



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Darstellung von Männlichkeit in der Serie *House of Cards*“

verfasst von

Samuel Machto

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ. Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

Für die Anregungen und wertvollen Verbesserungsvorschläge beim Verfassen meiner Diplomarbeit gebührt meinem Betreuer Herrn Prof. Ulrich Meurer großer Dank. Zu dem Thema bin ich über eine Lehrveranstaltung von Herrn Dr. Markus S. Kleiner gekommen, die sich mit der Thematik meiner Arbeit befasst. Ich danke von ganzem Herzen meiner Familie, die mir mein Studium ermöglicht hat und mir während dem Verfassen der Arbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist. Auch Frau Ing.in DSAin Simone Delivuk möchte ich dafür danken, dass sie mir bei der Finalisierung der Arbeit zur Seite gestanden ist.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Die Serie House of Cards im Kontext von Quality-TV	5
2. 1. Quality-TV	5
2. 1. 1. Veränderung der Sehgewohnheiten im Massenmedium Fernsehen	5
2. 1. 2. Cult-TV, Fankultur und Intertextualität	10
2. 2. Vergleich mit Walter White	14
3. Definitionen von Männlichkeit	15
3. 1. Aktuelle Ergebnisse der Männerforschung	15
3. 2. Männlichkeit in audiovisuellen Medien	23
3. 2. 1. Die Darstellung der Männlichkeit in den Medien	23
3. 2. 2. Die Wirkung auf den männlichen Zuseher	28
4. Habitus	34
4. 1. Statussymbole	34
4. 2. Gesten	39
4. 3. Der spielende Mann	43
5. Das Geschlecht	44
5. 1. Heterosexuelle Beziehungen:	44
5. 1. 1. Der Mann als Retter. Pretty Womans Nightmare: Doug-Rachel:	44
5. 1. 2. Russo als Projektionsfläche der Begierde der Zuschauerin	46
5. 1. 3. Der Mann als beständiges Gegenüber.	47
5. 1. 4. Zoe als Projektionsfläche der Begierde des Zuschauers	50
5. 2. Homosexuelle Beziehungen	53
6. Politik als Faszinosum und Instrument männlicher Machtdemonstration	55
6. 1. Politik als Spiel	55
6. 2. Politik ohne Ideale	56
6. 2. 1. Unerwünschte Utopien	56
6. 2. 2. Die Manipulation der medialen Öffentlichkeit	58
6. 2. 3. Kollateralschäden	61
6. 3. Verortung der Macht	62
6. 4. Spielarten von Macht je nach Konstellation	64
6. 4. 1. Dynamik von Allianzen	64
6. 4. 2. Feststehende Loyalitätsverhältnisse	67
6. 5. Mechanismen der Entmachtung	67
7. Symbolische Vaterfiguren	70
7. 1. Unerreichbare Vaterfiguren	70
7. 1. 1. Gott als Vater und moralische Instanz	70
7. 1. 2. Der Präsident als „Father of the nation“	72
7. 2. Paradigmenwechsel im Kampf des Patriarchats um Hegemonie	72
7. 2. 1. Funktionierende Reproduktionsmodelle	72
7. 2. 2. Gescheiterte Reproduktionsmodelle	75
8. Familienkonstrukte	78
8. 1. Männer als reale Väter	78
8. 2. Kinder in der Serie	79
8. 3. Abwesende Mütter	79
8. 4. Kinderlose Frauen	80
8. 5. Modell der Partnerschaften	81
8. 6. Beziehungen zur Ursprungsfamilie	83
8. 7. Das Vermächtnis – Erbe	85
9. Mechanismen der Immersion	85
10. Ausblick	87
11. Bibliographie	88
Anhang	91

1. Einleitung

Ein guter Professor kann jedes Thema spannend machen. Während mein Interesse an Genderthemen zu Beginn des Studiums nur sehr mäßig war, hat sich dieser Umstand nach meinem Besuch von Prof. Marcus S. Kleiners Lehrveranstaltung zum Thema Männlichkeit in Serien stark verändert. Leider gibt es viel zu selten rege Diskussionen in den Seminaren an der Universität. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen dieser Lehrveranstaltung konnten sich jedoch nicht über einen Mangel an pertinenter und anregender Einwüfe seitens der Studierenden beklagen. Dies lag nicht nur zuletzt an der direkten und energetisch auf einem hohen Niveau liegenden Art des Vortrags, den besagter Lehrveranstaltungsleiter an den Tag zu bringen vermochte.

Dass Fernsehserien einen immer höheren Prestige-Charakter bekommen, lässt sich anhand der Popularität mancher Serien nicht leugnen. Die Erzählstrukturen werden komplexer und weitläufiger. Eine größere Bandbreite an Themen wird in den Serien behandelt. Die Sender sind bereit, mehr Geld in Serienformate zu investieren, wodurch der Produktionswert dieser Formate steigen sollte.

Die junge Disziplin der Männerforschung versucht zu zeigen, dass die geschlechtliche Ordnung „nichts Naturwüchsiges“ ist, sondern „erst konstruiert werden“ muss¹.

Dabei gilt es Definitionen der Männlichkeit zu finden und in weiterer Folge nach Deckungsgleichheiten in der Darstellung männlicher Figuren in Erzählformaten audiovisueller Medien zu suchen.

Ich bin selbst ein Mann und daher „genauso Opfer der herrschenden Vorstellung“², deren Merkmale ich versuchen werde zu benennen und aufzuzeigen. Die Männerforschung kann für einen Mann schwierig sein, da die Denkmuster, die er versucht aufzuzeigen, seine Reflexion prägen³.

Um den Gegenstand zu behandeln, werde ich nach den Film- und Fernsehanalyse-Methoden von Knut Hickethier vorgehen. Ich werde nach einem „hermeneutischen Vorgehen“⁴ in meiner Analyse verfahren, indem ich die „Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale“⁵ der Szenen aufdecken werde.

Die Männlichkeit ohne die Weiblichkeit zu beschreiben ist unmöglich. Sie bedingen einander in der Analyse, denn wie die Frauen im Vergleich zu den Männern dargestellt werden, sagt etwas über die Darstellung der Männlichkeit aus.

1 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 90.

2 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 90.

3 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 14.

4 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 32.

5 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 32.

2. Die Serie House of Cards im Kontext von Quality-TV

2. 1. Quality-TV

2. 1. 1. Veränderung der Sehgewohnheiten im Massenmedium Fernsehen

In folgendem Kapitel werde ich mich mit dem Begriff Quality Television, kurz Quality-TV, in der Medienforschung auseinandersetzen. Da dieser Begriff keine festgelegte Definition besitzt, werde ich versuchen, verschiedene Positionen in die Arbeit einzubetten und sie zu vergleichen. Selbst der Zeitpunkt der Entstehung von Quality-TV-Formaten ist umstritten. Einige MedienwissenschaftlerInnen siedeln diesen am Ende der 1980er Jahre an. Andere wiederum verorten diesen am Anfang bis zur Mitte der 1990er Jahre. Vereinzelt wird dieser Zeitpunkt am Ende der 1990er Jahre angesiedelt⁶.

Das Fernsehen als Massenmedium entwickelte sich in den USA in der Nachkriegszeit. Es „sollte die Familie zusammenzubringen, zugleich aber weiterhin soziale und Geschlechtertrennungen in der heimischen Wohnung zulassen.“⁷ Laut Spiegel sind „zwischen 1948 und 1955 (...) mehr als die Hälfte der US-Haushalte mit Fernsehgeräten“⁸ ausgestattet. Das Fernsehzimmer wird zum Zentrum der Familienaktivitäten der 1950er Jahre. Die ProtagonistInnen der meisten der damaligen Fernsehserien bestanden genau aus dieser sogenannten Kernfamilie, bestehend aus Vater, Mutter und Kindern. Sie soll der Familie vor dem Fernseher als Vorbild dienen⁹. Diese Familie bekommt also unterbewusst ein Idealbild von einer Familie präsentiert, wie sie selbst sein könnte.

In der Frühzeit des Fernsehens sind die Inhalte dieses Fernsehprogramms als Behälterprogramm für die Werbung gedacht. Clay Steinmann fasst dies passend zusammen:

„Early in television's history, the broadcast industry assigned its programs the same fundamental mission it had asked of its radio shows: not to sell themselves but to provide conducive environments for commercials.“¹⁰

Die Inhalte dieser Serien sind für die Sender nicht so wichtig, so lange sie sich gut dazu eignen, Berechtigung für die Werbepausen zu sein und sogar in thematischer Verbindung mit den jeweils

6 Blanchet, „Quality-TV“, s. 37.

7 Spiegel, „Fernsehen im Kreis der Familie“, s. 215.

8 Spiegel, „Fernsehen im Kreis der Familie“, s. 215-216.

9 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 100.

10 Steinmann, „Gaze out of bounds“, s. 201.

angepriesenen Produkten zu stehen.

Mit dem Aufkommen mehrerer Kanäle erscheint ein Konkurrenzverhältnis, das mit der Erfindung der Fernbedienung gänzlich eingeläutet wird. Da der Zuschauer oder die Zuschauerin sich durch die Kanäle zappen kann, muss das Netzwerk einen Weg finden, ihn oder sie zu verlocken, den Kanal nicht mehr zu wechseln. Die Auswahl an Inhalten ist bis dahin vor allem durch Sendungen geprägt, die reinen Unterhaltungswert besitzen. Inhalte, die Kontinuität einer Geschichte oder gar Charakterentwicklungen aufweisen sind selten. Den Vorteil den sogenannte „'Must see' shows“ bringen ist, dass sie „might be unmissable events that stand out from the 'flow', but they also function as 'anchors' that bring people to the network and extend the duration of their viewing loyalty.“¹¹

Quality-TV-Serien sind als „an extreme form of 'must see TV' or, to use the industry vernacular, 'appointment viewing“ zu sehen, „where viewers schedule the programme into their weekly routine and make every effort to ensure that they watch it.“¹² Das Zapp-Verhalten favorisiert das Überwiegen von Episodenserien im Vergleich zu Fortsetzungsserien, da man in diesen Serien bei jeder beliebigen Folge „einsteigen“ kann und jeder Handlungsbogen sich am Ende der jeweiligen Folge wieder schließt. Diese Fortsetzungsserien bedingen, dass man sie archivieren kann, da das Verpassen einer Folge das Verständnis aller nachfolgenden Folgen stark beeinträchtigt und somit zu einem starken ZuseherInnenschwund führen könnte¹³.

Hier kann man schon ein Merkmal feststellen, das Quality-TV von seinem Gegenpart unterscheidet. Die Bindung des Fernsehpublikums an die Serie wird dadurch vollzogen, dass man bei ihm das Bedürfnis nährt, zu wissen wie die Handlung in der nächsten Folge weitergeht. Das geht nur bei Serien die einen Handlungsbogen haben, der sich nicht nach jeder Folge wieder schließt, sondern die Dauer einer ganzen Staffel oder auch der ganzen Serie einnimmt. Auch für Blanchet lautet ein Merkmal der Qualitätsserien, dass diese „über ein großes Figuren-Ensemble [verfügen], unterschiedliche Perspektiven [präsentieren] und multiple Plots [haben]“¹⁴. In Folge vier der ersten Staffel von *House of Cards* gibt es beispielsweise sechs verschiedene Plots:

1. Franks Machtspielchen innerhalb des Kongresses, um Bob Birch zu stürzen
2. Peter Russo wird von seinem Gewissen geplagt
3. Claire steckt in einer ähnlich moralischen Zwickmühle, die Spenden der Firma SanCorp betreffend

11 Jancovich/Lyons, *Quality popular television*, s. 4.

12 Jones, „Web wars“, s. 165.

13 Blanchet, „Quality-TV“, s. 40.

14 Blanchet, „Quality-TV“, s. 55.

4. Claires Affäre mit Adam
5. Zoes Probleme mit ihrem Chef
6. Zoe und Franks Affäre

Diese Plots lösen sich außerdem nicht innerhalb der Folge wieder auf, sondern entwirren sich erst in einer späteren Episode, verbinden sich mit einem anderen Plot oder zweigen sich in noch mehr Plots ab. Man kann also davon sprechen, dass Qualitätsserien eine Art „Gedächtnis“ hätten¹⁵. Die Geschichte um Rachel Posner als einzige Zeugin von Franks Intrigen zieht sich durch die gesamte Staffel. Den Handlungsstrang der sie betrifft, kann man nur verstehen, wenn man weiß, dass sie als Zeugin gegen Frank etwas in der Hand hat – vor allem nach dem Tod Zoes und der Verhaftung Lucas in der zweiten Staffel.

Ein weiteres Merkmal für Qualitätsserien ist, dass „Die Figuren [sich weiter] entwickeln und [sich] verändern.“¹⁶. Peter Russo macht eine Art „Heldenreise“ durch, bevor er von Frank getötet wird. Er verlässt seinen „status quo“, bekommt in der Begegnung mit Frank einen Mentor, wird immer selbstsicherer und wächst als Figur, bis er dann in einer Art „Katharsis“ vernichtet wird¹⁷. Zoe wird selbstbewusster, taffer und skrupelloser. Sie emanzipiert sich immer mehr von Frank und idealisiert ihn immer weniger, bis sie gegen ihn intrigiert.

Für Blanchet wurde mit David Lynchs experimenteller Serie *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-1991) ein entscheidender Schritt in Richtung Veränderung der Sehgewohnheiten getan¹⁸. In dieser Serie ist es vollkommen unmöglich, mitten in einer Staffel einzusteigen oder ein paar Folgen zu verpassen und den Handlungsablauf immer noch nachvollziehen zu können.

Obwohl sich um *Twin Peaks* eine Fankultur bildet, wird sie wegen mäßiger ZuschauerInnenzahlen nach der zweiten Staffel abgesetzt. Hier scheint sich die „Faustregel zu bewahrheiten, wonach Fortsetzungsserien zwar den Vorteil haben, dass sie ein besonders loyales Stammpublikum ausbilden, dafür aber auch den Nachteil, dass es Neueinsteigern und Gelegenheitsguckern schwer fällt, sich in der fortlaufenden Handlung zurechtzufinden.“¹⁹. Es sei ein Merkmal von Qualitätsserien, dass sie „niedrige Einschaltquoten“ haben und „gegen den Widerstand der Sender und des Mainstream-Publikums“ kämpfen²⁰. Wenn man Pay-TV Serien mit Serien klassischer Sender wie ABC und NBC vergleicht, dann trifft das auch zu. Die letzte Folge der vierten Staffel

15 Blanchet, „Quality-TV“, s. 55.

16 Blanchet, „Quality-TV“, s. 55.

17 Hicketier, Film- und Fernsehanalyse, s. 123.

18 Blanchet, „Quality-TV“, s. 46.

19 Blanchet, „Quality-TV“, s. 40.

20 Blanchet, „Quality-TV“, s. 52.

der Serie *Game Of Thrones* (David Benioff/D .B. Weiss, 2011-2015) wurde von 7,1 Millionen Menschen bei der Erstausrahlung auf HBO angesehen²¹. Diese Serie wird aufwendig produziert und ist eine Fortsetzungsserie. Dagegen erreicht die zweite Folge der siebten Staffel der Sitcom *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre, 2007-2015), eine Episodenserie, 20,4 Millionen Seher und Seherinnen im selben Jahr auf CBS²². Da bei *House of Cards* die Rezeption verlagert ist, müsste man untersuchen, wie oft der Dienst auf Netflix in Anspruch genommen wird. Netflix hält sich hier mit den Zahlen bedeckt, wodurch eine Analyse der Zuschauerzahlen verhindert wird.

Durch die Entwicklung der Pay-TV Sender im ersten Jahrzehnt der 2000er Jahre gibt es ein vermehrtes Aufkommen von Fortsetzungsserien, da diese Sender nicht in dem Ausmaß auf Einnahmen aus der Werbung wie die öffentlichen Sender angewiesen sind. Das zufällige Zappen wird abgelöst, viele FernsehkonsumentInnen sehen mit dem Ziel fern, eine bestimmte Sendung zu sehen²³. Durch das Serienformat haben Serienmacher die Möglichkeit, eine Geschichte komplexer aufzubauen als in einem Film. Ein Film hat im Normalfall zwei Stunden Zeit, um eine Geschichte und Charaktere zu entwickeln. Eine Serie wie *House of Cards* hat in den zwei Staffeln zu je 13 Folgen – bei einer gesamten Laufzeit von ungefähr 26 Stunden – Zeit seine Figuren zu entwickeln, seine Plots zu verknoten und zu entwinden.

House of Cards nimmt hier eine Sonderposition ein, da die Erstausrahlung der Serie weder auf einem herkömmlichen öffentlichen Sender noch auf einem Pay-TV Sender wie HBO erfolgt, sondern eine Eigenproduktion der Video-On-Demand Plattform Netflix ist. Erst beim Kauf der Serie durch andere, überwiegend ausländische Sender wird sie in eine programmatische Struktur eingebettet. Der formale Aufbau der Serie folgt trotzdem Mustern, die man aus zeitgenössischen Fernsehproduktionen kennt. Die Staffeln der Serie bestehen aus 13 Folgen und die Handlung jeder Staffel umspannt ungefähr ein Jahr. Auf dieselbe Art sind manche Serien der Network-Sender strukturiert. Bei *Community* (Dan Harmon, 2009-2015) auf NBC gibt es in den beiden ersten Staffeln jeweils eine Folge, die sich thematisch mit Halloween, Weihnachten und dem Valentinstag beschäftigt. Bei *House of Cards* gibt es einen Vorspann mit einer eigens dafür komponierten Musik. Der Vorspann einer Serie hat Ritualcharakter; seine Funktion ist es die Stimmung der Serie zu verstärken und der Serie einen gewissen Wiedererkennungswert zu liefern. Selbst wenn sie nicht im Fernsehen läuft, folgt die Serie einer Ästhetik, die man als Zuschauer und Zuschauerin von

21 Sinha-Roy, „'Game of Thrones' draws 7.1 million viewers for blood-filled finale“.

22 Kondolojy, „'The Big Bang Theory' hits new viewer record“.

23 Blanchet, „Quality-TV“, s. 40.

Fernsehserien gewohnt ist.

Qualitätsserien wird betreffend ihrer Produktionsqualität eine Abgrenzung von anderen Serien zugesprochen. Die Art, wie diese Serien produziert werden, ist vergleichbar mit Hollywood-Produktionen. Blanchet ist sogar der Meinung, dass diese TV-Serien genauso interessant sind wie Filme²⁴ und, dass sie „von Künstlern gemacht [werden]“²⁵. Jancovich merkt an, dass „productions have gravitated towards marketable genres, evergreen content, high production values, stars and other characteristics similar to the Hollywood feature film.“²⁶.

