 7.4 Homosoziale Beziehungen).

7.6 Tyrions Körperlichkeit (lv)

Tyrions Kleinwüchsigkeit wird mithilfe der filmischen Mittel stark sensationalisiert dargestellt. Er wird nicht nur sehr viel später als seine Geschwister vorgestellt, er ist auch der einzige, von dem geredet wird, bevor man ihn zu sehen bekommt. Dabei wird bei diesem Gespräch schon seine auffällige Statur angesprochen und auch danach wird er noch mehrmals mit dem abfälligen Spitznamen *the imp* (Kobold) und von Cersei sogar als „little beast“ (kleine Bestie) bezeichnet. Dadurch baut sich bereits vor seinem Auftritt Spannung auf.

Die erste Einstellung, wo er tatsächlich im Bild ist, ist eine Großaufnahme bei seinem Orgasmus und erst nachdem er schon die ersten Sätze gesagt hat, sieht man ihn von einer kleinen Treppe steigen und erkennt, dass er kleinwüchsig ist. Auch über die restlichen Szenen hinweg wird sein Körper immer wieder von Kleidung oder Set versteckt, dann wird aber wiederum seine Kleinwüchsigkeit betont (z.B. mit Hemden, die zu groß wirken). Damit wird Tyrions Körper, der auch auf verbaler Ebene immer wieder thematisiert wird, nicht nur als zentraler Aspekt seiner Figur, sondern auch als aufregendes Spektakel inszeniert.

Ein großer Teil von Tyrions Körperlichkeit ist auch seine viel- um nicht zu sagen überbetonte (Hetero-)Sexualität. Dass er sexuell sehr leistungsfähig ist (er bekommt schnell nach dem Orgasmus wieder eine Erektion und sein „spear never misses“), wird von Tyrion als Ausgleich für seine Kleinwüchsigkeit gesehen. Gegenüber Sandor Clegane betont Tyrion seine Virilität, die seine einzige Möglichkeit ist, trotz eines nichtnormativen Körpers, auch auf körperlicher Ebene seine Männlichkeit zu leben.

8 Conclusio (mo)

Aus dem Forschungsprozess und der Ergebnisdarstellung ergeben sich Implikationen für eine soziologische Bewertung der Serie und ihrer Figuren sowie mögliche methodische Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen zu Geschlechter-Repräsentationen in Fernsehserien. Zu den von uns untersuchten Figuren ist im Hinblick auf unsere Forschungsfrage zusammenfassend festzuhalten, dass alle drei im Rahmen einer binär kodierten und patriarchal strukturierten Zweigeschlechterordnung gezeigt werden. Cersei, Jaime und Tyrion werden dabei sowohl auf einer

denotativen als auch auf einer konnotativen Ebene klar typisiert (s. dazu Kapitel 4.4.2 Encoding/Decoding). Denotation meint, dass bei der Inszenierung der Geschlechtlichkeiten unserer Figuren klare (sichtbare und deskriptiv erfassbare) Marker gesetzt werden, die sie als *Frau* oder als *Mann* erkennbar machen (und über bloße körperliche Merkmale hinausgehen). Cersei trägt langes, aufwändig frisiertes Haar, lange Kleider, filmisch werden ihr eher warme Farbtöne zugeordnet – wenngleich sie durch ihre relativ tiefe und monotone Stimmmodulation ihr Geschlecht auf der Ebene der Stimme und der Prosodie (s. dazu Kapitel 4.1 Doing Gender) nicht relevantsetzt. Die Figuren Jaime und Tyrion tragen Kurzhaarschnitte, Hemden und Rüstungen, ihnen werden eher erdige und dunklere Farbtöne zugeordnet. Auf der konnotativen Ebene werden die Figuren je nach Geschlechtlichkeit mit unterschiedlichen Eigenschaften versehen, die sich zum Teil an bestehenden Geschlechterstereotypen orientieren. Thomas Eckes (2008) entwickelt in einem Sammelbandbeitrag eine Taxonomie zu Dimensionen von Substereotypen über Frauen und Männer in westlichen Gesellschaften. Cersei Lannister, die als gefühlskalte und unsoziale Figur gezeichnet wird, würde dieser Taxonomie zufolge dem neidvollen Frauenstereotyp entsprechen, der sich durch hohen Status und eine hohe kompetitive Interdependenz auszeichnet.

„Neidvolle Frauenstereotype haben zwar entgegengesetzte Inhalte [zu paternalistischen Frauenstereotypen], tragen aber ihrerseits zur Aufrechterhaltung der Geschlechterhierarchie bei: Sie liefern (wieder aus männlicher Sicht) eine Rechtfertigung für fortgesetzte Diskriminierung von Frauen“ (Eckes 2008: 183).

Generell bietet Cersei keine widerständige weibliche Subjektposition an und wird zudem als verunsicherte, gefühlskalte, humorlose, passive Figur gezeichnet, die in erster Linie ihren hohen sozialen Status verteidigen möchte. Sie ist Objekt des Geschehens, zum Teil auch das Objekt eines starren männlichen Blicks.

Jaime fungiert als Platzhalter für hegemoniale Männlichkeit: Er ist ein *gepanzertes Mann*, attraktiv, initiativ und aktiv, redegewandt und humorvoll, kontrolliert, konfrontativ, heterosexuell – Jaimes *Potenz* wird auch durch einen dynamischeren Blick der Kamera unterstrichen. Die Inszenierung von Männlichkeit anhand von Jaime bietet männlichen Rezipienten klare Identifikationsmöglichkeiten.

Tyrion nutzt seine gesellschaftlichen Privilegien als Adelige und als heterosexueller Mann aus. Seine Geschlechtlichkeit wird sowohl narrativ als auch filmisch hervorgehoben, gleichzeitig wird seine Kleinwüchsigkeit auf beiden Ebenen ebenfalls offensiv thematisiert und stilisiert (s. Kapitel 7.6 Tyrions Körperlichkeit). Tyrions repräsentiert eine Hybridform zwischen komplizierter und

subordinierter Männlichkeit, die drohende bzw. partielle Marginalisierung durch Lasterhaftigkeit und die Betonung seines heteronormen *sexuellen Verlangens* zu kompensieren versucht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Konzepte von Geschlechtlichkeit trotz des Fantasy-Charakters von *Game of Thrones* (bereits) in der Pilotepisode nicht fantasievoll gestaltet, sondern an stereotype Muster angelehnt werden. Gerade als Fantasy-Serie wäre es möglich gewesen, mit bestehenden Konventionen von Geschlechtlichkeitsinszenierungen zu brechen. Jedoch werden diese reproduziert, als gäbe es keine andere Möglichkeit, Geschlechtlichkeit zu verhandeln. Die Serie bietet daher entlang der von uns gewählten Figuren keine kritischen oder gar subversiven Subjektpositionen an, die über die hierarchisch organisierte Zweigeschlechterordnung der (westlichen) sozialen Wirklichkeit hinausweisen, hegemoniale Körpernormen in Frage stellen oder ganz allgemein mit repressiven Machtverhältnissen brechen. Die in unserer Gesellschaft vorherrschenden heteronormen Zwänge werden in *Game of Thrones* plakativ dargestellt und machen damit auch offensichtlich, wie erdrückend und einschränkend sie sind. Alle drei von uns analysierten Figuren operieren innerhalb dieser gesellschaftlichen Zwänge – vor allem mit dem Ziel der eigenen Positionsabsicherung, ohne dass das System an sich in Frage gestellt wird.

Die filmische Inszenierung bedient sich klassischer Mittel, um Weiblichkeit und Männlichkeit darzustellen und positioniert Frauen immer wieder als passive Objekte – sowohl des Geschehens, als auch des männlichen Blicks, der Sex und Gewalt stark miteinander verknüpft. Die Darstellung der Männer bietet den Zuseher*innen mehr Aktivität, Sympathien und Identifikationsmöglichkeiten. Dadurch wird die *men's world* in *Game of Thrones* weiter betont, die patriarchale Ordnung wird narrativ und dramaturgisch perpetuiert – obwohl die einzelnen Frauenfiguren teilweise komplexer sind, als man es aus anderen Film- und Fernsehproduktionen gewohnt ist.

Zur kritischen Überprüfung unserer Findings wäre es für weitere Untersuchungen von *Game of Thrones* denkbar, andere Figuren in den Fokus zu nehmen oder sich Repräsentationen von Gender aspektorientiert zu nähern, beispielsweise anhand von Sex- und Gewaltdarstellungen, familialen Interaktionen oder der narrativen und dramaturgischen Einbindung von Nebenfiguren wie etwa Sexarbeiter*innen. Ausgehend von der hier vorgelegten Analyse qualitative Rezeptionsstudien zu Sympathie, Empathie und Identifikationsmomenten mit den Figuren zu erstellen, könnte sich als besonders aufschlussreich erweisen.

Wie im Kapitel zum Forschungsprozess dargelegt, standen wir als Arbeitsgruppe vor dem forschungspraktischen Dilemma den Umfang des Serienmaterials mit der von uns gewählten Methode nicht bewältigen zu können. Wenn bereits die Protokollierung der Einstellungen einer einmütigen Szene zumindest zehn Stunden in Anspruch nimmt und selbst Szenenprotokolle den Erhebungsaufwand nur um ein Drittel reduzieren, stellt sich die Frage, wie die Filmsoziologie Serienproduktionen über mehrere Staffeln auf eine nachvollziehbare Weise untersuchen kann, ohne allzu große Abstriche bei der Analyse der Darstellungskonventionen und der filmischen Mittel machen zu müssen⁹. Kathrin Rothmund sieht einen möglichen Ausweg im „Rückgriff auf die Vorarbeiten von Fans [...], die im Internet in Form von Wikis oder Blogs bereits in exzessiver Weise Informationen sammeln“ (Rothmund 2012: 18). Das bringt allerdings, wie Rothmund ebenfalls einräumt, Probleme der Überprüfbarkeit des Materials mit sich (ebd.).