Bei der, in der Prohibitionsära angesiedelten Gangsterserie, *Boardwalk Empire* (Terrence Winter, 2010-2014), welche dem Sender HBO gehört, sind klingende Namen der Filmindustrie wie Martin Scorsese und Mark Wahlberg beteiligt. Scorsese führt Regie bei der ersten Folge und Wahlberg produziert die Serie. Auch der Hauptdarsteller der Serie, Steve Buscemi, dürfte einem breiten Publikum bekannt sein.

Bei *House of Cards* gibt es ebenfalls berühmte Mitwirkende: David Fincher, einem breiten Publikum als Regisseur von Filmen wie *Fight Club* (R: David Fincher, 1999) bekannt, führt bei den ersten beiden Folgen Regie und ist Executive Producer der Serie. Joel Schumacher führt bei der fünften und sechsten Folge Regie. Nicht zuletzt sind auch die beiden prominenten Hauptdarsteller, der zweifache Oscar-Preisträger Kevin Spacey und die, unter anderem aus *Forrest Gump* (R: Robert Zemeckis, 1994) bekannte Robin Wright, ein Beweis dafür, dass es für hochkarätige Schauspieler keinen Prestigeverlust bedeutet, in einer Fernsehserie mitzuspielen.

Laut Blanchet „[sprechen] Qualitätsserien ein gehobenes Publikum an“²⁷. *House of Cards* ist eine Serie, die viel auf Dialoge setzt und dazu ein System, bestehend aus komplexen, episodенübergreifenden Handlungssträngen aufweist. Man muss aufmerksam zusehen, um die Handlung zu verstehen. Man muss sich merken, gegen welche Politiker Frank aus welchem Grund intrigiert, um der Handlung folgen zu können. Außerdem muss man seinem teilweise schnellen Sprachduktus folgen können und sich mit den Eigenheiten des amerikanischen politischen Systems auskennen. Abkürzungen wie DCCC (Democratic Congressional Campaign Comitee) oder GOP (Grand Old Party) müssen dem Zuschauer und der Zuschauerin ebenso geläufig sein wie die verschiedenen Posten, die man innerhalb der parlamentarischen Strukturen des Kapitols innehaben

24 Blanchet, „Quality-TV“, s. 37.

25 Blanchet, „Quality-TV“, s. 48.

26 McMurria, „Long-format TV“, s. 83.

27 Blanchet, „Quality-TV“, s. 52.

kann. Blanchet meint dazu, dass „Qualitätsserien literarisch und autorenzentriert [sind]“²⁸. Der Schreibstil ist komplex und man muss sich beim Sehen der Serie auf die Handlung konzentrieren, sonst ist es schwer, ihr zu folgen. Die Serie lebt hauptsächlich von ihren Dialogen. Es wird viel und vor allem schnell gesprochen. Frank liefert viel Exposition, indem er direkt durch die fiktive vierte Wand mit dem Publikum spricht. Viele Schauwerte im Sinne eines „spectacle“ auf Kosten der Narration, gibt es nicht²⁹.

2. 1. 2. Cult-TV, Fankultur und Intertextualität

Laut Jancovich werden die Fans mehr in den Prozess der Serie mit einbezogen und das Potential, das in dem Kultstatus der Serien steckt, wird von den Produzenten erkannt³⁰. Aber er warnt auch gleichzeitig davor, dass es schwierig ist, einen Mittelweg zu finden zwischen dem Romantisieren der Fankultur und der Darstellung des Fans als dummen Konsumenten. Außerdem seien „fans or fan practices [...] not all the same“³¹.

Als Beispiel dazu soll uns die Serie *Buffy* (Joss Whedon, 1997-2003) dienen. Einige Folgen dieser Serie sollen wegen des Amoklaufs in der Columbine High-School nicht gezeigt werden, da sie Szenen enthalten die dem Amoklauf ähneln, wenn auch in Form von Fantasy-Gewalt. Die Serie gerät durch Medienhysteriker in Kritik, die ihr vorwerfen, indirekt an der Tat der zwei jugendlichen Attentäter Schuld zu sein. Als Antwort auf diese Zensurmaßnahme erreicht die Empörung der Fans solche Ausmaße, dass sie sich zusammenschließen und eine Koalition namens „Stand Up for *Buffy*“ gründen und ein ganzseitiges Inserat in *Variety* schalten, in welchem sie die Vorgehensweise des Senders WB, an dem *Buffy* ausgestrahlt wird, kritisieren³². Das zeigt, dass ein Teil der KonsumentInnen nicht mehr passiv fernsieht, sondern die Inhalte als Kunstform rezipiert.

Empfinden die SerienproduzentInnen die Fans anfangs noch als Störfaktor, so merken sie, dass „fandom has become a significant source of extra revenue for production studios.“³³

Denn „cult television shows“ bauen nämlich auf Fans, die ebenfalls fleißige KonsumentInnen von Merchandising, der von ihnen präferierten Serie sind. Jones ist der Meinung, dass „distinctions between the so called 'general audience' and so-called 'fandom' have become increasingly blurred as

28 Blanchet, „Quality-TV“, s. 59.

29 Gunning, „The Cinema of Attraction[s]“, s. 384.

30 Jancovich, „Quality popular television“, s. 2.

31 Jancovich, „Quality popular television“, s. 7.

32 Parks, „Brave New Buffy“, s. 120.

33 Jones, „Web wars“, s. 166.

cult series become franchises³⁴. Dabei lässt sich erkennen, dass „cult television builds fictions that are not confined to a single medium“³⁵.

Es wird Immersion geschaffen, indem die Serienrealität einen dreidimensionalen Aspekt bekommt. Jones meint dazu, dass „The fiction consists not only on textually explicit and implicit information from the series itself but also of exterior constructions, whether officialy or unofficialy produced.“³⁶

So wie in Kindern der Glaube an den Heiligen Nikolaus verstärkt wird, indem ein Mann, der als Nikolaus verkleidet ist, sie in den Kindergärten besucht, so hat auch ein Erwachsener Zuseher das Gefühl, die Serienrealität sei realer wenn sie, seinem Empfinden nach, in der Wirklichkeit eingebettet wird.

Diese Elemente sind bei Fantasy-Serien prävalent. Dies drückt sich in kostümierten Themenpartys und Veranstaltungen wie die Comic-Con aus. Der fantastische Charakter dieser Serien gebietet es, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit zu verstärken, denn diese ist mit der Prämisse solcher Serien, in denen es Fabelwesen und Magie gibt, nicht gewährleistet.

Jones erklärt es so, dass die „fans seek to reinforce and expand the fictional cosmology by continually gathering new information about its characters, geographies, backstories, plots and themes.“³⁷

House of Cards ist eine Serie, die ohne fantastische Elemente auskommt und vom Zuschauer und der Zuschauerin als eine Serie akzeptiert wird, die in unserer Wirklichkeit spielen könnte. Es kommen keine Drachen oder andere Fabelwesen vor. Trotzdem ist der Prozess der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit nicht nur ein intellektueller.

Ein weiteres Beispiel für die große Fankultur und den Kultstatus, den *House of Cards* genießt, kann ich aus einer persönlichen Erfahrung wiedergeben. Der Video-On-Demand Anbieter Sky veranstaltet pünktlich zu Staffelpremieren diverser Serien sogenannte „Sky Nights“. Das bedeutet, dass auserwählte Fans – meist nach dem „First come, first serve“-Prinzip – an einer gratis Filmvorführung einer oder mehrerer Folgen der neuen Staffel teilnehmen können, unabhängig davon ob sie Sky-Kunden sind oder nicht. Der Reiz daran ist nicht wirklich das Sehen der Folge, da man sich diese theoretisch auch zuhause ansehen könnte, sondern jener, dass man sich unter gleichgesinnten Fans befindet. Es hat rituellen Charakter.

Für den Start der 2. Staffel *House of Cards* veranstaltete Sky ebenfalls eine „Sky Night“. Es wurde im Wiener Marriott Hotel eine kostenlose Vorstellung mit der Überschrift einer fiktiven

34 Jones, „Web wars“, s. 165.

35 Jones, „Web wars“, s. 166.

36 Jones, „Web wars“, s. 167.

37 Jones, „Web wars“, s. 167.

Wahlveranstaltung für Frank Underwoods Nominierung zum Vize-Präsidenten organisiert. Die Teilnahme erfolgte über eine Verlosung auf Facebook. Die Gewinner, unter denen ich mich selbst befand, bekamen eine Bilddatei, die den Eindruck erwecken sollte, einer offiziellen Einladung für solche Empfänge zu ähneln. In der Einladung stand im Wortlaut: „Dear Ladies and Gentlemen, Claire & Francis J. Underwood laden Sie und Ihre Begleitung anlässlich des Presidents [sic!] Day herzlichst zu einer Wahlveranstaltung der besonderen Art ein. Gezeigt werden im Rahmen der Sky Night House of Cards die ersten beiden Kapitel der zweiten Staffel. Montag, 17. Februar 2014 19:00, Mariott Hotel, Parkring 12a Abendkleidung erwünscht. Hochachtungsvoll“. Darauf folgt die fiktive Unterschrift Francis J. Underwoods. Über hundert Fans versammelten sich im genannten Hotel. Fast alle Herren trugen Smoking oder Anzug, die Damen Cocktailkleider. Vor der Vorstellung gab es einen Sektempfang und ein Gratisbuffet mit großer Auswahl.

Das bedeutet, dass der Anbieter der Serie die Fans ernst nimmt. Auf der anderen Seite zeigt sich die Bereitschaft der Fans, die Serienrealität in ihre Lebensbereiche außerhalb des Wohnzimmers zuzulassen.

Blanchet postuliert, dass Qualitätsserien versuchen, sich von der Norm abzuheben³⁸. Demnach benutzen Quality-TV-Serien Stoffe die schon altbekannt sind und recyceln diese. In *House of Cards* raucht die Identifikationsfigur Frank und das Rauchen wird nicht problematisiert. Das wäre auf einem Network-Sender undenkbar, außer eine Figur sollte eine negative Konnotation erhalten. Bei Frank hingegen sieht es anders aus. Es ist geradezu erotisch inszeniert, wie die Zigarette in kontrastreichen Detailsinstellungen erst zurecht geklopft und dann genüsslich angezündet wird. Für Frank ist es ein Genuss, zu rauchen und keine Notwendigkeit. Er raucht auch nur abgeschirmt von der Öffentlichkeit, abends bei sich zuhause mit Claire am Fenster³⁹.

Weiters postuliert Blanchet, das Qualitätsserien bestehende Genres weiterentwickeln und vermischen⁴⁰. Bei *House of Cards* handelt es sich unter anderem um eine Rachegeschichte. Aber Rache wird hier selten mit physischer Gewalt betrieben, sondern es werden durch Intrigen Existenzen zerstört. Die Serie kann man also als Polit-Thriller einstufen. Manchmal muss Frank extreme psychische Gewalt ausüben, womit Elemente eines Psychothrillers eingesetzt werden. Bei der Geschichte um Claires Dilemma zwischen Adam und Frank kann man Elemente des Melodramas verorten.

38 Blanchet, „Quality-TV“, s. 44.

39 *House of Cards*: Kapitel 7, 0h20’.

40 Blanchet, „Quality-TV“, s. 58.

Das Durchbrechen der fiktiven vierten Wand ist eine Eigenheit der Serie. Passend dazu meint Blanchet, dass Autoreflexivität ein Merkmal von Qualitätsserien ist. Die Serien benutzen „Anspielungen auf die Hoch- und Populärkultur des Fernsehens“⁴¹.

Die AutorInnen der Serie nehmen Bezug auf das Durchbrechen der Serienrealität, innerhalb der Serie selbst. In der ersten Folge der zweiten Staffel erwartet das Publikum das A-part-Sprechen Franks, doch es wird lange hinausgezögert. Die SerienmacherInnen spielen mit den Erwartungen des Publikums und sparen diesen Moment bewusst bis zur letzten Szene aus. Frank sagt direkt in die Kamera: „did you think I'd forgotten you?“⁴² und spricht somit direkt und explizit das Publikum vor dem Bildschirm an. Seinen Monolog schließt er mit „welcome back“⁴³ ab. Die Figur steigt somit aus der Serienrealität aus und betrachtet diese von außen.

Ein weiteres Merkmal der Qualitätsserien sei, dass sie „kontroverse Themen“ behandeln⁴⁴. Die Hauptfigur und somit der Identifikationspol für die ZuseherInnen ist Frank. Er ist bisexuell, polygam und atheistisch und weist eine nihilistische Ideologie auf. Das sind selbst im 21. Jahrhundert noch Themen, die in Serien nicht häufig thematisiert werden. Es lässt sich in der Serie ebenfalls eine Kritik des „American dreams“ verorten, da sie implizit behauptet, der ewige Konkurrenzkampf führe zu einem Verlust der Hemmschwelle von Gewalt. Die Figuren handeln meistens aus purem Opportunismus heraus.

Blanchet ist der Meinung, Qualitätsserien versuchen „realistisch“ zu sein⁴⁵.

Blanchet spricht als Beispiel hierfür über die Polit-Serie *The West Wing* (Aaron Sorkin, 1999-2006), in der es ebenfalls um PolitikerInnen geht. Diese Serie stellt die PolitikerInnen als dreidimensionale Menschen mit Humor und Schwächen dar, entgegen der meist weitläufigen klischeehaften Darstellung von PolitikerInnen als „Hohlköpfe oder verlogene Intriganten“⁴⁶. An dieser Stelle könnte man meinen, dass *House of Cards* eben diesen Prototypen des machthungrigen, zynischen und skrupellosen Politikers propagiert.

Die Darstellung der Politik in den Medien wird in der Serie aber realistisch abgebildet.

Ein Element dabei ist, dass dem Zuschauer und der Zuschauerin das Gefühl vermittelt werden soll, die Serie sei in unserer Realität verankert. Ein Beispiel dafür ist, dass der Komiker Bill Maher sich über Franks Patzer beim Fernsehduell mit Spinella lustig macht. Bill Maher ist eine reale Figur des

41 Blanchet, „Quality-TV“, s. 60.

42 *House of Cards: Kapitel 14*, 0h46'.

43 *House of Cards: Kapitel 14*, 0h47'.

44 Blanchet, „Quality-TV“, s. 63.

45 Blanchet, „Quality-TV“, s. 66.

46 Blanchet, „Quality-TV“, s. 67.

öffentlichen Lebens in Amerika, der in seiner Sendung *Real Time with Bill Maher* das politische Tagesgeschehen in den USA kommentiert, kritisiert und persifliert. Er würde in seiner Sendung Franks Fernsehauftritt wahrscheinlich genauso kommentieren, wie es in der Serie geschieht⁴⁷.

2. 2. Vergleich mit Walter White

Breaking Bad ist eine Serie die gemeinhin ebenfalls zu Quality-TV Serien gezählt wird. Die Geschichte ihres Protagonisten Walter White handelt vom Aufstieg und Fall eines Mannes. Zu Beginn ist er ein durchsichtiger, apathischer Mann, der von seinem Schwager ständig emaskuliert wird bis er sich in einen machthungrigen gefährlichen und scheinbar gewissenlosen Drogenboss verwandelt. Der Vorwand, den er zumindest bis zur finalen Staffel ständig vor sich führt, ist ein männliches Ur-Credo, das von der Figur des Gus Fring auf den Punkt gebracht wird :„And a man, a man provides. And he does it even when he's not appreciated, or respected, or even loved. He simply bears up and he does it. Because he's a man“⁴⁸.

Erst in der letzten Staffel gesteht Walt auch sich und seiner Frau ein, worum es ihm in Wahrheit ging. Nämlich um seinen gekränkten Stolz. Auch Frank Underwood ist eine Figur, deren Ego einen wichtigen Stellenwert einnimmt.

Der Unterschied zwischen diesen beiden Figuren liegt einerseits in der moralischen Legitimation des Gewaltverbrechens. Walts Familie ist im Vergleich zu den Underwoods nicht wohlhabend. San Martin entwirft die These, dass von weißen Männern in Serien begangene Gewaltverbrechen, meistens durch etwas „justified“ werden – zum Beispiel durch ein Leiden wie Schizophrenie oder Krebs,⁴⁹. Der Auslöser und Begründer für Walts Taten ist seine plötzliche Krebserkrankung. Bei Frank findet sich kein solches Motiv, um seine Taten zu legitimieren, außer dass er um die Position als Außenminister betrogen wurde. Dieser Umstand ist mit der Lage, in der sich Walt befindet, als dieser sich entscheidet Drogen herzustellen, kaum vergleichbar.

Ein anderer wichtiger Unterschied zwischen beiden Hauptfiguren ist, dass die, Walter White entgegengebrachte Sympathie der Zuschauer und Zuschauerinnen und das Verständnis für seine Taten, aus seinem Underdog-Status heraus begründet wird. Frank ist kein Underdog, doch durch die Manipulation des Zusehers und der Zuseherin mit Instrumenten der Immersion wird er auch diesen sympathisch.

47 *House of Cards: Kapitel 6, 0h25'*.

48 Más, 0h26'

49 San Martin, „Must See TV“, s. 41.

3. Definitionen von Männlichkeit

3. 1. Aktuelle Ergebnisse der Männerforschung

Ruth Seifert und Pierre Bourdieu sind sich beide einig, dass die Einteilung der Dinge in männlich und weiblich nicht einer biologischen sondern einer kulturellen Maßgebung folgt. Seifert schreibt, dass „Nicht die Biologie, sondern die Klassifikation, zum Geschlechtersystem [führt]“⁵⁰. Es wird „impliziert [...], dass die biologische Differenz die Einteilung von Menschen in zwei Geschlechterkategorien garantiert. Die Zweigeschlechtlichkeit selbst gilt als Natursache“⁵¹. Soziale Phänomene lassen sich nicht durch Biologie erklären⁵².

So vermutet auch Bourdieu, die Einteilung in männlich/weiblich sei bedingt durch unsere generelle Einteilung in homologe Gegensätze⁵³. Die Unterscheidung zwischen männlich und weiblich wirkt wie ein natürliches Grundgesetz. Etwas das hart ist, kann nicht gleichzeitig weich sein. So scheint „Die Einteilung der Geschlechter [...] in der „Natur der Dinge“ zu liegen“⁵⁴. Die Sprache schafft dieselben geschlechtlichen Kategorien, indem sie die Wörter einem jeweiligen Geschlecht zuweist. Alle Substantive in der deutschen Sprache haben ein Geschlecht. Diese Einteilung wird durch den Benutzer der Sprache unbewusst aufgenommen⁵⁵. Die Sprache ist immer ein politisches Medium.