Aus unserer Sicht wären auch neue Formen der Samplingstrategien denkbar. So könnte beispielsweise die Auswahl von Szenen für eine filmsoziologische Serienanalyse (über Figuren) anhand einer Entwicklungs- oder Handlungslinie durchgeführt werden. Mit Entwicklungslinie ist in Anlehnung an Thomas Kuchenbuch (2005: 170ff) eine grafische Darstellung der Serienhandlung oder Figurenentwicklung gemeint. Dabei werden auf der X-Achse Dauer oder Sequenz und auf der Y-Achse Handlungs- oder Figurenparameter aufgetragen. Offen ist hier allerdings, anhand welcher Parameter entschieden, ob und wo ein Punkt auf der Y-Achse aufgetragen werden soll.

Wie sich zeigt, besteht in diesem Bereich durch aus noch Bedarf an weiterer Forschung. Wir hoffen daher, dass die Debatten über mögliche filmanalytische Bearbeitungen von Serien produktiv bleiben und sich weiterentwickeln.

⁹ Zum Zeitpunkt der Entwicklung des Untersuchungsdesigns existierten vier Staffeln von *Game of Thrones*, mit jeweils zehn Episoden zu ca. 50 Minuten; also insgesamt über 33 Stunden Serienmaterial. Mittlerweile ist bereits die fünfte Staffel erschienen.

9 Reflexion (ct)

Generell muss gesagt werden, dass die Zusammenarbeit in der Gruppe über die gesamte Dauer des Forschungsprojekts harmonisch verlief und Reibungspunkte äußerst rar gesät waren. In diesem Zusammenhang ist auch die große Konsensbereitschaft zu nennen, welche jedoch eine ambivalente Wirkung auf die Gruppe hatte. Einerseits wurden dadurch Entscheidungen immer von der gesamten Gruppe getragen und gefunden, andererseits wurde der Entscheidungsfindungsprozess damit oft in die Länge gezogen. Es stellte sie sich auch als ein Hemmnis für die Findung möglicher oppositioneller Erkenntnisse bzw. konträrer Ansätze heraus.

Bezüglich der geringen Erfahrung innerhalb der Gruppe was die Bearbeitung von Filmtexten angeht, wurde der zeitliche Umfang der Bearbeitung einzelner Szenen stark unterschätzt. So war man zu Beginn des Forschungsprojektes in der Gruppe noch der Ansicht gewesen, dass das Untersuchen aller bisher veröffentlichten Staffeln problemlos zu bewältigen sei. Spätestens aber nach bzw. während des Erarbeitens des ersten Einstellungsprotokolls ist offensichtlich geworden, dass der ursprünglich vorgenommene Umfang schwer in der zur Verfügung stehenden Zeit bearbeitbar sei. Aus eben diesem Grund hatten wir uns darauf geeinigt das Untersuchungsmaterial auf die erste Staffel zu reduzieren.

Ein weiterer positiver Aspekt ist, dass die Gruppenmitglieder sich aufeinander verlassen konnten. Termine wurden in der Regel eingehalten und die wenigen Fälle in denen die Deadline überschritten werden musste, war dies früh genug bekannt gegeben worden um sich auch darauf einstellen zu können. Die Arbeitsgruppe ist also auch aufgrund dessen nie in eine Situation geraten, in der ein produktives Vorankommen im Forschungsprozess in Gefahr stand.

Auch die Arbeitsaufteilung hat tadellos funktioniert und nie zu irgendwelchen Schwierigkeiten innerhalb der Gruppe geführt. Dabei wurde auch berücksichtigt falls eines der Gruppenmitglieder bedingt durch andere Lehrveranstaltungen etwas kürzer treten musste, was allerdings durch andere Arbeit wieder aufgewogen werden konnte. Generell lässt sich festhalten, dass alle Mitglieder darum bemüht waren eine möglichst gleichmäßige Arbeitsteilung zu garantieren.

Ein ebenfalls etwas ambivalenter Punkt war die Gründlichkeit mit der in der Gruppe gearbeitet wurde, insbesondere bei der Erstellung der Protokolle, die allerdings auch zur Folge hatte, dass man sich nur schwer vom angefertigten Material lösen konnte. Es stellte sich daher als ein Problem heraus, sich vom deskriptiven Umgang, bei welchem zuvor sehr gründlich vorgegangen wurde, nun

abstrahierender vorzugehen und somit auch klar äußern zu können, was das bearbeitete Material nun eigentlich aussagt und welche Bedeutung dies nun auf die Gesellschaft hat.

Ein weiteres Problem in der Gruppe war der Mut Entscheidungen zu treffen, was besonders auch bei der Aufteilung der unterschiedlichen Aufgaben zum Ausdruck kam. So wollte man aus Rücksicht auf die anderen oftmals keine eigenen Präferenzen äußern, weswegen sogar auf ein Losverfahren zurückgegriffen werden musste, um eine Aufteilung vornehmen zu können.