Um als Mann oder Frau nach dieser gesellschaftlichen Konstruktion zu gelten, muss alles ausgeschlossen werden, was nicht entweder dem Männlichen oder dem Weiblichen zuzuordnen ist⁵⁶. Durch die binäre Einteilung in Kategorien und das Schaffen von Gegensätzlichkeiten wird einem Element dieses Paares eine positive und dem anderen eine negative Eigenschaft zugerechnet. Dadurch entsteht eine qualitative Wertung innerhalb der Sprache. Die Eigenschaft „groß“ wird meist besser bewertet als „klein“. Ein modernes Beispiel für diese qualitative Diskrepanz in der Sprache zeigt Bourdieu am Beispiel eines französischen Schimpfwortes. „Le con“ bedeutet in der Umgangssprache Idiot und kommt etymologisch vom Wort „Vagina“. Die wahre Herkunft dieses Wortes sei in Frankreich aber kaum jemandem bekannt, der es benutzt. Die Eigenschaften weiblicher Sexualorgane würden immer negativ betrachtet werden. Sie wären nur schön wenn sie versteckt werden würden. Dem impotenten männlichen Glied würden die selben Eigenschaften

50 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 40.

51 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 45.

52 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 45.

53 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 18.

54 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 19.

55 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 19.

56 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 46-47.

zugeschrieben werden wie dem funktionstüchtigen weiblichen Gegenpart. Es sei „schlaff/weich“ im Gegensatz zu „steif/hart“⁵⁷.

Weiters meint Bourdieu bezeichnend:

„Die Gesellschaftliche Definition des Geschlechtsorgans ist (...) das Produkt einer Konstruktion, die um den Preis einer Reihe von interessengeleiteten Entscheidungen oder, besser Hervorhebungen bestimmter Unterschiede und Unterschlagungen bestimmter Ähnlichkeiten durchgeführt wird“⁵⁸.

Die Vagina sei demnach in der Kategorisierung der Geschlechterkonstruktion nichts anderes als ein umgekehrter Penis. Bei den Gegensatzpaaren gäbe es immer eine Glanzseite und eine Kehrseite. Die Frage ist, warum dann nicht der Penis als umgekehrte Vagina angesehen wird⁵⁹. Bourdieu folgend ist das „männliche Prinzip zum Maß aller Dinge gemacht worden“⁶⁰. Das weibliche Reproduktionsorgan würde in vielen Kulturen als unrein angesehen werden⁶¹. Die Vagina würde durch männliche Gynäkologen von der Person – der Frau – getrennt und zur Sache reduziert werden. Dadurch würde „die Vagina nach wie vor zum Fetisch gemacht und als heilig, geheim und tabu behandelt“ werden⁶². Bourdieu attestiert weiters, dass diese qualitative Komponente der Ausdruck der männlichen Herrschaft ist. Indem nämlich der positive Teil des Gegenteilpaars dem Männlichen zugeschrieben wird. Der Name wird in ein Gesetz der Natur verwandelt. Die Homologe werden künstlich dem Mann oder der Frau zugeordnet. Diese Sichtweise wirkt, durch die unbewusste und naturgegebene Art wie Sprache funktioniert, wie ein Naturgesetz⁶³. Die Einteilung in Kategorien schafft eine soziale Einheit⁶⁴.

„Die Macht der männlichen Ordnung zeigt sich an dem Umstand, dass sie der Rechtfertigung nicht bedarf“⁶⁵. Aus Bourdieus These lässt sich schließen, dass das Männliche zur Norm wird. Beim Weiblichen wird explizit aufgezeigt, dass es sich um Weiblichkeit handelt.

Ein Beispiel aus der Moderne zeigt sich im Sport. Die Männer-Fußballweltmeisterschaft wird ohne das Präfix „Männer-“ an die Rezipienten vermittelt und auch gemeinhin als die offizielle WM

57 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 28.

58 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 29.

59 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 29.

60 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 30.

61 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 31.

62 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 33.

63 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 27.

64 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 20.

65 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 21.

verstanden, die keiner weiteren Spezifikation bedarf. Die Frauen-Fußballweltmeisterschaft ist dagegen sehr wohl als solche bezeichnet, da man sie sonst mit der männlichen, als Norm geltenden Meisterschaft verwechseln würde.

Weiters meint Bourdieu, dass durch die Normierung der Geschlechtsrollen die Vaterschaft auch vor die Mutterschaft gestellt wird⁶⁶. Die Befruchtung wird als der wichtigere Akt bei der biologischen Reproduktion gewertet, im Gegensatz zum Akt der Schwangerschaft und des Gebärens.⁶⁷ Der aktiven Tätigkeit der Saat wird kulturell eine höhere Wichtigkeit attestiert als dem passiven Wachsen⁶⁸. So wird bei allen Dingen der Lebenswelt der Menschen, die mit Fortpflanzung zu tun haben, die männliche Tätigkeit der Saat hervorgehoben. Das Anschwellen des Phallus, als Sinnbild der Virilität, kann mit dem Anschwellen des Bauches der Frau während der Schwangerschaft gleichgesetzt werden⁶⁹.

Auch der Anspruch auf das Ei in der Gebärmutter wird der Frau durch die Analogie des Hoden, in der Umgangssprache als „Eier“ bezeichnet, abgesprochen⁷⁰.

Alles wird in Kategorien eingeteilt, die besagen, was für den Mann oder die Frau normal oder anormal ist. Die Unterteilung in Männlich und Weiblich beschränkt sich nicht nur auf die anatomischen Differenzen zwischen Mann und Frau, sondern betrifft auch deren unmittelbare Lebensumwelt in allen erdenklichen Bereichen⁷¹.

Laut Bourdieu wird die Öffentlichkeit dem Männlichen zugeschrieben, die Dinge häuslicher Natur gehören dagegen zur weiblichen Domäne⁷². Zur Sache der Männer zählt laut Bourdieu folgendes: Das „Außerhäusliche“, „Offizielle“, „Öffentliche“, „Aufrechte“, „Trockene“, „Hohes“ und das „Diskontinuierliche“⁷³.

Zur Sache der Frauen zählt er dagegen das „Innerhäußliche“, das „Feuchte“, das „Niedere“, das „Gekrümmte“ und das „Kontinuierliche“⁷⁴. Der Frau werden außerdem die Eigenschaften der „List“ und der „Intuition“ als Mittel zur Konfliktbewältigung, im Gegensatz zur männlichen Manneskraft, zugeschrieben⁷⁵. Es wird von Frauen erwartet, dass sie nonverbale Hinweise besser erkennen als

66 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 19.

67 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 84.

68 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 85.

69 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 25.

70 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 26.

71 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 101.

72 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 35.

73 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 57.

74 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 57.

75 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 58.

Männer⁷⁶.

Im Bereich der Sexualität wird dem Mann der aktive Part zugeschrieben, während die Frau passiv verbleiben sollte. In vielen Kulturen wird explizit verurteilt, dass die Frau beim Beischlaf oben liegt, also dadurch Dominanz demonstrieren könnte⁷⁷. Bourdieu unterstreicht diese These mit einer antiken Legende, durch die er erklärt, weswegen der sexuelle Akt, wenn er von der Frau geführt wird, als etwas Wildes, der Natur inhärentes, perverses gedeutet wird. Dagegen ist sie beim Geschlechtsakt im Haus domestiziert und unterworfen. Es entspricht der männlich dominierten Vorstellung des normalen Geschlechtsakts⁷⁸.

Der Mann folgt der Logik der Eroberung. Er sieht den Geschlechtsakt als eine Aneignung und als den Besitz des Partners an⁷⁹. Die Frauen werden von der patriarchalen Gesellschaft vorbereitet, den sexuellen Akt mit Gefühlen und Intimität zu verbinden⁸⁰.

Die Simulation des Orgasmus gilt als krönender Beweis für die männliche Macht. Der weibliche Orgasmus ist ein Maßstab der Bestätigung der Männlichkeit; er bedeutet die „erotisierte Anerkennung der Herrschaft“ des Mannes⁸¹.

Da die Frau nur aus einem Mangel gegenüber dem Männlichen definiert werden kann, können ihre Tugenden auch nur Verzicht von Lastern sein, anstelle aktiver Taten. Die Sozialisation der Frau bedeutet, dass sie sich selbst „Schranken auferlegen [muss] die alle den Körper betreffen“⁸².

Weiblichkeit wird dadurch mit „sich klein machen“ gleichgesetzt. Der sichtbarste Ausdruck dieses Versteckens ist der Schleier⁸³. Der Frau wird eine „symbolische Disponibilität“ attestiert. Das bedeutet, dass sie als passiver Part dem, vom Mann angebotenen Geschlechtsverkehr nur zustimmen oder ihn ablehnen kann. Durch „selektive Verweigerung“ steigt der „Wert der Exklusivität“ der Frau⁸⁴. Wenn man Bourdieus Gedanken weiterführen würde, hieße dies, dass je schwieriger eine Frau zu besitzen ist desto größer wird die Chance für den Mann, sich also solcher zu beweisen. Sie ist also indirekt ein Spiegel der Kompetenz ihres männlichen Partners.

Die Keuschheit der Frau wird nach Bourdieu so zum Maßstab für die Reputation des Mannes⁸⁵.

76 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 59.

77 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 36.

78 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 38.

79 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 39.

80 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 40.

81 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 41.

82 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 51.

83 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 54.

84 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 56.

85 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 84.

Gleichzeitig ist die Soziale Identität der Frau von jener ihres Mannes abhängig⁸⁶. Der Mann muss größer sein als die Frau, damit seine Würde und Dominanz gewahrt wird, wodurch indirekt damit die der Frau gewahrt wird, da eine nach außen gezeigte Dominanz ihrerseits auch ihre Würde verletzen würde⁸⁷.

Diese „Herrschaftsstrukturen seien (...) das Produkt einer unablässigen (also geschichtlichen) Reproduktionsarbeit“⁸⁸. Bourdieu erklärt den Prozess folgendermaßen:

„Die symbolische Gewalt richtet sich mittels der Zustimmung ein, die dem Herrschenden (folglich der Herrschaft) zu geben der Beherrschte gar nicht umhinkann, da (...) die Schemata (hoch/niedrig, männlich/weiblich, weiß/schwarz usf.), von denen er Gebrauch macht, um sich selbst oder den Herrschenden wahrzunehmen und zu bewerten, das Produkt der Inkorporierung der damit naturalisierten Klassifikationen sind, deren Ergebnis sein soziales Sein ist.“⁸⁹

Bourdieu führt weiter aus, dass die Beherrschten demnach selbst zur Herrschaft beitragen, indem sie die auferlegten Schranken stillschweigend akzeptieren. Im Falle einer Auflehnung bleiben ihnen als Mittel nur emotionale Reaktionen übrig, die nicht ernst genommen werden⁹⁰.

Die „hegemonic masculinity should not be understood as the „male role“ but as a particular variety of masculinity to which women and others (...) are subordinated“⁹¹. Diese „androzentrische Weltsicht“⁹² ist laut Bourdieu ins Unterbewusste vorgedrungen, die „Männer [sind] genauso Opfer der herrschenden Vorstellung“, da diese „nichts naturwüchsiges“ ist; die Rolle muss „erst konstruiert werden“⁹³.

Diese Hinweise kann man in den kulturellen Codes der Sprache verorten, wo sie zur Selbstverständlichkeit werden⁹⁴. Die Legitimation der männlichen Hegemonie erlangt sie immer durch sich selbst; die Männlichkeit ist in ihrem System vergleichbar mit dem Adel⁹⁵.

Bourdieu beschreibt eine ungleiche Verteilung der Valorisierung zwischen den Tätigkeiten des Mannes und denen der Frau. Die gleichen Tätigkeiten werden, wenn sie von Männern verrichtet

86 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 67.

87 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 68.

88 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 65.

89 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 66.

90 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 84.

91 Hanke, „Redesigning men“, s. 190.

92 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 97.

93 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 90.

94 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 98.

95 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 106.

werden, hochgeschätzt und bei Frauen als nichts Besonderes angesehen. Ein Koch genießt höheres gesellschaftliches Ansehen als eine Köchin. Bei einem Couturier, im Vergleich zu einer Schneiderin, verhält es sich ähnlich. Die Qualität der Fertigkeit hat mit der Wertschätzung für dieselbe nichts zu tun⁹⁶.

Im Gegensatz zu den Frauen, die ihre Ehre nur durch die passiven Nicht-Aktionen der Keuschheit und Treue behalten können, muss der Mann ständig mit „neuem Ruhm um Ehre kämpfen“⁹⁷. Dieser Kampf gestaltet sich nach „Männlichkeitsprüfungen die den Zusammenhalt zwischen Männern festigen sollen“⁹⁸. Bourdieu führt hier als Extrembeispiel eine Gruppenvergewaltigung an. Solche Handlungen offenbaren die „Männlichkeit in ihrer wahren Gestalt“, in welcher „Gewalttätigkeit vor den anderen [bewiesen wird]“⁹⁹.

Das Bild des Mannes ist letztendlich abhängig „vom Urteil der Männergruppe“¹⁰⁰. Die Handlung des Imponierens, des Beweisen von Mut, kommt paradoxerweise aus der Angst, von anderen Männern als Schwächling wahrgenommen zu werden¹⁰¹. Der Anschein wird erweckt, dass „die Männlichkeit (...) vor allem eine Bürde“ ist¹⁰². Wenn dem Mann die Männlichkeit durch seine sozialen Gruppe aberkannt wird, wird ihm automatisch, durch das binäre Verhältnis der Rollenverteilung, die Weiblichkeit zuerkannt. Bourdieu fasst es folgendermaßen zusammen:

„Wie man sieht ist die Männlichkeit ein eminent relationaler Begriff, der vor und für die anderen Männer und gegen die Weiblichkeit konstruiert ist, aus einer Art Angst vor dem Weiblichen, und zwar in erster Linie in einem selbst.“¹⁰³

Das führt dazu, dass der Mann nicht mit weiblichen Attributen in Verbindung gebracht werden möchte. Homosexualität wird als etwas Weibliches verhöhnt¹⁰⁴. Der hintere Teil des Körpers kann im Gegensatz zum vorderen Teil als sexuell undifferenziert aber eher als passiv weiblich wahrgenommen werden¹⁰⁵. Zu einer Ablehnung der Homosexualität innerhalb der normativen männlichen Hegemonie ist es laut Bourdieu dadurch gekommen, dass „Der Mann der penetriert

96 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 107.

97 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 93.

98 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 95.

99 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 92-93.

100 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 92-93.

101 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 92-93.

102 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 92-93.

103 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 96.

104 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 34.

105 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 34.

wird, (...) „feminisiert“ und der Unehre preisgegeben¹⁰⁶ wird. „Die Penetration zu dulden [käme] einem symbolischen Macht- und Autoritätsverzicht“¹⁰⁷ gleich, da die Duldung der Penetration den Penetrierten auf die untergeordnete Position der Frau in der Gesellschaft stelle.

Auf eine ähnliche Art und Weise erklärt Bourdieu die Ablehnung der Frau im Berufsleben, sowie die Aberkennung ihrer Weiblichkeit bei eventueller Berufstätigkeit:

„Die Heftigkeit bestimmter emotionaler Reaktionen auf den Eintritt von Frauen in diesen oder jenen Beruf wird begreiflich, wenn man weiß, dass die sozialen Positionen selbst vergeschlechtlicht und vergeschlechtlichend sind und dass die Männer, wenn sie ihre Stellen gegen den Eintritt von Frauen verteidigen, ihre basale Vorstellung von sich selbst als Männern schützen wollen. In besonderem Maße ist das bei sozialen Kategorien wie den Handarbeitern oder (...) der Armee der Fall, die ihren Wert in den Augen der Betroffenen zum Großteil, (...) ihrem Männlichkeitsbild verdanken.“¹⁰⁸

Die Reproduktion der Geschlechterordnung wird durch die Instanz der Familie, der Kirche und der Schule garantiert. Die Kirche erklärt die Frau zur Sünde und festigt die Familie als „eine auf die Autorität des Vaters gegründete Monarchie von göttlichem Recht“¹⁰⁹. Die Schule vermittelt die Homologien Frau/Mann, Erwachsener/Kind und welche Fächer dem Männlichen oder dem Weiblichen entsprechen¹¹⁰.

Bourdieu folgend wird das Kind durch einen Initiationsritus entweder zum Mann und durch den Mangel desselben zur Frau gemacht. Einsetzungsriten, wie die Beschneidung erinnern die Frau daran, dass sie den Heiligen Bund mit Gott nicht eingehen kann. Es zeigt ihren Ausschluss, welcher als „Unterscheidungsoperation“ fungiert¹¹¹.

Die Söhne werden von der Symbiose mit der Mutter durch die Gruppe mithilfe von Aktivitäten wie dem Sport oder der Jagd emanzipiert, während Mädchen mit der Mutter „in einer Art Kontinuität“ bleiben¹¹². Dem Jungen sollen bei dieser Trennung die Attribute, die die Gesellschaft der

106 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 42.

107 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 42.

108 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 166.

109 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 148-149.

110 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 148-149.

111 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 48.

112 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 49.

Weiblichkeit zuschreibt, abhanden kommen¹¹³. Der Mann darf ab und zu Kind sein, weil er für das „sich Messen“¹¹⁴ in Spielen sozialisiert wird. Das Spiel par excellence ist der Krieg. Frauen sind aus der Spielkultur systematisch ausgeschlossen¹¹⁵. Tun sie es doch, etwa in Form von Berufstätigkeit, hat das für sie gesellschaftliche Konsequenzen, vor denen der Mann gefeit bleibt. Wenn die Frau Erfolg im Beruf hat, dann hat sie unweigerlich weniger Erfolg im Familienleben und umgekehrt. Die Arbeit des Mannes wird immer als die Wichtigere wahrgenommen¹¹⁶.

In diesem Zusammenhang beschreiben Croteau und Hoynes wie diese hegemoniale Sicht die Denkweise der Gesellschaft in der Wahrheitsfindung beeinflusst.:

„This masculine view [objectivity] includes, among other things, a belief in monolithic notions of reality and truth (...) regardless of the investigator's status in gender, race, class, or other hierarchies.“¹¹⁷.

Croteau und Hoynes meinen, dass „male power has promoted male notions of truth and, simultaneously, male notions of truth have supported male power“¹¹⁸. Die sogenannten Fakten seien nichts anderes als eine „confirmation of authority (...) whose primary function is to provide just such information.“¹¹⁹. Das System ist autoreferentiell. Das blinde Vertrauen in diese Autorität führt dazu, dass „Elite experts – in the world of the news media – are somehow supposed to have transcended any kind of personal interest that is thought to taint people who advocate particular positions“¹²⁰.

Laut Bourdieu reicht die Bewusstwerdung dieser Inkorporation nicht, um das System zu durchbrechen¹²¹.

Durch das Aufkommen des Feminismus gibt es eine Infragestellung der Selbstverständlichkeit der Herrschaft des Mannes. Die Frau ist mehr in die Welt außerhalb des Hauses eingebunden. Dadurch beginnt eine Reproduktion neuer Modelle der Mutterschaft. Töchter von arbeitenden Müttern haben selbst oft bessere Karrieren als Töchter von Müttern die nicht gearbeitet haben¹²². Das führt aber nur zur Reproduktion neuer Muster, die einfach nur eine Negation des alten Musters bedeuten. Laut

113 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 49.

114 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 134.

115 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 134.

116 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 184.

117 Croteau/Hoynes, „Men and the News-Media“, s. 163.

118 Croteau/Hoynes, „Men and the News-Media“, s. 164.

119 Croteau/Hoynes, „Men and the News-Media“, s. 165.

120 Croteau/Hoynes, „Men and the News-Media“, s. 166.

121 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 154.

122 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 156.

Bourdieu wäre die Überwindung der Dualismen der Schlüssel zur Dekonstruktion der männlichen Herrschaft¹²³.

3. 2. Männlichkeit in audiovisuellen Medien

3. 2. 1. Die Darstellung der Männlichkeit in den Medien

Forster vertritt die Meinung, die „Medien stellen Männer und Frauen nicht bloß dar, sondern sie produzieren auch Vorstellungen darüber, wie Männer und Frauen „sind“. Sie liefern Bilder von „richtigen“ Männern und „attraktiven“ Frauen, von „neuen Vätern“ und „Karrierefrauen“, von „guten“ und „schlechten“ Beziehungen, von „wahrer“ Liebe, von Idealen und sogenannten Abnormitäten etc.“¹²⁴.

Auf der Ebene der erzählten Geschichten werden Stereotypen produziert. Der audiovisuelle Gegenstand kann auch etwas verhandeln, das in der Diegese nicht explizit vorkommt¹²⁵.

Lance Strate untersucht Entwürfe von Männlichkeit mithilfe amerikanischer Bierwerbungen. Diese Werbungen „merely reflect preexisting cultural conceptions of the man's man. But in reflecting the myth, the commercials also reinforce it“¹²⁶. Er identifiziert verschiedene „major social types“: „Jocks, rock stars, and pick-up artists; cowboys, construction workers and comedians“¹²⁷. Die Logos der Biermarken sind oft „a horse rearing on his hind legs, a phallic symbol that also evokes the idea of the untamed.“, oder „guns, another phallic symbol“¹²⁸. Die Bar „has a venerable history in Western culture as center for male socializing an tests of skill, strenght and drinking ability“¹²⁹.

Das Bier fungiert in den Werbungen als ein Hilfsmittel zur Mannwerdung, welches Lance Strate folgendermaßen beschreibt:

„To earn acceptance, the younger man must demonstrate that he can do the things that men do: take risks, meet challenges, face danger courageously, and dominate his environment (...) Having proven that he can act out the masculine role, the initiate is rewarded with beer. (...) „The gift of beer (...) allows the adult male to show his acceptance of the initiate without becoming emotional. Beer then functions as a symbol

123 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 163.

124 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s.57.

125 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s.57.

126 Strate, „Beer commercials“, s. 79.

127 Strate, „Beer commercials“, s. 79.

128 Strate, „Beer commercials“, s. 84.

129 Strate, „Beer commercials“, s. 84.

of initiation and group membership.“¹³⁰

Beim Trinken geht es, im Gegensatz zu anderen Aktivitäten nicht um „individualism and competition“, sondern um „teamwork and group loyalty“, welche Werte sind die „high in the list of masculine values“ stehen¹³¹. Männer schätzen diese gemeinsame Zeit, denn „gathering in groups provides men with the freedom to act irresponsibly; that is, it allows men to act like boys.“¹³². Es gibt den Prototyp des Einsamen Wolfes nicht in Bierwerbungen, deswegen unterscheidet es sich in dem Punkt gewaltig vom gängigen „myth of masculinity“. So wird durch die Werbung postuliert, dass die Männer, die alleine trinken, ein Alkoholproblem haben¹³³.

Forster analysiert die Darstellung der ungleichen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Mann und Frau, anhand einer TV-Werbung für eine Automarke.

Die Handlung beschreibt Forster folgendermaßen: Eine Frau wartet zuhause auf ihren Mann der scheinbar zu spät ist. Als er kommt lügt er seiner Frau ziemlich offensichtlich vor eine Panne gehabt zu haben. Diese ohrfeigt ihn und man der Werbetext „Lassen Sie sich was Besseres einfallen“ wird eingeblendet¹³⁴.

Die Ausgangssituation entspricht laut Forster der klassischen Geschlechterordnung, denn „die Frau ist da, der Mann ist fort“¹³⁵. Sie gehört zum Häuslichen, wie in Bourdieus Modell der hegemonialen Machtausübung¹³⁶. Die Werbung reproduziert demnach klassische Rollenbilder.

Es wird in der Werbung impliziert, die gesellschaftlich anerkannte Rolle der Frau wäre es, auf den Mann zu warten. Sie ist passiv. Sie ist nur Medium für den Unsichtbaren Mann bis er zur Tür hereinkommt, auch wenn sie prominent im Bild ist¹³⁷.

Durch die Ohrfeige stelle die Frau sich in ein Abhängigkeitsverhältnis gegenüber dem Mann. Denn diese sei laut Forster keine emanzipatorische Geste, sondern im Gegenteil die Bestätigung und Herstellung der Unterwerfungsverhältnisse¹³⁸.

Forster erklärt diesen Schluss folgendermaßen. Der Mann möchte gar nicht glaubhaft lügen, sondern durch die offensichtliche Lüge das Begehren seiner Frau ihm gegenüber auf die Probe stellen. . Daher „scheint [die Ohrfeige] eher die Bestätigung und der Triumph des Geohrfeigten zu

130 Strate, „Beer commercials“, s. 85.

131 Strate, „Beer commercials“, s. 87.

132 Strate, „Beer commercials“, s. 87.

133 Strate, „Beer commercials“, s. 88.

134 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 62.

135 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 62.

136 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 35.

137 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 62-64.

138 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 64.

sein. Und zwar deshalb, weil die Ohrfeige die erzwungene Reaktion auf die Ausrede darstellt¹³⁹. Er meint, dass egal wie die Frau reagiere, sie es immer in in Anbetracht dessen tue, wie sehr sei den Mann begehre¹⁴⁰.

Wie Männer in TV-Serien dargestellt werden, hängt stark vom jeweiligen Format, Genre und Zielpublikum des Programms ab. Während „feminine genres, such as soap operas, which show men as „caring, nurturing and verbal“, programs targeted toward men not only exclude women, but they reinforce a capitalistic patriarchy by making men constantly prove their worth through work“¹⁴¹. Das „bonding can come from (...) shared life-and-death experiences, such as in war“ und nicht durch das Teilen von „problems and emotions“¹⁴².

In Westernserien der 1960 Jahre, am Beispiel von *The Lone Ranger* (Jack Chertok, 1949-1957), deren „program's emphasis was on action, not character development or intimacy“¹⁴³, erkennt die Autorin die Typen des „Loner“ und des „Sidekicks“¹⁴⁴. Sie führt fort, dass „The „strong, silent type“ is often found in the media, particularly in films, because men hide their pain on the way to winning and maintainig an independent stance“¹⁴⁵. Frauen kommen und gehen, aber die Männerfreundschaft bleibt erhalten. Die emotionale Bindung der Freundschaft zwischen Männern ist „Avengeing the death of friends,“ ein „common theme in western“¹⁴⁶. Der Kampf der guten Cowboys gegen die bösen Black Hats im Westen reflektiert den Kampf der USA gegen den Kommunismus in den 1950er bis 1960er Jahren¹⁴⁷.

In Komödien hingegen kommt es vor, dass Männer „express their affection for each other“¹⁴⁸. In späteren Komödien werden die Männerpaare durch die Familie ersetzt, „suggesting that the family would supply all the companionship and emotional needs of its members, an idea perhaps television industry executives thought would appeal to women“¹⁴⁹. Erst in den Fernsehsendungen der 1970er Jahre kommen Gegenstücke zur „promoted (...) nuclear middle-class family, unquestioned patriotism, and hegemonic masculinity“¹⁵⁰ auf. Diese Komödien „involved people working together

139 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 64.

140 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 64.

141 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 94.

142 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 96.

143 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 97.

144 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 98.

145 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 96.

146 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 97.

147 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 97.

148 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 98.

149 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 100.

150 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 102.

who were like families¹⁵¹. Spangler verweist auch auf den homosexuellen Unterton, den Serien wie *Starsky and Hutch* aufweisen und die je nach Lesart auch so gedeutet werden können¹⁵². In Serien wie *M*A*S*H* findet man „growth of characters“¹⁵³ vor, konträr zu den Modellen in den Western der 1950er Jahre. In den 1980er Jahren unter der Reagan-Regierung beobachtet Spangler eine Rückkehr zu „more conservative values“¹⁵⁴. Fiske beschreibt die Dynamik von Action-Serien dieses Jahrzehnts folgendermaßen:

„The bond of the A-Team, of Magnum and his co-heroes, is goal oriented, not relationship oriented. The relationship is there to serve a common goal, not the needs of the relationship itself; it depends on action not on feeling.“¹⁵⁵

Diese „highly trained supercommandos exist in a world in which only three basic things occur: (a) their team goes out on suicidally dangerous missions; (b) they train and plan more suicidally dangerous missions; and (c) they drink, womanize, and carry on like Vikings celebrating the sacking of a town“¹⁵⁶. Das *A-Team* ist keine anspruchsvolle Serie und kann von einem breiten Teil der Bevölkerung rezipiert werden. Indem man die Idee der hegemonialen Männlichkeit in ein Programm wie das *A-Team* verpackt, legitimiert man, dass der Gedanke dieser Männlichkeit doch aus dem Volk komme¹⁵⁷. In diesen Serien lässt sich bei den Figuren ein „noticeable lack of serious permanent relationships with women“¹⁵⁸ feststellen. Erst in der letzten Folge der Serie *Magnum P.I.* bekommen die Figuren „the promise of permanent female relationships“¹⁵⁹.

Die folgenden Erkenntnisse sind auf Recherchen aus den 1980er Jahren gestützt, also bevor es den postulierten Wandel zu Quality-TV gab. Fred J. Fejes führt mithilfe von Studien an, dass:

„it is evident that men, as portrayed on adult television, do not deviate much from the traditional patriarchal notion of men and masculinity. Men are powerful and successful, occupy high-status

151 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 103.

152 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 104-105.

153 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 105.

154 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 105.

155 Fiske, *Television culture*, s. 212.

156 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 130.

157 Hanke „Redesigning Men“, s. 191.

158 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 105.

159 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 106.

positions, initiate action and act from the basis of rational mind as opposed to emotions, are found more in the world of things as opposed to family and relationships, and organize their lives around problem solving.¹⁶⁰

Es gäbe generell „more portrayals of men than women and with men more often placed in starring roles“ und die Männer seien „more likely to be found in action/drama programming and less likely to be found in situation comedies and soap operas“¹⁶¹. Die dargestellten Männer sind „involved in the reinforcement or punishment of behaviour“¹⁶². Sie diktieren die Regeln.

Bourdieu meint dazu:

„So sind im Fernsehen die Frauen fast immer auf kleinere Rollen beschränkt, die ebenso viele Varianten der traditionell dem „schwachen Geschlecht“ zugeteilten „Hostessen“-Funktion sind. Wenn sie nicht einfach „die Frau an seiner Seite“ sind, die den Mann besser zur Geltung bringen soll, der häufig in mehr oder weniger deutlichen Anspielungen und Scherzen mit den Doppeldeutigkeiten der Paarbeziehung spielt, haben sie Mühe, sich zu behaupten und Gehör zu verschaffen, und bleiben auf die hergebrachte Rolle der Unterhalterin oder „Präsentierdame“ beschränkt.“¹⁶³

Lynn C. Spangler analysiert in ihrem Essay die Wandlung der Darstellung von Männerfreundschaften in Fernsehserien. Sie arbeitet „verbal intimacy of women“ im Gegensatz zu „more unspoken commitments found with male friends“¹⁶⁴ als den bedeutendsten Unterschied zwischen Freundschaften unter Männern und unter Frauen heraus.

Manche TV-Serien, wie *thirtysomething* (Edward Zwick, 1987-1991), brechen das „macho male image“ auf und kodieren die männlichen Protagonisten mit „traditionally female characteristics“¹⁶⁵. Die „middle-class codes of therapeutic culture valorize the expression of emotions, an openness to domestic concerns, and greater responsiveness to interpersonal relationships“¹⁶⁶. In der Serie *thirtysomethings* stirbt die Männerfigur welche ständig die männliche Sexualität kritisiert und dadurch wird die männliche Hegemonie wieder legitimiert. Aber die männliche Subordination wird

160 Fejes, „Masculinity as Fact“, s.12.

161 Fejes, „Masculinity as Fact“, s.11.

162 Fejes, „Masculinity as Fact“, s.11.

163 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 105.

164 Spangler, „Buddies and Pals“, s. 95.

165 Saco, „Masculinity as Signs“, s. 34.

166 Hanke „Redesigning Men“, s. 193.

gleichzeitig therapiert¹⁶⁷. *Thirtysomething* „perpetuates the myth that middle-class, professional men are less sexist than working-class men or third world men“¹⁶⁸. Sonst werden Homosexuelle meist als „Subordinate Masculinity“ dargestellt¹⁶⁹.

Dies ist für Saco aber noch kein Beweis dafür, dass hier ein generelles Umdenken stattfindet. Die die männliche Hegemonie wird jedoch implizit in Frage gestellt - je nach Lesart des Zusehers und der Zuseherin¹⁷⁰.

Donald Sabo und Sue Curry Jansen widmen sich der Analyse der Sportübertragungen im Fernsehen mit Fokus auf die männliche Dominanz:

„the media spotlight remains firmly fixed in the male athlete. Male athletes are valorized, lionized, and put on cultural pedestals. They are our modern gladiators: the last heroes left in the american culture. Visual portrayals of male athletes, often filmed in slow-motion and framed from the ground up, are cast against soundtracks of roaring crowds or musical fanfares replete with throbbing bass or thundering drums.“¹⁷¹

Frauen werden öfters bei ihrem Vornamen genannt als ihre männlichen Sportkollegen. Sie werden von Kommentatoren oft als „girls“ infantilisiert. Frauen wird im Sport eine passivere Position attestiert¹⁷².

3. 2. 2. Die Wirkung auf den männlichen Zuseher

Wenn man über Männlichkeit in audiovisuellen Medien spricht, dann muss man natürlich von der ideologischen Darstellung, also dem Entwurf eines Männlichkeitsbildes sprechen. Man muss aber auch den Mann als Rezipienten erfassen.

Stefan Aufenanger stellt in seinem Text die Frage nach der Rolle der Medien im Zusammenhang mit Veränderungen der vorherrschenden männlichen Hegemonie bei männlichen Kindern. Laut ihm „scheint es heutzutage für Jungen schwieriger als für Mädchen zu sein, eine angemessene

167 Hanke „Redesigning Men“, s. 193.

168 Hanke „Redesigning Men“, s. 193.

169 Hanke „Redesigning Men“, s. 194.

170 Saco, „Masculinity as Signs“, s. 34.

171 Sabo/Jansen, „Images of Men in Sport Media“, s. 174.

172 Sabo/Jansen, „Images of Men in Sport Media“, s. 175.

Geschlechtsrolle zu finden.¹⁷³

Er begründet das mit einem Erklärungsversuch aus der Psychoanalyse: Das Mädchen identifiziere sich durch die vorhandene personale Identifikation mit der Mutter, diese sei im Gegensatz zum Vater anwesend. Bei Jungen gäbe es dagegen eine positionale Identifikation: Durch die Lösung der ödipalen Krise identifiziert sich der Junge mit dem Vater und somit mit der männlichen Rolle. Die Beziehung mit der Mutter wird unterbrochen, weil diese auf den Vater als Rollenbild verweist. Der Vater ist aber nicht zuhause und wenn, kümmert er sich nicht im selben Ausmaß wie die Mutter um die Kinder. Es ist also keine Person vorhanden, weil der Vater „abwesend“ ist. Da die Umwelt des Jungen in der Modernen Gesellschaft nicht mehr nur auf sein Zuhause und seine unmittelbare Familie beschränkt ist, sucht der Junge auch bei Gleichaltrigen, Zeitgenossen und in Massenmedien, welche standardisiert und an ein heterogenes Publikum gerichtet sind, Muster nach denen er handelt¹⁷⁴.

Ergänzend dazu meint auch Fred J. Fejes, „the image of masculinity is not only very traditional, but also so idealized as to be unattainable¹⁷⁵“.

Einige der Vorbilder die für den heranwachsenden Jungen erreichbar sind, bieten die Massenmedien – allen voran das Fernsehen – an. Die modernen Helden die von den Massenmedien angeboten werden, unterscheiden sich von traditionellen Helden laut Aufenanger dadurch, dass sie keine Entwicklungsgeschichte aufweisen, sondern einfach fertig sind. Die Bezeichnung des „Guten“ verdient sich die Figur nicht mehr durch seine Moral und Ethik, sondern durch den Umstand, dass sie am Ende der Geschichte als Gewinner dasteht. Dadurch identifiziert sich der medienkonsumierende Junge mit der Figur die gewinnt und nicht wegen ihren Moralvorstellungen oder ihres Charakters¹⁷⁶.

Wenn die psychoanalytische Theorie stimmt, dass Jungen ihre Vorbilder in Medien suchen, dann sind diese Medien auch verantwortlich für die Bilder die sie reproduzieren¹⁷⁷.

Bernd Schorb stellt die Frage nach der “negative[n] Erziehungsfunktion der Medien, insbesondere des Mediums Fernsehen”¹⁷⁸. Er stellt fest, dass es “keine Belege für Kausalverknüpfungen im Einzelfall [gibt]“, aber dass „es doch nicht ausgeschlossen ist, dass über einen längeren Zeitraum die Präsentation medialer Gewalt die Einstellung der Subjekte [in die Richtung] beeinflusst, dass sie

173 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 71.

174 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 72-74.

175 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 18.

176 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 75.

177 Fejes, „Masculinity as a Fact“, s. 18.

178 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 101.

bereit sind, Gewalt als Problem- und Konfliktlösungsmittel zu akzeptieren”¹⁷⁹. Schorb stellt in seiner Studie fest, dass “Jungen die aggressiven Helden [mögen], Mädchen lehnen sie ab”¹⁸⁰. Die “Medienwelt ist keine Außenwelt, keine zweite Wirklichkeit, sondern integrierter Teil der Alltagswelt”¹⁸¹.