Hinsichtlich der Lehrveranstaltung waren die Art und Weise in der diese von der Lehrveranstaltungsleitung organisiert worden war positiv hervorzuheben. Dank der abgehaltenen Forschungswerkstätten konnten die Arbeitsgruppen einerseits den status quo des Forschungsprozesses veranschaulichen und andererseits neue Erkenntnisse bzw. Ideen für den kommenden Forschungsverlauf aufgrund des Plenums gewinnen. Als hilfreich wurde auch die Bereitschaft der Leitung empfunden, persönliche Coachings für die Gruppen anzubieten und somit nochmals konkreter auf etwaige Unzulänglichkeiten hinzuweisen bzw. lobende Worte zu finden. Das war sehr förderlich für die Motivation und das Vorankommen der Forschungsarbeit.

Etwas schwierig stellte sich vielleicht der Anfang des Praktikums heraus, wobei auch dieser eher ambivalent zu betrachten ist. Wenn zuvor nämlich noch nie mediensoziologisch/film- und fernsehsoziologisch gearbeitet wurde, war es etwas schwer sich zunächst zurechtzufinden. Hilfreich wäre es daher gewesen womöglich einen überblicksartigen Einblick der verschiedenen Medientheorien zu erhalten und eine Erklärung weswegen sie am besten für bestimmte Forschungsarbeiten sei. Auch eine etwas bessere Veranschaulichung wie ein idealtypischer Forschungsprozess in einer filmsoziologischen Arbeit auszusehen hat, wäre begrüßenswert gewesen. Wobei wir uns ebenfalls schwer getan haben, war, wie beim Interpretationsprozess vorzugehen sei. Denn auch bei exemplarischen Dissertationen konnte nicht klar festgestellt werden, wie zwischen den Etappen der Erhebung des Materials und der Ausformulierung der Interpretationen vorgegangen worden ist. Bedauerlicherweise boten auch die unterschiedlichen Methodenbücher wenig aufschlussreiche Antworten, wobei Eder mit seinem Fragekatalog noch am hilfreichsten erschien.

Als Erfolge des Forschungsprojekts erachten wir das gewonnene Selbstvertrauen auch in Zukunft Forschung im Bereich Film- und Fernsehen durchführen zu wollen, möglicherweise auch konkret auf *Game of Thrones* bezogen. Relativ dazu sei auch zu erwähnen, dass die Leidenschaft, sowie das Interesse nicht verloren ging und auch am Ende noch so ähnlich stark wie zu Beginn ist. Auch die

Erfahrung wie viel Materialumfang für einen bestimmten Zeitraum realistisch scheint, ist ein wertvoller Erkenntnisgewinn für mögliche zukünftige Forschungsprojekte.

Offen gebliebene Punkte sind auch in dieser Arbeit wieder das feministische Paradoxon, sprich, dass durch die Thematisierung geschlechtsspezifischer Problembestimmungen, fast schon zwangsläufig zu einer Reproduktion der gesellschaftlich vorgegebenen dichotomisierten Vorstellung von Geschlecht führt. Was auch in unserem Forschungsprozess auffiel, dass kein optimales methodisches Werkzeug zur Analyse von Fernsehserien zu existieren scheint. Während unseres Forschungsprozesses, noch bevor wir uns dazu entschlossen hatten nur die Szenen unserer ausgewählten Figuren aus einer Folge zu untersuchen, hatten wir die Idee eine Entwicklungslinie/Entwicklungsgrafik zu gestalten, wodurch festgestellt werden kann, welche Szenen bzw. Folgen besonders aufschlussreich für die Untersuchung einer/mehrerer Figur/Figuren erscheinen.

9.1 Sabrina Blamauer (sb)

Das Forschungspraktikum wird mir als besondere Lehrveranstaltung in Erinnerung bleiben. Keine andere Lehrveranstaltung habe ich bisher als so intensiv und lehrreich erfahren.

Dass ich diese Zeit als sehr angenehm empfunden habe, hat vor allem mit den Mitgliedern meiner Forschungsgruppe zu tun. Aufgrund dieser drei Personen hatte ich – trotz hohem Arbeitspensums – sehr viel Spaß am Forschen. Unsere Zusammenarbeit war geprägt durch einen sehr wertschätzenden, freundschaftlichen und humorvollen Umgang miteinander. Dabei wurden Entscheidungen stets basisdemokratisch getroffen und jedes Mitglied war durchgehend mit starkem Engagement am Projekt beteiligt.

Aber auch durch den Umgang mit den anderen Kolleg*innen im Plenum und der LV-Leitung habe ich viel dazugelernt. Der LV-Leitung ist es gelungen einen Rahmen zu schaffen, in welchem Studierende voneinander lernen konnten und sich zugleich unterstützend zur Seite standen. Abgesehen davon fühlte ich mich im Laufe der zwei Semester stets gut betreut, da die LV-Leitung für mögliche Fragen und Hilfestellungen erreichbar war und viel Zeit in Gruppencoachings investierte, um sich forschungsrelevanten Fragen der Studierenden anzunehmen.

9.2 Martin Oppenauer (mo)

Die beiden Semester im Forschungspraktikum waren in jeder Hinsicht eine nachhaltige Erfahrung. Inhaltlich und methodisch haben sich rund um die (kritische und feministische) Filmsoziologie

neue spannende Perspektiven und Interessen für mich eröffnet, die mich sicherlich noch eine Weile begleiten werden. Mein (wissenschaftlicher) Arbeitsstil hat spürbar weiterentwickelt: von der Literaturrecherche beginnend, bis hin zur Strukturierung von Texten und Arbeiten. Diesbezüglich besonders hilfreich waren die strukturellen und informellen Ermutigungen, Entscheidungen zu treffen (Abgabetermine sowie Coachings und Forschungswerkstätten).

Tief beeindruckt bin ich nach wie vor von der Art und Weise, wie wir als Gruppe die letzten beiden Semester zusammengearbeitet und unser Projekt vorangetrieben haben. Eine so kooperative, demokratische und effiziente Gruppenkultur ist mir im Zuge meines Studiums noch nicht begegnet. Trotz mancher inhaltlicher Rückschläge haben wir zu keinem Zeitpunkt an Motivation und Ambition eingebüßt. Alles in allem blicke ich auf eine schöne und prägende Zeit im Forschungspraktikum zurück.

9.3 Christoph Tuller (ct)

Meine persönliche Erfahrung, sowohl was die Zusammenarbeit mit meiner Arbeitsgruppe, als auch die Erfahrung im Forschungspraktikum selbst, war eine rundum positive. Im Rahmen meines Studienverlaufes hatte ich bereits unterschiedliche Erfahrungen beim Arbeiten in der Gruppe gemacht, viele davon hinterließen auch einen negativen Eindruck. Ich kann also durchaus behaupten, dass die Arbeit in House TOBV zu einer meiner besten Erfahrungen während des Studiums zählt und die Zusammenarbeit mit den anderen Gruppenmitgliedern hervorragend war. Nicht bloß aus dem einfachen Grund, dass mir alle drei sympathisch waren, sondern auch die Tatsache, dass die Zusammenarbeit immerzu reibungslos verlief. Deadlines wurden stets eingehalten und falls einmal eine Verzögerung notwendig war, wurde das auch früh genug mitgeteilt. Das sind Dinge, die womöglich selbstverständlich klingen, nach meiner Erfahrung allerdings in keiner Weise sind.

Die vielleicht negativste Erfahrung für mich persönlich war noch im ersten Semester, also unser Forschungsdesign in kürzester Zeit nochmals von Grund auf überarbeitet werden musste. Allerdings war es uns überraschend gut und effizient gelungen, weswegen ich an dieser Stelle auch noch einmal meine Gruppenmitglieder loben möchte. Nicht in jeder Gruppe wäre eine solche Generalüberarbeitung in diesem kurzen Zeitraum gelungen.

Eine ausgesprochen gute Idee war meines Erachtens nach auch anstatt den Zwischenbericht zu präsentieren, Workshops zu machen, welche sich als nützlicher für das Vorankommen des eigenen Forschungsprojekts herausstellten. Zu guter Letzt möchte ich auch noch ein Lob an die Frau Prof.

Flicker und den Johannes Zimm aussprechen, von denen ich über den gesamten Verlauf der Lehrveranstaltung das Gefühl hatte, gut betreut zu werden.

9.4 Lena Lisa Vogelmann (Iv)

Als große Film- und Fernsehseherin habe ich im Grunde mein ganzes Soziologiestudium darauf gewartet, dass ich im Fachbereich Visuelle Soziologie arbeiten kann. Die tatsächliche Erfahrung, die ich nun in dem Bereich sammeln konnte, war anders, als ich es erwartet habe. Was ich nicht erwartet habe, war das Fehlen von standardisierten Methoden (so wie es zum Beispiel bei Interviews der Fall ist), was bedeutet, dass man sehr viel selbst ausprobieren und erfinden muss – das hat viel Potential, gleichzeitig ist es aber auch ein Stressfaktor. Was ich ebenfalls nicht erwartet habe, ist, dass ich in meiner Studierendenkarriere so eine engagierte, gescheite und tolle Gruppenarbeit erleben werde, die sowohl auf der persönlichen als auch auf der fachlichen Ebene einfach funktioniert. Und was ich schließlich auch nicht erwartet habe, ist, wie viel ich aus dem Seminar selbst und den anwesenden Lehrenden und Lernenden mitnehmen kann. Was ich erwartet habe, ist, dass sich Film bzw. Fernsehserien als ergiebiges, aussagekräftiges und spannendes Untersuchungsfeld erweisen – und das hat sich eindeutig bestätigt, so wie sich auch mein Hang zur visuellen Soziologie bestätigt hat. Hier kann man noch viel forschen und finden – und ich hoffe, dass auch ich hier forschen und finden werde.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abbildung am Deckblatt – Game of Thrones Logo

Bildnachweis: http://img1.wikia.nocookie.net/__cb2014113041117/gameofthrones/images/d/d8/Game_of_Thrones_title_card.jpg (Game of Thrones Fan-Wiki, Zugriff: 25.01.2015).