Der Unterschied zwischen der realen Welt und der Medienwelt ist, dass die Gewalt “das Böse besiegt”, also den Konflikt löst. Durch die serielle Form der Fernsehsendungen ist das aber nicht permanent und das Böse taucht in jeder Folge von Neuem auf und muss immer von neuem besiegt werden¹⁸².

Das Prinzip der Gewaltlegitimation werde laut Schorb zum einzigen Mittel zur Verteidigung erhoben. Die Gewalt erscheint auch in der Form von Sport und als Mittel zur Rangordnung. Die Körperkraft in den Medien wird als Weg zum Happy-End dargestellt¹⁸³. Das Bild des Mannes als einsamen Wolf der allein kämpft, wird geprägt. Die Aussage solcher Formate ist, dass ein echter Mann für sich alleine kämpft. Er muss seine Probleme selbst lösen. In dieser Logik funktionieren die meisten Filme zum Beispiel mit Sylvester Stallone¹⁸⁴.

Aber die starken Männer zeigen sich auch von einer anderen Seite, welche hilft das Identifikationspotenzial mit den Jugendlichen zu vergrößern. Sie sind unsicher und möchten geliebt werden. Kinder merken aber, dass der Kampf im Fernsehen immer zum Sieg führt, im echten Leben aber nicht. Die Jungen suchen nach mehr Sicherheit. Die genannten Medienformaten versprechen durch Maschinen, Gadgets oder magischen Kräften die Sicherheit zu gewährleisten, die in der Realität ausbleibt¹⁸⁵.

Donald begründet die Behauptung, dass das männliche Kind durch das Ansehen von Kriegsfilmen lerne, Emotionen zu zeigen sei schlecht und sogar tödlich, folgendermaßen:

„If a warrior gives in to his fear and commits an act of cowardice, the usual war film plot „conversion convention“ calls for him to pay some price for this offense. (...) he is killed or

179 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 101.

180 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 102.

181 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 102.

182 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 104-106.

183 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 106-110.

184 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 110-112.

185 Schorb, „Medien machen Männer“, s. 113-115.

seriously wounded.“¹⁸⁶

Weiters sei die „ability to watch one's comrade die and yet appear to suffer no emotional trauma (...) shown to be a valued commodity in most war pictures“¹⁸⁷. Das Kind welches diese Formate konsumiert, wird dazu konditioniert seine Emotionen – als Ausdruck von Schwäche – zu unterdrücken. Das Ideal des „man of few words but mighty deeds, capable of stoically enduring privations and pain,“ wird auf diese Art propagiert¹⁸⁸.

Shatan postuliert, dass diese unterdrückten Gefühle nur in Form von „ceremonial vengeance“ zum Ausdruck kommen dürfen.¹⁸⁹

Nur wenn ein Kamerad im Sterben liegt, wären „displays of affection“, die unter heterosexuellen Männern sonst tabu sind, erlaubt¹⁹⁰. (Donald in Craig, s. 134)

Seifert stellt fest, dass die „Funktionsweisen des klassischen Hollywood-Kinos in vielen Punkten den Mechanismen des Unterbewussten entsprechen“¹⁹¹.

Weiters postuliert die Autorin, dass „das Sehvergnügen, das diese Filme vermitteln, primär darauf ausgerichtet [ist], dem bürgerlichen, patriarchalen Ego zu schmeicheln und sein Unbewusstes zu entlasten. (...) Das Kino bestand zwar als Bilder von der Frau aber nicht für die Frau“¹⁹². Seifert skizziert einen entweder voyeuristischen oder fetischistischen männlichen Blick auf die Frau im Film¹⁹³.

Forster hebt die „Beziehung zwischen Darstellerinnen und Betrachter“¹⁹⁴ hervor. Weiters meint er, sei „zu beachten, dass dieses Verhältnis nie nur eines der Identifizierung ist, sondern dass über mediale Geschichten auch bestimmte Realitäten erzeugt werden, die Handlungsmöglichkeiten eröffnen, strukturieren und begrenzen“¹⁹⁵.

Fejes untersucht in seiner „research (...) to study the male response to sexualized images“¹⁹⁶ die Auswirkung des Konsums pornographischer Medien auf die männliche Psyche.

Er stellt fest, dass „pornographic films tend to portray a lesser frequency of violence than do other

186 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 131.

187 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 131.

188 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 130.

189 Shatan, „Happiness is a warm gun“, s. 137-138.

190 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 134.

191 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 48.

192 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 48.

193 Seifert, „Machtvolle Blicke“, s. 48-49.

194 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 65.

195 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 65.

196 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 10.

media forms“¹⁹⁷. Problematisch wird es erst, wenn „sexually explicit material, when linked to violence and positive outcomes (e.g., a woman initially resisting a rape, but then showing that she enjoys it)“ gezeigt wird, da es zu „not only a desensitization in most male viewers toward victims of sexual violence“ führen kann, aber auch zu „rise in willingness on the part of male viewers to be violent toward women“¹⁹⁸. (Fejes in Craig, s. 21)

Er stellt weiter fest, dass „in men, sex and aggression are linked, and men have more difficulty than women in controlling their sexual and aggressive drives“¹⁹⁹. Fejes beschreibt, dass „the typical male response to pornography is the *macho personality constellation*, consisting of (...) calloused sex attitudes toward women, (...) celebration of male aggressiveness. And (...) fascination with danger“²⁰⁰.

Softcore Pornos, also per Definition pornographisches Material bei der kein Penis gezeigt wird, führen bloß zu einer Objektivierung der Frau, wogegen Hardcore-Pornos die Identifikation für den männlichen Zuseher erleichtert und den Mann somit zum Fetischisten des Glieds des Pornodarstellers macht²⁰¹.

San Martin ist der Meinung, dass sich zwar Diskurse aufgetan haben, seit es die Serien gibt die als Quality-TV-Serien betitelt werden, aber dass im selben Atemzug die Programme bei archaischen Wertvorstellungen bleiben, was Geschlechterhegemonie betrifft.

Grundlage ihrer Untersuchung ist die Programmstaffel mit dem programmatischen Namen „Must-See-TV“, die auf dem Sender NBC am Donnerstag Abend von 1995 bis 2004 lief. Der Serienreigen beinhaltet vier Komödien, beginnend mit *Friends* (David Crane, 1994-2004), und als Finale des Abends die Krankenhaus- und Drama-Serie *ER* (Michael Chrichton, 1994-2009). Sie stellt die These auf, dass „[*Friends*] explicitly link[s] situation comedy and sex“²⁰². Dadurch würden sexuelle Praktiken, die vom Idealbild des heterosexuellen monogamen Koitus aus Fortpflanzungszwecken abweichen, entdämonisiert²⁰³.

In *ER* dagegen finde laut San Martin eine Rückkehr zu eben diesen entdämonisierten heteronormativen Werten statt – schlimmer noch – es wird den SeherInnen gezeigt, „how non-normative bodies and desires will be punished for contributing to the loss of idealised

197 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 20.

198 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 21.

199 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 21.

200 Fejes, „Masculinity as Fact“, s. 21.

201 Saco, „Masculinity as Signs“, s. 38.

202 San Martin, „Must See TV“, s. 37.

203 San Martin, „Must See TV“, s. 37.

heteronormative nuclear families²⁰⁴. San Martin postuliert, dass der Gegensatz zu *Friends* demnach nicht „Enemy“ sondern „Family“ laute²⁰⁵.

ER fungiert als „normalising drive that pushes away from a celebration of liminal or non-normative identities“²⁰⁶. Die Lebensentwürfe die in den Komödien humorvoll zelebriert werden, werden von der ernstesten Serie wieder verworfen, indem Vaterfiguren den Betrieb auf Kosten der „non-normative bodies and desires“ regeln²⁰⁷.

Das Finale des Fernsehabends mit *ER* wird in jeder Pause angekündigt. San Martin vergleicht diese Art der Programmzusammenstellung mit „the heterosexual sex act: if titillation is aroused by the homoerotic foreplay of *Friends* (...), *ER*'s climax depends upon straight sex, the kind that produces 'normal' families“²⁰⁸. So wird sogar auf einer nicht-kognitiven Ebene das Gefühl erzeugt, dass Heteronormativität der logische Abschluss der jugendlichen Eskapaden der Figuren in den Komödien sein muss.

Ein weiteres Beispiel, dass diese Rückkehr zur heteronormativen Wertvorstellung unterstreicht, ist die Darstellung der Homosexualität in *ER*.

Wenn Patienten in der Serie als homosexuell dargestellt werden, dann dreht sich ihr Krankheitsbild immer um Erkrankungen wie AIDS/HIV, aber keine Blinddarmentzündung oder Zahnschmerzen. Diese Krankheiten bleiben den heterosexuellen Patienten vorbehalten, Wenn homosexuelle Männer in einer Folge vorkommen, dann geht es meistens in der Folge um Probleme, die mit ihrer sexuellen Orientierung verbunden sind²⁰⁹.

Auch Hanke stellt fest, dass homosexuelle Figuren nicht die selben Storylines haben wie heterosexuelle Figuren. Die Figur als eine homosexuelle einzuführen, scheint für die AutorInnen von Serien nur Sinn zu machen, wenn die sexuelle Orientierung der Figur thematisch in der Geschichte behandelt wird²¹⁰. Zusammenfassend sagt sie, dass „'must see TV' encourages viewers to 'come together' to bear witness to a nation besieged by the mutually imbricated threats of non-

204 San Martin, „Must See TV“, s. 37.

205 San Martin, „Must See TV“, s. 39.

206 San Martin, „Must See TV“, s. 34.

207 San Martin, „Must See TV“, s. 40.

208 San Martin, „Must See TV“, s. 34.

209 San Martin, „Must See TV“, s. 42.

210 Hanke, „Redesigning Men“, s. 195.

normative identities and desires“²¹¹.

Die Moral der Serie wird von San Martin folgendermaßen zusammengefasst: „The blurring of fixed categories – inside/out, male/female, straight/gay, black/white, urban/rural, life/death – only ever produces devastating, deadly tensions“²¹².

Laut Bourdieu sträubt sich die heterosexuelle männlich-hegemonial Gesellschaft gegen jegliche Form von Ambiguität in der Rollenverteilung²¹³. Wenn amerikanische Jungen sozialisiert werden dann mit „admonitions describing [what] they must *not* become“, die sich in „simplistic, anxiety-arousing prohibitions against any behaviour deemed vaguely stereotypical of the female or the homosexual male“ ausdrücken²¹⁴.

Ein Junge will durch sein Äußeres nicht mit einem Mädchen verwechselt werden, auch nicht nach den 1960er Jahren in denen für ein Aufbrechen von Geschlechterrollen gekämpft wurde. Als schwul bezeichnet zu werden, ist für einen Jungen mit einer Beleidigung gleichzusetzen. Der Mann könne nur heterosexuell sein, sonst wäre er kein Mann. Dadurch wird das Weibliche automatisch abgewertet. Vor allem für Jungen ist es wichtig mit nichts zu spielen, was ein Mädchenspielzeug sein könnte. Mädchen spielen eher mit Autos als Buben mit Puppen spielen würden. Selbst Sportarten werden den jeweiligen Geschlechtern zugeschrieben²¹⁵.

Donald beschreibt, dass im Gegensatz zu den Ur-Völkern westliche Kinder viel früher von „the world of women“ getrennt werden²¹⁶. Diese Normierung wird in den Medien reproduziert, wo „die Modelle von Männlichkeit in den Medien überwiegend Stereotype [sind], die kaum den männlichen Rezipienten eine Erweiterung ihrer Geschlechtsrolle eröffnen“²¹⁷.

4. Habitus

4. 1. Statussymbole

Das Geschlecht einer Person wird in unserer Gesellschaft nicht durch das sexuelle

211 San Martin, „Must See TV“, s. 44.

212 San Martin, „Must See TV“, s. 42.

213 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 46-47.

214 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 124.

215 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 76-77.

216 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 128.

217 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 75.

Reproduktionsorgan erkannt, da dies im Normalfall in der Öffentlichkeit nicht sichtbar ist. Es wird durch die Sammlung anderer „informations or signs we do see“, unter anderem dem „style of clothing“, sowie den „mannerisms“²¹⁸, ermittelt, die männlich oder weiblich kodiert sind. Saco vertritt die These, dass Rollenbilder von Film und Fernsehen nicht nur reproduziert, sondern auch konstruiert werden²¹⁹.

In *House of Cards* dient die Kleidung vor allem als Unterscheidungsmerkmal zwischen den Männern unter sich.

Die Auswahl der Kleidung ist durch eine große Homogenität ausgezeichnet: beinahe alle Männer in der Serie tragen einen Anzug mit Krawatte. Im Kapitel ist der Anzug so etwas wie eine Arbeitsuniform. Beim Besuch des Präsidenten im Oval Office sind alle Männer im Anzug anwesend. Die wenigen Figuren der Serie, die keine Anzüge tragen, ziehen sich konservativ an. Lucas, zum Beispiel, trägt meistens ein Hemd, welches er in die Jeans-Hose steckt. Einen Anzug trägt er einmal als Teil seiner Verkleidung als verdeckter Ermittler, der sich für einen Schriftsteller ausgibt, um aus einer Prostituierten in einem Hotelbar Informationen zu entlocken. Er hat sich so angezogen, um die Frau zu ködern. Der Anzug ist also ein Zeichen des Erfolgs. Der Mann der einen Anzug trägt ist wohlhabend und hat etwas zu sagen²²⁰. Laut Bourdieu wird Hierarchie durch Zeichen wie Haltung, Kleidung und Frisur ausgedrückt²²¹.

Frank sieht man in Washington selten ohne Krawatte. Die Krawatte des Mannes drückt aus, wo er steht und was er will. Claire berät Frank, welche Krawatte er bei dem TV-Duell mit Marty Spinella tragen soll²²².

Wenn er bei sich im Keller trainiert, trägt er meist ein schlichtes weißes T-Shirt.

In einem Kontext, in der die Figur seine Nähe zum Volk zeigen möchte, kann das Tragen von Anzug und Krawatte als Zeichen der Überheblichkeit verstanden werden, da es ein Prestige-Image wiedergibt. Frank entsendet Russo zu Roy Kapeniak, damit dieser ihn überzeugen soll zu sagen, Kern habe den Artikel geschrieben. Russo trägt bei diesem Besuch keine Krawatte und erscheint nur in Hemd und Sakko vor Kapeniaks Tür, um legerer und kollegialer zu wirken²²³.

Auch Frank lässt seinen klassischen Anzug in Washington, wenn er in die Provinz fährt. In Kapitel 3 muss er in seinen Heimatort zurück und zieht dazu ein gräulich kariertes Hemd an, wahlweise

218 Saco, „Masculinity as Signs“, s. 25.

219 Saco, „Masculinity as Signs“, s. 25.

220 *House of Cards: Kapitel 13*, 0h27'.

221 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 104.

222 *House of Cards: Kapitel 6*, 0h16'.

223 *House of Cards: Kapitel 2*, 0h24'.

einen hellgrauen Anzug mit einer hellgrauen Krawatte²²⁴.

Es gibt nur eine Figur die manchmal kein Hemd, Sakko oder Krawatte in der Öffentlichkeit trägt und nicht am Rande der Gesellschaft steht. Adam zieht sich jugendlich an. Er trägt ein T-Shirt mit Ausschnitt, Jeans und Armreifen. Er und Frank haben unterschiedliche Persönlichkeiten und Werte. Adam ist Künstler. Er lebt in den Tag hinein, veranstaltet bei sich zuhause spontan Feste und zeigt offen seine Emotionen.

Die restlichen Männer die sich nicht konservativ kleiden, zeigen das andere Extrem der Gesellschaft. Es sind die Leute am Rande der Gesellschaft. Sie sind entweder in Lumpen gekleidet, wie ein Obdachloser²²⁵ oder sie sind Amerikaner aus ärmeren Verhältnissen, welche in Wohnwagensiedlungen leben. Roy Kapeniak trägt ein vergilbtes gelbes Hemd und hat ungepflegte Haare²²⁶.

Auch Schuhe gehören in der Serie zu den Statussymbolen eines Mannes. Nach der Niederlage im TV-Duell gegen den Bildungsgewerkschaftslobbyisten Marty Spinella geht Frank seine Schuhe putzen. Vermutlich möchte er seinen Kopf freibekommen²²⁷. Er versucht vielleicht, sich vor Augen zu halten, was er schon alles erreicht hat, da er scheinbar in einer Selbstkrise steckt. Es gibt wenige Momente in der Serie in der er offensichtlich eine Konfrontation verliert. Die Schuhe sind ein gesellschaftlich anerkanntes Statussymbol, man kann ihnen ansehen wie teuer sie waren, also wieviel Geld der Träger hat und auch bereit ist auszugeben. Außerdem sind gut gepflegte Schuhe ein Hinweis darauf, ob der Mann, der die Schuhe trägt generell jemand ist, der seinen Besitz pflegt. In der nächsten Einstellung sieht man ihn mit den Schuhen und zwei Sicherheitsmännern einen Gang entlang gehen. Er geht federnden und entschlossenen Schrittes und scheint, sein Selbstvertrauen wiedererlangt zu haben. Der Schuh als Statussymbol scheint ihn daran erinnert zu haben, dass er ein erfolgreicher Mann ist.

Das Trinken von Alkohol gilt als Statussymbol des Mannes. Um diesen Umstand besser beleuchten zu können, kehren wir zu Strates Analyse amerikanischer Bierwerbungen im Fernsehen zurück. In den, von ihm genannten Beispielen wird „drinking (...) presented as a central masculine activity“, die mit „occupational and leisure pursuits, all of which, (...) involve overcoming obstacles“ assoziiert wird. Er merkt an, dass „work is an integral part of a man's identity“. Das Bier bekommt die Funktion einer hart verdienten Belohnung nach der Arbeit. Das Bier markiert den Feierabend²²⁸.

224 *House of Cards: Kapitel 3.*

225 *House of Cards: Kapitel 6, 0h09'.*

226 *House of Cards: Kapitel 3, 0h25'.*

227 *House of Cards: Kapitel 6, 0h26'.*

228 Strate, „Beer Commercials“, s. 79-80.

In einer Folge, in welcher Frank relativ apathisch auf die Rückkehr seine Frau wartet, sieht man ihn mit einer Bierflasche auf dem Sofa sitzend²²⁹. Frank sieht man in der Serie selten in einem derartig inaktiven Zustand.