Abbildung 1: Cersei Lannister.....6

Bildnachweis: http://img3.wikia.nocookie.net/__cb20120316191120/gameofthrones/images/c/c2/CerseiEW.png

Abbildung 2: Jaime Lannister.....6

Bildnachweis: http://img2.wikia.nocookie.net/__cb20131004000417/gameofthrones/images/d/d5/Jaime_kingsguard_promo.jpg

Abbildung 3: Tyrion Lannister.....6

Bildnachweis: http://justforthefunzies.com/wp-content/uploads/2013/08/tumblr_static_tyrion-lannister-tyrion-lannister-23793056-600-900.jpg

Abbildung 4: Schema des zyklischen Forschungsprozesses.....23

Bildnachweis: House TOBV

Tabellen

Tabelle 1: Auszug aus einem Sequenzprotokoll.....28

Tabelle 2: Auszug aus einem Szenenprotokoll.....30

LITERATURVERZEICHNIS

- Balfe, Myles. 2004. Incredible geographies? Orientalism and Genre Fantasy. *Social & Cultural Geography* March 2004, Vol. 5, No. 1: 75-90.
- Bilandzic, Helena, Holger Schramm, und Jörg Matthes. 2015. *Medienrezeptionsforschung*, Bd. 4003. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Blanchet, Robert. 2011. Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Zürcher Filmstudien, Bd. 25, Hrsg. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Julia Zutavern und Tereza Schmid, 37-70. Marburg: Schüren.
- Blanchet, Robert, Kristina Köhler, Julia Zutavern, und Tereza Schmid, Hrsg. 2011. *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Zürcher Filmstudien, Bd. 25. Marburg: Schüren.
- Carr, David. 2014. *Barely Keeping Up in TV's New Golden Age*.
http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisionsexcess-of-excellence.html?_r=0 (Zugriff: 12.07.2015).
- Casetti, Francesco, und Frederico di Chio,. 1994. *Analisi del Film*. 6. Ausgabe. Milano. Zitiert nach: Mikos, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. überarbeitete Auflage, Konstanz: UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft.
- Connell, Robert William¹⁰. 2006. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 3. Auflage, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Cooper, Evan. 2003. Decoding Will and Grace: Mass Audience Reception of Popular Network Situation Comedy. *Sociological Perspectives* Vol. 46, No. 4: 513-533.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 1989: 139-167.
- derStandard.at. 2014. „Game of Thrones“ erneut am eisernen Piraterie-Thron.
<http://derstandard.at/2000009793252/Game-of-Thrones-2014-erneut-auf-Piraterie-Thron> (Zugriff: 12.07.2015).
- D'heer, Evelien, und Cédric Courtois. 2014. The changing dynamics of television consumption in the multimedia living room. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* Issue Date July 2014: 1-16.
- Eckert, Roland, und Rainer Winter. 1990. *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eckes, Thomas. 2008. Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In *Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden und Empirie*, Hrsg.innen Ruth Becker und Beate Kortendiek, 171-181. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eder, Jens. 2014. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Auflage, Marburg: Schüren.
- Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. 2013. *Filmtheorie zur Einführung*. Bd. 321. 4. überarb. Auflage, Hamburg: Junius.
- Ferreday, Debra. 2015. Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom. *Australian Feminist Studies* Vol. 30, No. 83: 21-36.
- Frankel, Valerie Estelle. 2014. *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*. Jefferson: McFarland & Company.

¹⁰ Connell ist eine trans*Frau und heißt inzwischen Raewyn Connell. Zum Zeitpunkt der Publikation dieses Werkes war sie noch als Robert W. Connell bekannt.

- Froschauer, Ulrike, und Manfred Lueger. 2009. *Interpretative Sozialforschung: Der Prozess*. Wien: Facultas.
- gameofthrones.wikia. 2014a. House Lannister. http://gameofthrones.wikia.com/wiki/House_Lannister (Game of Thrones Fan-Wiki, Zugriff: 23.11.2014).
- gameofthrones.wikia. 2014b. Westeros. <http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Westeros> (Game of Thrones Fan-Wiki, Zugriff: 23.11.2014).
- gameofthrones.wikia. 2015. Filming locations. http://gameofthrones.wikia.com/wiki/Filming_locations (Game of Thrones Fan-Wiki, Zugriff: 12.07.2015)
- Garofalo, Alex. 2014. 'Game Of Thrones' Big Budgets Bring Huge Success. How HBO Series Makes Money With High Cost Per Episode. <http://www.ibtimes.com/game-thrones-big-budgets-bring-huge-success-how-hbo-series-makes-money-high-cost-episode-1658966> (Zugriff: 12.07.2015).
- Hall, Stuart. 2004. Kodieren/Dekodieren. In *Stuart Hall. Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hrsg. Juha Koivisto und Andreas Merken, 66-80. Hamburg: Argument Verlag.
- Hall, Stuart. 2013. The Work of Representation. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Second Edition, Hrsg.innen Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, 1-47. London u.a.: Sage Publications Ltd.
- Hepp, Andreas, und Rainer Winter (Hrsg.). 2008. *Kultur — Medien — Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 4. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hipfl, Brigitte. 2002. Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung. In *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, 1. Auflage, Hrsg. Johanna Dorer und Brigitte Geiger, 192-216. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Hirschauer, Stefan. 1994. Die soziale Fortpflanzung der Zweigeschlechtlichkeit. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* Jg. 46, Heft 4: 668-692.
- Hughes, Sarah. 2014. 'Sopranos meets Middle-earth': how Game of Thrones took over our world. <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/mar/22/game-of-thrones-whats-not-to-love> (Zugriff: 23.11.2014).
- imdb.com. 2011. Game of Thrones. Winter Is Coming. http://www.imdb.com/title/tt1480055/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers (Zugriff: 12.07.2015).
- imdb.com. 2015a. Lena Headey. http://www.imdb.com/name/nm0372176/?ref_=ttfc_fc_cl_t5 (Zugriff: 12.07.2015)
- imdb.com. 2015b. Nikolaj Coster-Waldau. http://www.imdb.com/name/nm0182666/?ref_=ttfc_fc_cl_t3 (Zugriff: 12.07.2015).
- imdb.com. 2015c. Peter Dinklage. http://www.imdb.com/name/nm0227759/?ref_=ttfc_fc_cl_t17 (Zugriff: 12.07.2015).
- Jacoby, Henry (Hrsg.). 2012. *Game of Thrones and Philosophy. Logic Cuts Deeper than Swords*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Johnson, Merri Lisa. 2007. Gangster Feminism: The Feminist Cultural Work of HBO's „The Sopranos“. *Feminist Studies* Vol. 33, No. 2: 269-296.
- Jones, Rebecca. 2012. A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones Novel and Television Series. *Journal of Student Research* Volume 1, Issue 3: 14-21.
- Jurga, Martin. 1997. Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In *Kultur, Medien, Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Hrsg. Andreas Hepp und Rainer Winter, 127-142. Opladen: Leske und Budrich. Zitiert nach: Mikos, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. überarbeitete Auflage, Konstanz: UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft.