Die Aktion des „opening the can represents the opening of leisure time“ und bekommt somit eine „ritualistic quality“²³⁰. Das Element des „danger magnifies the risk of failure and the significance of success“ ist in den Werbungen subliminal enthalten²³¹. Wenn der Alkoholkonsument seine Reaktionsfähigkeit durch den Konsum einschränkt, dann steigt der Wert der überwundenen Gefahr oder Aufgabe. So werden in Bierwerbungen als Setting oft „activities that include movement and speed“²³² dargestellt. Strate stellt fest, dass „men (...) seek out symbolic challenges and dangers by playing games such as poker and pool, and by watching professional sports“²³³. Bezeichnend ist Strates folgender Satz „The height of masculinity can be attained when the natural environment and the work environment coincide, that is, when men have to overcome nature in order to survive“²³⁴. Frank vergleicht die Vorgänge seines Arbeitsumfeldes mit Phänomenen, die in der Natur vorkommen. In einer Konferenz spricht er lobend von einer Kollegin und sagt, dass Kompetenz ein „exotic bird in these woods“ sei. In der Folge in der Frank den House Speaker Bob Birch stürzen möchte, macht Frank Vergleiche mit Herden und Wolfspacks²³⁵. Er vergleicht die Machtspiele mit dem Zyklus von Fressen und Gefressenwerden im Tierreich.

Strate postuliert, dass „Women may also pose a challenge to the man's ability to attract the opposite sex and, more important, to his self control“²³⁶. Das Trinken wird zu einer Fertigkeit die es als Mann zu meistern gilt, und die darüber hinaus dem Mann verhilft sich von der Frau abzuheben²³⁷. Als Zoe das erste Mal bei den Underwoods erscheint um ihre Liaison mit Frank zu beginnen, bietet Frank ihr ein Glas Whiskey an. Für Zoe ist der Whiskey zu stark²³⁸. Whiskey hat einen stärkeren Alkoholgehalt als Bier, was bedeutet, dass der Mann der ihn verträgt, einer noch größeren symbolischen Herausforderung gewachsen ist, wenn man Strates Argumentation folgt. So kann Frank Zoe auf einer symbolischen Ebene seine Stärke demonstrieren.

229 *House of Cards: Kapitel 11, 0h13'.*

230 Strate, „Beer Commercials“, s. 81.

231 Strate, „Beer Commercials“, s. 81.

232 Strate, „Beer Commercials“, s. 81.

233 Strate, „Beer Commercials“, s. 81.

234 Strate, „Beer Commercials“, s. 82-83.

235 *House of Cards: Kapitel 4, 0h11'.*

236 Strate, „Beer Commercials“, s. 82.

237 Strate, „Beer Commercials“, s. 82.

238 *House of Cards: Kapitel 1, 0h30'.*

Das Trinken von Alkohol unter Männern hat eine verbrüdernde Wirkung. Strate spricht von einem universal anerkannten Sprichwort, welches besagt: Einem Mann der nicht trinkt, könne man nicht vertrauen²³⁹. Der logische Umkehrschluss ist demnach, dass die Bereitschaft eines Mannes mit einem anderen zu trinken, seine Vertrauenswürdigkeit beweist. Die Frauen werden hierbei ausgeschlossen. Russo sichert sich Kapeniaks Vertrauen indem er mit einer Flasche Whiskey an seine Tür kommt²⁴⁰. Russo selbst sagt zu Kapeniak: „Right now, I'm just a drinking companion“²⁴¹. Das unterstreicht den kulturellen Code, der mit dem Akt des gemeinsamen Trinkens einhergeht. Die beiden Männer trinken und sprechen über Michael Kern, während die Stripperin Echo schweigend daneben sitzt. Die Exklusion wird dadurch verstärkt, dass sie am Boden sitzt, während Roy am Sofa und Russo in einem Fauteuil sitzen²⁴².

Unter dem Einfluss von Alkohol ist es den Männern auch erlaubt, untereinander „overt display[s] of affection“²⁴³ auszutauschen. Die Betrunkenheit von Frank und seinen Studienkollegen lässt ihnen einen intimen Moment zu, indem sich alle 4 berühren, ohne dass eine homosexuelle Konnotation in der Szene enthalten ist²⁴⁴.

Dass die Figur des Russo fehlerhaft ist, verleiht ihr ein Identifikationspotential für das Publikum. Diese Fehler entmannen die Figur aber meistens nicht²⁴⁵. Selbst wenn der Mann die Kontrolle über seinen Alkoholkonsum verliert, kann er den Kampf dagegen auch als Form der Herausforderung ansehen. In dem Fall wird die Abstinenz glorifiziert und zu einer Stärke gemacht. Wenn Bourdieu meint, dass Frauen ihre Tugenden von der patriarchal denkenden Gesellschaft in Form von Keuschheit zugesprochen wird, kann auch der Alkoholiker in seinem Kampf mit der Sucht einen ähnlichen gesellschaftlichen Status erlangen²⁴⁶.

Der Kampf gegen die Sucht wird dem Mann als Charakterstärke attestiert. Das Doug Stamper seit Jahren trocken ist, trägt dazu bei, dass ihn das Publikum als einen loyalen und determinierten Assistenten Franks sieht.

Peter und Paul sprechen nicht zuhause, wo die Frauen sind über die Politik, sondern in der Bar, wo die Männer unter sich sein können. Außerdem ist es ein neuer Härte-test für Peter, sich zu beweisen, da er in einer Bar der Versuchung widersteht zu trinken.²⁴⁷

239 Strate, „Beer Commercials“, s. 88.

240 *House of Cards: Kapitel 1*, 0h24'.

241 *House of Cards: Kapitel 1*, 0h25'.

242 *House of Cards: Kapitel 2*, 0h29'.

243 Strate, „Beer Commercials“, s. 88.

244 *House of Cards: Kapitel 8*, 0h16'.

245 Steinmann, „Gaze out of bounds“, s. 206.

246 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 93.

247 *House of Cards: Kapitel 8*, 0h12'.

In einer Szene bei einem Treffen der Anonymen Alkoholiker spricht Stamper von der Angst und der „ruthlessnes“ mit sich selbst, die ihm helfen nicht mehr zu trinken. Er stellt die Abstinenz als eine Herausforderung dar, ohne Rücksicht auf Verluste. Er macht einen direkten Vergleich zwischen dem Kampf gegen die Alkoholsucht und seiner Arbeit, indem er für beides „failure is not an option“ als sein Credo zitiert. Das zeichnet einen echten Mann aus. Die Kamera fährt auf Peters Gesicht zu, um dem Zuschauer zu verdeutlichen, dass Dougs Worte ihm unter die Haut gehen. „I have to use my fear. It makes me stronger“²⁴⁸.

Peters Mangel an Kontrolle über seine Triebe wird ihm zum Verhängnis. Rachel setzt sich zu ihm und trifft seinen Geschmack. Sie nimmt seine Hand und führt sie zu ihren Füßen. Sie rülpst und das gefällt Russo. Er scheint Frauen zu mögen die ordinär sind und sich kein Blatt vor den Mund nehmen²⁴⁹. Rachel stellt eine doppelte Versuchung dar, welcher Peter ausgesetzt ist: Er muss seine Alkoholsucht sowie seine polygame Neigung unterdrücken. Er gibt seinen Trieben nach und trifft Rachel in ihrem Hotelzimmer. Russo hängt an Rachels Lippen, versucht aber noch dem Drängen nach Alkohol zu widerstehen. Sie sagt zu ihm „you can be a big boy downstairs“²⁵⁰. Hier wird er von ihr verleitet, seinen Trieben nachzugehen und die Selbstkontrolle, die er sich selbst auferlegt hat, abzugeben.

Russo fällt wieder in seine alten Muster zurück und trinkt. Er legt sich mit nacktem Oberkörper auf das Hotelbett, während er sich einschenkt. Die Szene bekommt durch die dunkle Beleuchtung einen erotischen Aspekt. In der Einstellung sieht man Rachels Gesäß. Die Vorhänge sind geschlossen, die Kontrollinstanz die Peters Triebe in Schach hält, ist ausgesperrt²⁵¹. Dadurch, dass Rachel die Vorhänge aufreißt, kommen bei Russo Verantwortungs- sowie die Schuldgefühle sich selbst und seinen Nächsten gegenüber zurück²⁵².

4. 2. Gesten

Das klassische Konzept, dass der Mann nur durch seine Körperkraft gewinnt, wird bei *House of Cards* aufgehoben. Frank Underwood gewinnt die meisten seiner Auseinandersetzungen durch List und Intrigen. Selbst wenn er auf Mittel der physischen Gewalt, wie einem Mord, zurückgreifen muss, so sind auch diese Momente durchgeplant und kommen nie einem „fairen“ Zweikampf

248 *House of Cards: Kapitel 7, 0h24'.*

249 *House of Cards: Kapitel 10, 0h25'-0h27'.*

250 *House of Cards: Kapitel 10, 0h32'-0h33'.*

251 *House of Cards: Kapitel 10, 0h39'.*

252 *House of Cards: Kapitel 10, 0h40'.*

gleich. List und Intrige als Waffe werden als Eigenschaften dem Weiblichen zugeordnet²⁵³. Frank schafft es sogar die körperliche Überlegenheit und das Temperament seiner Gegner zu seinem Vorteil zu nutzen.

Der Abschluss des Handlungsbogens mit Marty Spinella bietet hierfür ein gutes Beispiel:

Der Bildungsgewerkschaftslobbyist wird durch seine aufbrausende Art als jemand charakterisiert, der sein Temperament schwer im Griff zu haben scheint. Er wird oftmals mit einem Stressball spielend gezeigt²⁵⁴. Er ist eine der wenigen Figuren, die oft Schimpfwörter wie „fucking“ sagen²⁵⁵. Als er dahinterkommt, dass Frank gar nicht mit ihm verhandeln möchte und den Anschlag auf sein eigenes Haus mit dem Ziegelstein selbst inszeniert hat, um Martys Glaubwürdigkeit zu schwächen, möchte dieser gehen. Frank kann Spinella einschätzen und möchte, dass dieser endgültig die Beherrschung verliert und ihn schlägt. Er provoziert ihn, indem er seine Dominanz auf eine sexuelle Symbolebene bringt: Er sagt, Spinella taugte nur zu „blowing men like me, men with real power“²⁵⁶. Er fragt ihn: „Why don't you just get down on your knees where you really belong“ und drückt Spinella förmlich gegen die Wand. Als Franks das Wort „cum“ ausspricht, gelingt Franks Provokation. Spinella schlägt ihn und besiegelt somit Franks Triumph²⁵⁷. Der Zugriff zur Gewalt ist für Spinella ein Ausdruck seiner Ohnmacht, wie die Ohrfeige der Frau in der Analyse der Mercedes-Werbung durch Forster²⁵⁸. Der Konflikt zwischen den beiden Männern wird auf eine sexuelle Ebene übertragen. Frank benutzt den impliziten Grund, welchen Bourdieu nennt, um den Ursprung der Homophobie zu erklären, um Spinella zu provozieren. Er attackiert ihn nicht auf professioneller Ebene, sondern auf der Ebene der unbewussten Angst des Mannes, der nach den hegemonialen Reproduktionsmodellen sozialisiert ist, was einem weiblichen Dominiert- und Penetriertsein entspricht²⁵⁹. Der Serienheld besiegt mit seinem Intellekt die Körperkraft.

Es gibt jedoch einen Moment in der Serie, wo ein physisches Kräftemessen zwischen zwei Männern, deren gegenseitigen Respekt wieder festigt. Peter Russo und sein ehemaliger Schulfreund Paul kämpfen und zerstören dabei sogar Pauls Tisch, was die Brutalität des Kampfes unterstreichen soll. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist die Zustimmung Pauls, Peter in seiner Kampagne nun doch zu unterstützen²⁶⁰. Der Kampf bindet die beiden Männer wieder in einem freundschaftlichen Verhältnis aneinander und Paul kann für seinen alten Freund wieder Respekt

253 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 58.

254 *House of Cards: Kapitel 6*, 0h08'.

255 *House of Cards: Kapitel 5*, 0h05'.

256 *House of Cards: Kapitel 6*, 0h43'.

257 *House of Cards: Kapitel 6*, 0h45'.

258 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 64.

259 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 42.

260 *House of Cards: Kapitel 8*, 0h33'.

empfinden. Russo verleugnet somit auf drastische Art das Klischee des Politikers, der nur spricht und nichts macht. Das zeichnet das Bild, das Worte manchmal nichts nützen und sich Männer eben manchmal schlagen müssen, um sich dann besser zu verstehen. Sie müssen ihre Kräfte messen und sich so gegenseitig ihre Männlichkeit zugestehen.

Frank greift nur in den äußersten Notfällen auf physischen Gewalt zurück, zum Beispiel wenn Gefahr droht, dass ein Opfer seiner Manipulation sich vollkommen seiner Kontrolle entzieht. Peter Russo droht nach seinem desaströsen Radiointerview mit allen Skandalen, in die er und Underwood involviert sind, an die Presse zu gehen. Frank bringt Russo um und lässt es wie einen Selbstmord aussehen. Die Szene, die den Mord ankündigt ist auch nicht von Aggressivität geprägt, die beiden Männer sprechen so offen miteinander wie vermutlich noch nie in der Serie.

Dafür macht Frank Underwood in beinahe jeder Folge Gebrauch von psychischer Gewalt. Meistens droht er seinen Kontrahenten mit Exklusion. Frank organisiert eine Art Putsch um den „majority leader“ David Rasmusen, indem er das Gerücht verbreitet, Rasmusen wolle den „house speaker“ Bob Birch um seinen Posten bringen. Zuerst fragt er Rasmusen direkt, doch dieser entpuppt sich seinem Vorgesetzten Birch gegenüber als loyal²⁶¹. Frank dreht die Geschichte so, dass Birch denkt, die Idee gehe von Rasmusen aus. Er droht letzterem die Geschichte an Birch weiterzugeben (Kapitel 4 0h30')²⁶². So kann Frank seinen Plan verfolgen, ohne sich die Hände schmutzig zu machen. Frank arrangiert sich mit Birch, der einwilligt, Franks Schulreform grünes Licht zu geben, wenn dieser ihm dafür hilft, seinen Posten zu behalten. Als Kollateralschaden soll nun Rasmusen seinen Posten abgeben. Sie machen Rasmusen Druck, der sich einschüchtern lässt, obwohl er eigentlich Birch gegenüber loyal gehandelt hat und sich nichts zu schulden hat kommen lassen. Frank und Birch sitzen ihm an einem Tisch gegenüber. Birch befiehlt Rasmusen, was er machen muss und spricht zu ihm wie mit einem Kind. Als Drohung sagt Frank, sie würden ihn „cleave from the herd and watch [him] die in the wilderness“²⁶³.

Das Verwenden psychischer Gewalt wird im Umgang mit den Abgeordneten Abrams und Vandeburgh auf die Spitze getrieben. Diese beiden Demokraten aus dem linken Parteiflügel sind die einzigen, die gegen Franks Reform sind und dieser möchte ihnen den Kopf waschen. Sie stehen auf, als er den Raum betritt und Frank sagt ihnen, dass sie sich setzen sollen. Schon diese kurze Sequenz

261 *House of Cards: Kapitel 4, 0h11'.*

262 *House of Cards: Kapitel 4, 0h30'.*

263 *House of Cards: Kapitel 4, 0h39'-0h42'.*

erinnert an das Verhalten von Schülern, wenn der Schuldirektor das Klassenzimmer betritt. Sie akzeptieren Franks höheren Status. Die beiden sind sichtlich nervös, Frank wirkt souverän und gehässig. Er unterbricht sie und holt zur Veranschaulichung seiner Drohung zwei Actionfiguren aus seinem Schreibtisch. Diese sollen die beiden Politiker repräsentieren, während eine Schüssel mit Bonbons den Rest der Partei symbolisieren soll. Er stellt beide Symbole ans jeweils andere Ende des Schreibtisches. Er stellt die Situation so dar, als ob er öfters mit Dissidenten aus den eigenen Reihen zu tun habe, sie seien keine Einzelfälle. Er begegnet ihnen nicht auf gleichberechtigter Ebene und infantilisiert die beiden durch sein herablassende Veranschaulichung. Er steht, während er mit bedrohlichem Tonfall „don't surprise me“ sagt, auf und legt seine Fäuste demonstrativ auf den Tisch. Die Kamera fährt währenddessen langsam auf ihn zu. Um seinem Argument Nachdruck zu verleihen, wirft er die beiden Figuren um. Sie scheinen eingeschüchtert zu sein und befolgen wortlos, als er sie auffordert, zu gehen²⁶⁴.

Um sich Peter Russo gefügig zu machen, droht er ihm mit Erpressung. Er hat Russo, ohne dass dieser ihn um Hilfe gebeten hat, einen Prozess wegen Trunkenheit am Steuer erspart und den Polizeichef geschmiert, um die Sache totzuschweigen. Jetzt hat er Russo in der Hand, der nicht möchte, dass die Geschichte öffentlich wird. Frank steht auf, während Peter sitzt und baut sich vor ihm auf und blickt auf ihn herab. Die Kameraperspektive ist eine leichte Untersicht, so dass Frank größer und bedrohlicher erscheint. Die Musik spielt in der Szene auch eine Rolle im Aufbau der Atmosphäre. Sie klingt bedrohlich und unterstreicht somit die Handlung. Frank verlangt absoluten Gehorsam von Russo²⁶⁵.

Frank zeigt seine Überlegenheit durch eine betont entspannte Körperhaltung.

Rasmusen stürmt in Franks Büro, da er von seinem Plan erfahren hat. Er ist wütend. Frank sitzt lässig im Stuhl und hat seine Füße am Tisch²⁶⁶.

Bourdieu meint „die entspannten Haltungen oder Stellungen, wie auf dem Stuhl schaukeln oder die Füße auf den Schreibtisch legen“ sind etwas, dass „sich Männer, die einen hohen Status haben, als Beweis ihrer Macht oder, (...) ihrer Selbstsicherheit gelegentlich erlauben“²⁶⁷.

Frank sitzt entspannt in seinem Sessel. Er legt die Füße auf den Tisch, während Linda stehend spricht. Obwohl sie höher ist als er und auf ihn hinuntersieht, hat sie durch ihre angespannte

264 *House of Cards: Kapitel 9, 0h27'-0h28'*.

265 *House of Cards: Kapitel 1, 0h44'*.

266 *House of Cards: Kapitel 4, 0h29'*.

267 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 55.

Haltung im Vergleich zu seiner Entspannung einen tieferen Status²⁶⁸.