- Kafka, Peter. 2013. Surprise! You're Watching More TV Than Ever.
<http://allthingsd.com/20131204/surprise-youre-watching-more-tv-than-ever/> (Technologie-, Internet- und Mediennachrichten des Wall Street Journals, Zugriff: 12.07.2015).
- Kaufmann, Christina. 2010. *Die Darstellung von Männlichkeit(en) in amerikanischen Sitcoms, am exemplarischen Beispiel von King of Queens*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Kerner, Ina. 2006. Geschlecht. In *Politische Theorie. 22 umkämpfte Begriffe zur Einführung*. 2. Auflage, Hrsg. Gerhard Göhler, Mattias Iser und Ina Kerner, 137-154. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kissel, Rick. 2015. 'Game of Thrones Ratings: HBO Show Returns With Series High'.
<http://variety.com/2015/tv/news/game-of-thrones-ratings-hbo-show-returns-with-series-high-1201471361/> (variety.com ist der Webaufttritt von Variety, einem in 84 Staaten erscheinenden Branchenblatt für US-amerikanische Populärkultur, Zugriff: 13.07.2015).
- Klaus, Elisabeth. 2008. Verschränkungen: Zum Verhältnis von Cultural Studies und Gender Studies. In *Kultur — Medien — Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, 4. Auflage, Hrsg. Andreas Hepp und Rainer Winter, 201-218. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kotthoff, Helga. 2003. Was heißt eigentlich doing gender? Differenzierungen im Feld von Interaktion und Geschlecht. *FreiburgerFrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 2003, Nr. 12: 125-161.
- Krieg, Michaela, und Stefanie Spitzendobler. 2013. Stereotype Darstellungen von Kommissarinnen im Tatort. *kommunikation.medien* 2013, Nr. 2: 1-35. <http://journal.kommunikation-medien.at/2013/05/stereotype-darstellungen-von-kommissarinnen-im-tatort/> (Onlinejournal des Fachbereichs Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg, Zugriff: 11.7.2015).
- Kuchenbuch, Thomas. 2005. *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*. 2. Auflage, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Lueger, Manfred. 2010. *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*. Wien: Facultas.
- Lutter, Christina, und Markus Reisenleitner. 2005. *Cultural Studies. Eine Einführung*. Bd. 0, 2. unveränderte Auflage, Wien: Löcker.
- Meeuf, Russell. 2014. The Nonnormative Celebrity Body and the Meritocracy of the Star System: Constructing Peter Dinklage in Entertainment Journalism. *Journal of Communication Inquiry* Vol. 38, No. 3: 204-222.
- Meuser, Michael. 2008. Ernste Spiele : zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer. In *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, Teilbd. 1 u. 2, Hrsg. Karl-Siegbert Rehberg, 5171-5176. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Mikos, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. 2. überarbeitete Auflage, Konstanz: UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* Vol. 16, No. 3: 6-18.
- Mulvey, Laura. 2001. Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History. *Lectora: revista de dones i textualitat* No. 7: 5-14.
- Pietraß, Manuela. 2003. *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen: Leske und Budrich.
- Priesching, Doris. 2014. Vierte Staffel "Game of Thrones": Viele "verdammte gefährliche Frauen".
<http://derstandard.at/1395364322812/Vierte-Staffel-Game-of-Thrones-Viele-verdammt-gefaehrliche-Frauen> (Zugriff: 12.07.2015).
- Rothmund, Kathrin. 2012. Serielle Textproduktionen - Zeitgenössische Fernsehserienforschung. *MEDIENwissenschaft* 2012, Heft 1: 8-21.