4. 3. Der spielende Mann

Bourdieu stellt die These auf, dass der Mann Kind sein darf, weil er für das „sich Messen“ in Spielen sozialisiert wird. Frauen werden aus der Spielkultur immer ausgeschlossen, da sie sich untereinander nicht messen, wie die Männer es tun²⁶⁹.

Frank hat einen Hobbykeller in seinem Haus in dem eine Videospielekonsole steht. Männer in seinem Alter und seinem sozialen Status werden selten mit Videospiele in Verbindung gebracht.

Frank braucht diesen dumpfen Ausgleich zu seinem komplizierten Job. Er spielt Videospiele, um zu relaxen. Innerhalb seiner sozialen Kreise zeigt er sich als jemand, der sich bei einer Operaufführung entspannt, eine Freizeitaktivität der Hochkultur, die im Gegensatz zu Videospiele steht, welche in der Öffentlichkeit ein Grund zum Schämen wären. Claire schämt sich für das Hobby ihres Mannes, denn sie findet es kindisch²⁷⁰. Dies wird durch eine Schnitttechnik verdeutlicht, in der die Bildebene von der Opernszene auf Frank schneidet, der am Sofa sitzt und spielt, während die Tonebene noch auf der Opernmusikspur bleibt²⁷¹.

Nachdem Zoe ihn verschmäht hat, spielt Frank auf seiner Konsole ein Egoshooter-Spiel. Er wirkt wie ein zorniger Teenager. Die Unterhaltung zwischen ihm und Claire wirkt wie zwischen einer Mutter und ihrem pubertierenden Sohn. Er antwortet einsilbig und trocken auf ihre Feststellung „you seem upset“ mit „I'm not“. Sie hakt mit „what happened“ nach, worauf er mit „nothing“ entgegnet²⁷².

Das Publikum lernt bei Frank eine neue Facette kennen, in der er sein kindliches Gemüt zur Schau trägt. Er fährt zu einer Ehrung in seine Alma Mater, einem Militärcollege in South Carolina. Der ganze Empfang wirkt konservativ und elitär. Zu seiner Überraschung erscheinen, während er spricht, seine drei damaligen Klassenkollegen und stimmen ein Marschlied. Das ernste Protokoll der Veranstaltung wird dadurch unterbrochen²⁷³. Die vier Männer sitzen im Kreis, lachen ausgelassen und erzählen sich alte Geschichten aus ihrer Jugend. Claire stößt zu ihnen und fragt:

268 *House of Cards: Kapitel 1, 0h27.*

269 Bourdieu, Die männliche Herrschaft, s. 134.

270 *House of Cards: Kapitel 7, 0h37'.*

271 *House of Cards: Kapitel 1, 0h23'.*

272 *House of Cards: Kapitel 9, 0h14'.*

273 *House of Cards: Kapitel 8, 0h06'.*

„how are you boys doing?“²⁷⁴. Strate meint dazu, dass „gathering in groups provides men with the freedom to act irresponsibly; that is, it allows men to act like boys“²⁷⁵. Die vier Kommilitonen brechen in die alte Bibliothek ein, gehen mit Taschenlampen hinein und wirken dabei wie Kinder die Forscher spielen²⁷⁶.

Lucas sieht sich an einem Punkt in seiner journalistischen Arbeit gezwungen, eine Rolle zu spielen, um an Informationen zu kommen. Er spielt einen verdeckten Ermittler, der sich als erfolgreicher Schriftsteller tarnt und geht im Anzug in die Bar eines Hotels in der Nähe der Kreuzung, an der Russo wegen Trunkenheit am Steuer verhaftet wurde. Mit dem Aufzug ködert er eine Edelprostituierte, um ihr Informationen über Rachel zu entlocken²⁷⁷. Er flirtet mit der Frau und bringt sie dazu, ihre Augen zu schließen und Hände zu öffnen. Daraufhin gibt er ihr das Foto von Rachel in die Hand. Sie möchte gehen, aber er tut so als wäre er ein Polizist und sagt „Don't make me pull out my badge“²⁷⁸. Lucas verhält sich in dieser Verkleidung der Prostituierten gegenüber selbstsicherer als er sich Zoe gegenüber verhält. Ihm scheint es zu gefallen Detektiv zu spielen.

5. Das Geschlecht

5. 1. Heterosexuelle Beziehungen:

5. 1. 1. Der Mann als Retter. Pretty Womans Nightmare: Doug-Rachel:

Die Beziehung, die sich zwischen den Figuren Doug Stamper und Rachel Posner etabliert, könnte man als eine Horrorvision der Geschichte von *Pretty Woman* (Garry Marshall 1990) sehen. Es ist die abschreckende Implikation, die in jedem Märchen steckt, in welchem ein Prinz eine Prinzessin retten möchte. Der Akt der Rettung kommt einer Entführung gleich. Die Frau wird als passives Objekt identifiziert, das es zu retten gilt. Durch ihre Rettung befindet sie sich in der Schuld ihres Retters und ist ihm ausgeliefert. Doug möchte diese Frau besitzen und kontrollieren.

Bei ihrer ersten Begegnung gibt es ein klares Prostitutionsverhältnis. Rachels Rolle als Prostituierte wird verdoppelt. Sie wird für den männlichen Zuschauer zur Projektionsfläche seiner Begierde.

Laura Mulvey beschreibt, dass „[the]determining male gaze projects its phantasy on to the female

274 *House of Cards: Kapitel 8, 0h08'.*

275 Strate, „Beer Commercials“, s. 87.

276 *House of Cards: Kapitel 8, 0h12'.*

277 *House of Cards: Kapitel 13, 0h12'.*

278 *House of Cards: Kapitel 13, 0h27'.*

figure which is styled accordingly²⁷⁹“. Wenn sie sich für Russo aufreizt, dann hat sie auf den männlichen Zuschauer dieselbe Wirkung.

Es ist wichtig anzumerken, dass man Rachel zu Beginn der Serie als Prostituierte erkennt. Stamper nimmt ihre Dienste sogar in Anspruch. Stamper steht auf, man sieht in der Bildmitte seinen Schritt und den Gürtel den er trägt, während er auf Rachel zugeht. Diese blickt zu ihm hinauf und er sieht auf sie herab. Er streckt ihr das Geld hin und sie nimmt es in den Mund. Dieser Akt ist eine klare Anspielung auf Oralsex. Stamper sagt „last little bit is for me“ und zieht seine Jacke aus. Man sieht Rachel auf einer untergeordneten Position auf dem Sofa sitzen, während sein Kopf im oberen Bildrand abgeschnitten ist²⁸⁰.

Ihr Beziehung wird komplizierter, nachdem sie sich Doug als Frau in Not erneut zuwendet. Sie möchte Geld haben und versucht, ihn zu erpressen. Aber er sagt, niemand werde ihr glauben, da sie gesellschaftlich gesehen wertlos ist²⁸¹. Das bringt eine neue Dynamik in die Beziehung der beiden Figuren. Es gibt zwei Szenen, in denen die Serie kulturelle Code bedient, die dem Zuschauer und der Zuschauerin zeigen sollen, dass es sich hier um eine Frauenfigur handelt, die auf die Rettung durch einen männlichen Helden wartet.

Die Frau ist Opfer physischer Gewalt, ein Element, das durch das blaue Auge verdeutlicht wird²⁸². Gewalt gegen Frauen ist immer ein gesellschaftliches Tabu, das uns zeigt: die arme wehrlose Frau muss von einem starken Mann gerettet werden. Die Notlage wird noch verschärft, als sie versucht, sich von ihrem lasterhaften alten Job abzuwenden. Ihre „Ehre“ immer bleibt gefährdet, das sie von ihrem Chef im Diner sexuell belästigt wird. Stamper fährt hin und möchte dem Chef einschüchtern.²⁸³ Nachdem Doug den Chef des Diners erpresst bekommt Rachel ihren Job beim Diner zurück²⁸⁴. Es wird zur ritterlichen Pflicht des Mannes, die Frau zu beschützen. Es ist eine Frau-in-Not-Geschichte, die aber die Aggression der Rettung zeigt, denn wie Bourdieu beschreibt, sei die Ritterlichkeit in Wahrheit eine Abkapselung vor den Teilen der Welt, „für die [die Frauen] nicht geschaffen sind²⁸⁵“ und gleichzeitig die Rechtfertigung derselben. Genau diese Abkapselung vollzieht Stamper auch an ihr: Er bringt sie bei Franks Sekretärin Nancy in Virginia im

279 Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, s. 11.

280 *House of Cards: Kapitel 2*, 0h27'.

281 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h16'.

282 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h16'.

283 *House of Cards: Kapitel 9*, 0h22'-0h23'.

284 *House of Cards: Kapitel 9*, 0h42'.

285 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 110.

Kinderzimmer deren Tochter unter²⁸⁶. Doug hilft Rachel eine eigene Wohnung zu finden, um ihr Selbständigkeit vorzutäuschen, doch dass hilft ihm nur noch sie mehr zu kontrollieren. Durch diese Geste steht sie noch tiefer in seiner Schuld²⁸⁷.

Er infantilisiert sie, denn auch ein Kind wird von der Welt abgekapselt. Er verbietet ihr in weiter Folge Kontakt mit der Außenwelt zu halten. Er spricht mit ihr wie mit einem Kind: „I need to know that you won't pull anything like this again“ und sagt dann „look at me“. Sie senkt auch ihren Blick wie ein Kind²⁸⁸.

5. 1. 2. Russo als Projektionsfläche der Begierde der Zuschauerin

Interessant ist, dass Russo als einziger Mann in der Serie für die Frauen als Projektionsfläche ihrer Begierde gezeigt werden kann. Wenn Männer zu Objekten der Begierde für die ZuschauerInnen werden, posieren sie nicht passiv, wie das zum Beispiel Pin-up Models tun, Denn Passivität, wird mit Weiblichkeit assoziiert²⁸⁹. Peter Russo erleben wir als potenten Lover. Es gibt Sexszene mit Christina, in der sie stöhnt²⁹⁰. Man sieht seinen nackten, muskulösen Rücken, sein Gesäß und seinen Oberkörper. Er wird als sexuell begehrenswerte Figur dargestellt²⁹¹.

Nicht zufällig wird Russo als Figur dargestellt, die über Humor verfügt. Da Figur ist, ist kein Zufall. Denn „male heterosexual spectators seem to need constant reassurance that they are different (from women, from gay men), as if on some level they know their masculinity cannot be guaranteed.“ Wenn „nonmasculine“ Verhalten, dann „comic“, denn „parody is not erotic“ also ungefährlich für den Hetero-Mann²⁹².

Auch auf einer unbewussten Ebene wirkt Russo auf die Zuschauerin: er ist ein kaputter Mann, den es zu retten gilt. Dieses Muster zieht sich durch die Filmgeschichte bei allen Filmen die an Frauen gerichtet sind. Christina versucht, ihn immer wieder zu retten, sie will die Frau an seiner Seite sein. Peter Russos Alkohol-und Drogensucht machen ihn zu einem Mann, den die Frauen retten möchten. Er kann laut Christina alles durch Ehrlichkeit wieder gut machen²⁹³.

Christina und Peter haben ein zärtliches Verhältnis zueinander. Peter wirft sich auf die Seite des

286 *House of Cards: Kapitel 7, 0h36'.*

287 *House of Cards: Kapitel 10, 0h19'.*

288 *House of Cards: Kapitel 7, 0h34'.*

289 Steinmann, „Gaze out of Bounds“, s. 202.

290 *House of Cards: Kapitel 1, 0h20'.*

291 *House of Cards: Kapitel 1, 0h21'.*

292 Steinmann, „Gaze out of Bounds“, s. 203.

293 *House of Cards: Kapitel 7, 0h30'.*

Bettes. So würde Frank niemals daliegen. Peter liegt so, dass er zu Christina aufschauen muss und hört ihr zu²⁹⁴. Er sagt Christina zuerst, dass er sie liebt, ohne es zu versäumen, davor ein Wortspiel zu wagen: „the three little words, that start with an „L“? Lick my balls.“ Währenddessen gibt es eine romantische „asynchrone Musik“. Peter und Christina küssen sich und raufen dann zum Spaß²⁹⁵. Peter und Christina küssen sich leidenschaftlich. So sieht man Frank nie²⁹⁶(Kapitel 7 0h44').

Peter möchte ihr zeigen, dass er sich ändern kann, nachdem er betrunken und unter Drogeneinfluss von seiner Unterredung mit Roy Kapeniak zurückgekehrt ist. Am nächsten Morgen sitzt er mit einem weißen T-Shirt, das die Reinheit symbolisiert, bei Tisch und scheint zu arbeiten. Christina ist überrascht und merkt an, dass er sonntags sonst nicht arbeite. Er hat ihr sogar Kaffee gemacht. Sie sagt ihm, es sei ihre Entscheidung zu bleiben. Aber man merkt, dass Peters Verhalten ihre Entscheidung beeinflusst hat. Sie denkt es geschafft zu haben, ihm zu helfen sein Leben in den Griff zu bekommen. Die Idylle und Hoffnung der Szene wird durch die Musik untermalt und dadurch, dass Peter sie während ihrer Ausführungen unentwegt verliebt anstarrt²⁹⁷.

Russo ist einer der wenigen Männer in der Serie, die offen ein Verhalten an den Tag legen, welches in der paternalistisch-dominierten Gesellschaft gemeinhin als Schwäche angesehen wird. Laut dem „myth of masculinity, the man who loses control of his emotions in a relationship is a man who loses his independence, and ultimately, his masculinity.“²⁹⁸. Er zeigt Christina, dass er in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihr steht. Er hat sich aus Wut und Ohnmacht betrunken, weil er beim „BRAC Hearing“ nichts sagen durfte. Christina musste sich notgedrungen um seine Kinder kümmern. Am nächsten Morgen schickt Christina Peters Kinder zu ihrer Großmutter. Er muss sich hinsetzen und sie steht mit verschränkten Armen vor ihm und sagt ihm, dass sie ihn nicht wiedersehen möchte. Peter steht auf und will sie beruhigen, er zeigt ihr voll und ganz, dass er sie will und sie braucht (Kapitel 4 0h38'-0h39')²⁹⁹.

5. 1. 3. Der Mann als beständiges Gegenüber.

Bei manchen Beziehungen in der Serie wird das Verhältnis zwischen Mann und Frau, welches Forster in seiner Analyse der Mercedes-Werbung beschreibt, umgedreht. Der Mann ist der, der auf

294 *House of Cards: Kapitel 1, 0h21'.*

295 *House of Cards: Kapitel 1, 0h22'.*

296 *House of Cards: Kapitel 7, 0h44'.*

297 *House of Cards: Kapitel 3, 0h41'-0h43'.*

298 Strate, „Beer Commercials“, s. 89.

299 *House of Cards: Kapitel 4, 0h38'-0h39'.*

die abwesende Frau wartet. Ihm gehört die häusliche Welt³⁰⁰. In der Serie kann man zwei männliche Figuren verorten, die in diese Kategorien passen, nämlich Adam und Lucas. Diese beiden Männer sind in Frauen verliebt, die sie für ihre Zwecke benutzen und ständig anziehen und wieder abstoßen. Die Frauen ändern ihre Meinung, die Männer dagegen bleiben konstant und fangen die Frauen in Krisenzeiten wieder auf. Die beiden Frauen Zoe und Claire kehren sich ungefähr zum selben Zeitpunkt von der interessanten aber gefährlichen und unbeständigen Beziehung, die sie mit Frank führen, ab, um zu einem nostalgischen Mann zurückzukehren der in der Vorstellung ewig auf sie wartet.

Adam scheint eine diametral gegensätzliche Persönlichkeit als Frank zu haben. Er ist ein Lebemann. Adam ist Künstler, während Frank ein Amt bekleidet. Der Kleidungsstil der beiden Männer ist unterschiedlich. Frank hat einen konservativen und farblosen Kleidungsstil, während Adam sich jugendlich anzieht. Selbst ihre verschiedenen Akzente zeigen, dass sie verschiedene Persönlichkeiten haben. Während Franks Südstaaten-Akzent meist affektiert klingt, mutet Adams britischer Akzent melodios und kultiviert an. Adam ist im Gegensatz zu Frank impulsiv und spricht über seine Gefühle. Er zeigt es offen, wenn er gerührt ist³⁰¹.

Für Claire bedeutet Adam eine Sicherheit. Er ist der Mann der sie immer lieben wird. Die Beziehung mit Adam wirkt wie etwas Nostalgisches, eine Erinnerung zu der sie immer wieder flüchten kann, wo die Zeit still steht. Sie sagt über Apartment „It smells the same. Feels the same“ und sie küssen sich leidenschaftlich zu „asynchroner Musik“³⁰². Es ist eine sanfte, sinnliche Klaviermelodie, die wir nur hören wenn Adam mit Claire ist. Er zieht sie aus und die Szene hat eine erotische Atmosphäre³⁰³, ganz im Gegensatz zur letzten Sexszene zwischen Frank und Zoe³⁰⁴. Adams Loft ist dank der großen Fenster von Licht durchflutet³⁰⁵. Es stellt einen krassen Gegensatz zu dem Haus der Underwoods dar, das meistens spärlich beleuchtet ist und steril wirkt. Während Frank alleine in seiner sterilen und leblosen Wohnung Trübsal bläst, feiert Adam in seiner Wohnung eine spontane, ausgelassene Feier mit World Music. Es ist bunt, wild und laut. So krass sieht man den Kontrast nie. Auch interessant, dass die Überblendung schon mit der Musik beginnt und sich total mit Franks Szene schlägt. Claire kiffte und trägt helleres Gewand³⁰⁶ (Kapitel 10 0h36'). Hier muss auch sie nicht den hohen Standards entsprechen, wie in dem Gesellschaftskreis in welchem sie

300 Forster, „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, s. 62.

301 *House of Cards: Kapitel 6, 0h11'*.

302 Hicketier, *Film- und Fernsehanalyse*, s.96.

303 *House of Cards: Kapitel 10, 0h23'*.

304 *House of Cards: Kapitel 9, 0h43'*.

305 *House of Cards: Kapitel 10, 0h17'*.

306 *House of Cards: Kapitel 10, 0h36'*.

sich mit ihrem Ehemann bewegt.

Mit Adam kann Claire irrational sein und über Gefühle und Sorgen sprechen, anders als mit Frank. Vor ihrem Mann rechtfertigt sie sich immer und spricht nicht aus, was sie sagen möchte. Sie sagt zu Adam: „Francis would roll his eyes if he heard me talking like this“³⁰⁷. Mit Adam kann sie sich wie ein verliebtes Mädchen benehmen. Claire liegt in der Badewanne und telefoniert mit Adam. Sie sprechen wie verliebte Teenager am Telefon und Claire spricht am Ende des Gesprächs die Floskel „No, you hang up!“^{aus}³⁰⁸. Frank sieht man nie am Telefon plaudern. Claire und Adam spazieren durch den Central Park. Als Kontrast zu dieser Szene sieht man Claire sonst immer joggend³⁰⁹. Adam macht ein Foto von Claire, während sie schläft. Er findet sie in ihrer ungeschminkten wahren Gestalt und Verletzlichkeit schön³¹⁰. Bei Frank muss sie stark sein.