- Saussure, Ferdinand d. 1960. *Course in general linguistics*. London: Peter Owen. Zitiert nach: Hall, Stuart. 2013. The Work of Representation. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Second Edition, Hrsg.innen Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, 1-47. London u.a.: Sage Publications Ltd.
- Seifert, Ruth. 2003. Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film. In *Geschlecht und Medien*, Reihe Medienpädagogik, Bd. 7, Hrsg.innen Gitta Mühlen Achs und Bernd Schorb, 39-56. München: kopaed. Online abgerufen unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/10751/seifert_film.pdf (Universitätsbibliothek Frankfurt, Zugriff: 11.7.2015, Seiten des pdfs: 1-19).
- Smelik, Anneke. 2009. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Hrsg.innen Rosemarie Buikema und Iris van der Tuin, 178-192. London & New York: Routledge
- Stuller, Jennifer Kate. 2010. *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*. London: I.B. Tauris.
- Szalay, Michael. 2014. HBO's Flexible Gold. In *Representations* Vol. 126, No. 1, Special Issue: Financialization and the Culture Industry: 112-134.
- torrentfreak.com. 2013. 'Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2013. <http://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2013-131225/> (Nachrichtenseite über Copyright und Filesharing, Zugriff: 12.07.2015).
- torrentfreak.com. 2014. 'Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2014. <http://torrentfreak.com/most-pirated-tv-show-of-2014-141225/> (Nachrichtenseite über Copyright und Filesharing, Zugriff: 12.07.2015).
- Watkins, S. Craig, und Rana A. Emerson. 2000. Feminist Media Criticism and Feminist Media Practices. *Annals of the American Academy of Political and Social Science. FeministViews of the Social Sciences* Vol. 571: 151-166.
- West, Candace und Don H. Zimmerman. 1987. Doing Gender. *Gender and Society* 1987, Vol. 1, No. 2: 125-151.
- youtube.com. 2014. Game of Thrones Season 4: Trailer #1 (HBO).
- Young, Helen. 2012. "It's the Middle Ages, Yo!": Race, Neo/medievalisms, and the World of Dragon Age. *The Year's Work in Medievalism* Vol. 27: 1-9. <https://www.youtube.com/watch?v=xZY43QSx3Fk> (Zugriff: 12.07.2015).
- Winter, Rainer. 1992. *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz-Verlag.
- Winter, Rainer. 2003. Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies. In *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, Hrsg.innen Yvonne Ehrenspeck und Burkhard Schäffer, 151-164. Wiesbaden, s.l.: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

ANHANG

Analyseleitfaden (letzte Änderung am 16.05.2015)

1. Plot und Story

- a. Welche Themen und Inhalte werden besprochen?
- b. Welche Informationen bietet der Plot über die Figuren an?

2. Figuren

- a. Wie ist das Eigenschaftssystem der Figur gestaltet? Mit welchen kollektiven Werten, Normen und Tabus ist es verbunden?
- b. Wie lässt sich die Körperlichkeit der Figur beschreiben? Mit welchen kollektiven Werten und Normen ist sie verbunden (Schönheit, Sexualität, Gesundheit, Leistungsfähigkeit, Alter etc.)?
- c. Inwiefern dienen Körper und äußeres Verhalten als Zeichen für Psyche und Sozialität der Figur?
- d. Wie verändert sich die Darstellung der Figur im Vergleich zu vorherigen Darstellungen?

3. Interaktionen und Dialoge

- a. Wie sind die Interaktionen der Figuren zu charakterisieren?
- b. Kommen bestimmte Redewendungen häufiger vor? Hat die Figur wiederkehrende Themen?
- c. Wie lässt sich der Gesprächsstil der Figuren hinsichtlich Stimme, Prosodie, Tonhöhe, Sprechgeschwindigkeit etc. charakterisieren?

4. Herrschafts- und Geschlechterordnung

- a. Welche Herrschaftsverhältnisse und welche Geschlechterordnung(en) durchziehen die Welt von *Game of Thrones*?
- b. Wie wird Geschlechtlichkeit unserer Figuren hergestellt?
- c. Lässt sich eine dominante Darstellung der Geschlechter feststellen?
- d. Lokale Geschlechtsneutralität bzw. situative Nichtrelevanz von Gender: Hat das Geschlecht eine Wirkung auf den Verlauf der Interaktion?
- e. Welche Brüche und Widersprüche gibt es in der Repräsentation der Geschlechtlichkeiten der von uns gewählten Figuren?

5. Filmische Mittel

- a. Wie sind die Räume, in den die Figuren gezeigt werden, gestaltet?
- b. Wie werden filmische Darstellungsmittel zur Figurengestaltung eingesetzt? Werden Geschlechtlichkeiten dabei besonders betont oder voneinander abgegrenzt?
- c. Wie sind Performanz und Schauspielstil zu beschreiben?
- d. Welche Arten von Klängen sind der Figur zugeordnet?