Claire und Adam treffen sich in einem Hotel. Sie küssen sich leidenschaftlich, während im Hintergrund eine „asynchrone“³¹¹ romantische Klaviermusik spielt. Man sieht Frank und Claire niemals sich mit derselben Leidenschaft küssen. Claire sagt, jedoch es sei ein Fehler gewesen sich zu treffen und lässt Adam unbefriedigt zurück. Während der ganzen Szene sieht man den Obelisk, das „Washington Monument“, sich im Fenster spiegelnd in den Himmel ragen. Dieser unterstreicht als Phallussymbol die sexuell aufgeladene Atmosphäre³¹².

Aber auch dieser Mann stellt Ansprüche an eine exklusive Beziehung mit der Frau. Er streitet mit ihr und lässt sie dabei seine Traurigkeit spüren. Er lässt nicht nur Aggression zu, im Gegensatz zu Frank, wenn dieser mit Claire streitet. Er hat die Arme an die Seite gelegt und es wirkt defensiv. Frank hingegen wirkt beim Streiten offensiv. Adam richtet den Blick zu Boden und sieht sie selten direkt an. Er wirkt fahrig³¹³. Frank schimpft Claire in ihrem Büro. Sie sitzt, er steht und droht mit dem Zeigefinger, geht nervös herum. Er ist ganz klar der Dominante³¹⁴.

Adam wirft Claire vor, dass sie „chose not to be free“. Sie entgegnet darauf: „No. What I chose was a man I could love for more than a week“³¹⁵. Es geht um die Diskrepanz zwischen der Realität und

307 *House of Cards: Kapitel 11, 0h06'-0h07'.*

308 *House of Cards: Kapitel 8, 0h21'.*

309 *House of Cards: Kapitel 11, 0h06'-0h07'.*

310 *House of Cards: Kapitel 10, 0h22'.*

311 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 96.

312 *House of Cards: Kapitel 4, 0h24'-0h26'.*

313 *House of Cards: Kapitel 11, 0h25'.*

314 *House of Cards: Kapitel 10, 0h05'.*

315 *House of Cards: Kapitel 11, 0h26'.*

der Fantasie. Nach den Mustern einer Romanze würde Claire am Ende mit Adam Zusammensein. Die Anziehung, welche die Frau für den Mann empfindet ist nicht ausreichend, um eine erfüllende Beziehung zu haben. Claire sagt selbst, sie habe Frank ausgesucht, weil sie keinen Mann will, der sie mit Samthandschuhen anfasst, bloß weil sie eine Frau ist. Claire sagt über Frank: „He didn't put me on some pedestal“³¹⁶. Sie will keinen Mann, der sie als Frau idealisiert. Das wäre eine Form der wahren Gleichberechtigung.

Lucas repräsentiert für Zoe ebenfalls diese Art von sensiblen Mann, der ihr nicht genug geben kann. Die Liebesbeweise gehen zwei Mal von ihm aus. Beim ersten Mal gesteht er ihr seine Gefühle nachdem er betrunken vor ihrer Tür auf sie wartet³¹⁷.

Ein weiteres Mal rutscht ihm während eines Streits heraus, dass er sie liebt³¹⁸. Durch diese Offenbarungen macht er sich verletzlich. Er kümmert sich um Zoe, als sie ihn braucht. Er bietet ihr einen Platz zum Schlafen an und schlägt vor, er könne auf dem Sofa schlafen³¹⁹. Er bekocht Zoe auch³²⁰. Frank sieht man nie kochen. Er bietet sich als offenes Ohr an. Während der Szene sitzen sie auf gleicher Höhe³²¹. Er affirmiert Zoe gegenüber keine Dominanz. Im Großen und Ganzen wirkt er harmlos. Zoe verniedlicht seinen ersten Annäherungsversuch und bezeichnet diesen als „adorable“³²².

Seine Unsicherheit manifestiert sich darin, dass seine Eifersucht auf Frank zum Vorschein kommt³²³. Auch ihn sieht man mit nacktem Oberkörper, doch er ist nicht so durchtrainiert und nicht so selbstsicher wie Peter Russo, daher wirkt er auch nicht so anziehend³²⁴.

5. 1. 4. Zoe als Projektionsfläche der Begierde des Zuschauers

Zoes Charakter stellt dem Zuschauer zur Schau, dass die Macht des Mannes eine Anziehungskraft auf die Frau ausübt.

Bourdieu beschreibt es folgendermaßen:

„Da die auf Geschlechterdifferenzierung gerichtete Sozialisation die Männer dazu bestimmt, Machtspiele

316 *House of Cards: Kapitel 6, 0h37'.*

317 *House of Cards: Kapitel 7, 0h41'.*

318 *House of Cards: Kapitel 12, 0h32'.*

319 *House of Cards: Kapitel 10, 0h37'.*

320 *House of Cards: Kapitel 12, 0h15'.*

321 *House of Cards: Kapitel 10, 0h38'.*

322 *House of Cards: Kapitel 10, 0h38'.*

323 *House of Cards: Kapitel 13, 0h05'.*

324 *House of Cards: Kapitel 13, 0h06'.*

zu lieben, und die Frauen dazu, die sie spielenden Männer zu lieben, ist das männliche Charisma zu einem Teil der Charme der Macht, der verführerische Reiz, den der Besitz der Macht von selbst auf die Körper ausübt, deren Triebe und Wünsche selbst politisch sozialisiert worden sind.³²⁵

Dadurch dass der Mann dafür begehrt wird, dass er Macht hat, begehrt er diese Macht.

Frank sagt selbst einmal zu Zoe: „A great man once said. Everything is life, is about sex. Except sex. Sex is about power“³²⁶.

Die Serie spricht direkt an, dass das Bedienen der Begehrensökonomie ein Mittel ist, zu bekommen was man möchte. Frank hätte Zoe vermutlich nicht so spät abends zu sich ins Haus gelassen, wenn er sie nicht attraktiv finden würde. Er durchschaut zwar ihren Plan, ihn zu bezirzen, aber er scheint sich seiner Überlegenheit so sicher zu sein, dass er sich trotzdem auf sie einlässt³²⁷.

Frank öffnet einen Korken mit Hilfe seines Schuhs und dem Stift den er von Präsident Walker bekommen hat. Er demonstriert ihr dadurch seine einfache Herkunft, die im Kontrast zu seiner Sicherheit im Umgang mit der Etikette der höheren Gesellschaft steht. Dadurch verdeutlicht er seinen sozialen Aufstieg und gibt seiner Attraktivität eine neue Facette hinzu³²⁸.

Frank weiß, dass er ihr nie dasselbe geben kann, was ein jüngerer Lover könnte, deswegen weißt auf seine altersbedingten Vorteile – Macht und Sicherheit – hin³²⁹.

So wie Rachels Rolle als Prostituierte für den männlichen Zuschauer als auch für die Figuren in der Serie bestimmt ist, ist es auch die Kameraeinstellung, in der Zoe ihren Ausschnitt Frank³³⁰ (Kapitel 1 0h30'). Der männliche Zuschauer wird so wie Frank eingeladen hinzusehen, da es sich bei dieser Einstellung um einen „Point of view-Shot“³³¹ aus Franks Sicht handelt. Die Szene bevor Frank und Zoe zum ersten Mal miteinander schlafen, weist eine ähnliche Inszenierung auf. Frank inspiziert ihre Wohnung, er geht um sie herum wie ein Raubtier um seine Beute und mustert sie von allen Seiten. Sie hat sich ein Negligé angezogen, sie ist also darauf bedacht, ihn zu erregen³³². Mulvey beschreibt den voyeuristischen Blick als „controlling, for it seeks to exercise power over it's object“³³³. Um das noch zusätzlich zu unterstreichen, sagt Frank zu Zoe, sie solle ihre Pumps ausziehen. Frank affirmiert durch das nochmalige Hervorheben seiner Körpergröße gegenüber jener Zoes seine

325 Bourdieu, Die männliche Herrschaft, s. 140-141.

326 *House of Cards: Kapitel 9*, 0h45'.

327 *House of Cards: Kapitel 1*, 0h30'-0h33'.

328 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h45'.

329 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h46'.

330 *House of Cards: Kapitel 1*, 0h30'.

331 Hicketier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 129.

332 *House of Cards: Kapitel 4*, 0h44'.

333 Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, s. 11.

Dominanz³³⁴. Er hat fast eine väterliche Position und ist sich dieser sogar gewahr. Die Dominanz zeigt sich im Schlafzimmer ganz deutlich: Nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht liegt sie im Bett, während er sich anzieht. Frank bestimmt über sie und sagt ihr, bei welcher Zeitung sie sich bewerben soll³³⁵. Er macht Nacktfotos von ihr und spart aber das Gesicht aus³³⁶. Er macht Zoe zu einem Objekt. Hier wird die männliche Fantasie gezeigt, die darin besteht, eine Frau zu kontrollieren und den Wunsch sie zu besitzen

Die totale Kontrolle ist jedoch auch nicht erwünscht. Es muss einen kleinen aber kontrollierbaren Widerstand vonseiten Zoes geben, der die Erhaltung der erotischen Spannung garantiert. Dieser drückt sich dadurch aus, dass Frank ein kontrolliertes Machtspiel zwischen sich und Zoe um die Überhand in der Beziehung, zulässt.

Zoe ist gegen die Wand gelehnt und er sieht sie dominant an, er lässt sie seine Körpergröße spüren. Sie sprechen über die Pläne mit Russo, doch es wirkt wie ein erotischer Dirty-Talk. Er versucht, sie anzufassen, aber sie schlägt ihm spielerisch immer wieder die Hände weg. Sie möchte ihre Dominanz etablieren, aber sie lässt sich doch von Frank berühren. Sie zögert nur den Moment hinaus³³⁷.

Wenn dieser Widerstand sich jedoch der Kontrolle des Mannes entzieht, kann die Beziehung nicht funktionieren. Zoe versucht sich von Frank immer mehr zu emanzipieren. Sie befürchtet ihre Glaubwürdigkeit als Journalistin durch die Affäre aufs Spiel zu setzen. Sie versucht ihre Unabhängigkeit zu demonstrieren und versetzt Frank³³⁸. Die Erotik verschwindet mit dem Verlust der Macht über die Frau und ihrem steigenden Widerstand.

Zoe versucht Frank mit der Erwähnung von Claire zu provozieren³³⁹.

Aufgrund der Komplikationen durch Zoes wachsenden Widerstand, beendet er ihre amouröse Beziehung³⁴⁰.

Zu Beginn und am Ende ihrer Beziehung sieht es nach Prostitution aus. Zoe wird von Frank aufgrund ihrer Reize wahrgenommen. Die Beziehung, die sie eingehen, kann man als eine Art Bonus zu ihrer Arbeitsbeziehung sehen. Doch bald lässt Frank Zoe zappeln. Er braucht sie nicht mehr als Instrument für seinen Racheplan, aber sie braucht ihn um an Stories zu kommen. Nur

334 *House of Cards: Kapitel 4, 0h45'.*

335 *House of Cards: Kapitel 5, 0h00'-0h01'.*

336 *House of Cards: Kapitel 5, 0h19'-0h21'.*

337 *House of Cards: Kapitel 7, 0h14'.*

338 *House of Cards: Kapitel 9, 0h14'.*

339 *House of Cards: Kapitel 10, 0h14'.*

340 *House of Cards: Kapitel 11, 0h19'.*

möchte er sie nach dem Abbruch ihrer intimen Beziehung so behandeln, wie jeden anderen Journalisten und jede andere Journalistin auch. Sie merkt, dass sie Frank geben muss, was er möchte. Frank bestraft Zoes Ablehnung, indem er ihr keine Sonderinformationen mehr gibt³⁴¹. Zoe gibt nach und akzeptiert so ihre Rolle als Prostituierte im Gegenzug für Insiderinformationen aus dem weißen Haus. Hier wird dem Publikum auch zum ersten Mal der sexuelle Akt explizit gezeigt und somit wird das Geheimnisvolle offenbart und banalisiert. Es entsteht ein starker Kontrast zur Erotik ihrer letzten Begegnung³⁴². Diesmal liegen sie nicht im Bett sondern er vollzieht den Beischlaf im Stehen. Er ist hinter ihr und sie steht mit dem Gesicht zur Wand. Es wirkt wie ein triebhaftes Entladen, wie bei einem Tier³⁴³. Sie sind sogar angezogen, nur die nötigsten Körperteile sind entblößt. Sie gibt ihm zu verstehen, dass es für sie nur mehr zweckhaft ist und sie sich ihrer Rolle gewahr ist: „I shower after you leave“³⁴⁴. Das drückt ihren Ekel vor ihm aus. Sie möchte den Tauschhandel vollziehen und ihre Informationen bekommen. Dieser Eindruck wird bei ihrem nächsten Zusammentreffen verstärkt. Nachdem Claire nicht erreichbar ist, geht Frank zu Zoe. Man sieht, was nach dem Koitus passiert. Zoe liegt apathisch, in Richtung Zuschauer schauend auf dem Bett im Bildvordergrund. In der Unschärfe im Hintergrund kommt Frank aus dem Badezimmer und zieht sich an³⁴⁵. Er wirkt wie eine bedrohliche schemenhafte Gestalt.

Laut Craig bedeutet es für einen Mann der seine Gefühle zulässt, seine Unabhängigkeit verloren zu haben³⁴⁶. Deswegen versucht Frank nicht die Kontrolle zu verlieren, weil er von Zoe nicht abhängig sein möchte.

Auch Zoe ist sich dessen bewusst. Sie zeichnet ein Herz in die beschlagene Scheibe, nur um dann später daraus ein erigiertes Glied zu formen³⁴⁷. Damit wird jeder Kitsch und Zuneigung aus der Beziehung verbannt, indem Intimität ironisiert wird.

5. 2. Homosexuelle Beziehungen

Frank begründet seine bisexuelle Neigung mit einer hedonistischen Aussage: „If I want someone, I want them. It's attraction“³⁴⁸. Franks homosexueller Exkurs scheint die einzige Beziehung in der Serie zu sein, die nicht zweckgebunden ist oder darauf baut, dass ein Partner Erwartungen an den

341 *House of Cards: Kapitel 9, 0h38'.*

342 *House of Cards: Kapitel 7, 0h50'.*

343 *House of Cards: Kapitel 9, 0h43'.*

344 *House of Cards: Kapitel 9, 0h43'.*

345 *House of Cards: Kapitel 10, 0h13'.*

346 Strate, „Beer Commercials“, s. 89.

347 *House of Cards: Kapitel 7, 0h48'-0h49'.*

348 *House of Cards: Kapitel 8, 0h25'.*

anderen stellt.

Die Serie impliziert eine homoerotische Verbindung zwischen Frank und seinem ehemaligen Studienkollegen Tim Corbet.

Die beiden Männer machen Liegestütze und stöhnen dabei wie beim Koitus. Der Freund sagt er würde gerne Franks „ass“ beim „rafting“ sehen³⁴⁹. Sie fassen sich gegenseitig an die Brust, um ihren Herzschlag zu spüren. Das ist eine ungewöhnliche Geste zwischen zwei heterosexuellen Männern, wenn sie in Serien als solche dargestellt werden sollen. Sie liegen beide nebeneinander am Boden³⁵⁰. Die Szene wirkt intim. Die beiden Männer sprechen offen miteinander über ihre damalige Beziehung in der Studentenzeit. Man hat nicht das Gefühl, dass sie ihre Beziehung bereuen³⁵¹.

Anders als bei *ER* wird Homosexualität selbst nicht thematisiert. In *ER* „even when gay men are presented in a sympathetic manner, the central focus is on the heterosexual characters' response and acceptance of the gay characters' homosexuality. The gay characters are totally defined by their „problem““³⁵².

Die Folge in *House of Cards* dreht sich weder um die Akzeptanz von Homosexualität, noch wird das Thema später aufgegriffen. Es ist eine weitere Hintergrundinformation über Franks Figur, die den ZuschauerInnen nur verdeutlicht, dass Frank begehrt, wen er will, egal ob es gesellschaftlich akzeptiert ist oder nicht.

Dennoch gibt es keine echte Gleichberechtigung in der Serie in der Art der Darstellung von homosexuellen und heterosexuellen Akten. Während es mehrere explizit gezeigte und nicht nur angedeutete Sexszenen zwischen heterosexuellen Paaren gibt, wird bei der einzigen Möglichkeit, die die Serie bietet, eine solche Sexszene mit homosexuellen Paaren zu zeigen, ausgespart. Nichtsdestotrotz gibt es einen Moment der homosexuellen Erotik der nicht nur im Dialog stattfindet. Als Frank Meechums verletzte Hand anfasst, wird Zärtlichkeit impliziert. Diese verdeutlicht sich in Blicken, sowie in der Sanftheit der Beleuchtung³⁵³. Meechum beginnt seine Hand auf Franks Hand zu legen. Claire küsst während der ganzen sexuellen Spannung die Hand von Meechum³⁵⁴. Durch diesen Akt scheint sie den Männern die Erlaubnis zu geben, sich auch ihrerseits ihrem Verlangen hinzugeben. Die beiden Männer sehen sich an und setzen zum Kuss an, während

349 *House of Cards: Kapitel 8, 0h22'*.

350 *House of Cards: Kapitel 8, 0h23'*.

351 *House of Cards: Kapitel 8, 0h26'*.

352 Fejes, „Masculinity as a fact“, s. 12.

353 *House of Cards: Kapitel 24, 0h46'*.

354 *House of Cards: Kapitel 25, 0h47'*.

sie in die Unschärfe kommen, die Kamera langsam von ihnen wegfährt und auf die nächste Szene überblendet wird³⁵⁵. Hier gibt es gleich eine dreifache Entscheidung, den homosexuellen Liebesakt nicht zu zeigen. Auch diese Episode wird nicht mehr thematisiert oder gar problematisiert.

6. Politik als Faszinosum und Instrument männlicher Machtdemonstration

6. 1. Politik als Spiel

Das politische Agieren der AkterInnen wird in der Serie oft auf eine spielerische Art und Weise gelebt. Bourdieu erwähnt, dass das Spiel dem werdenden Mann hilft, sich darauf vorzubereiten sich mit anderen zu messen³⁵⁶. So wie es bei einem Spiel darum geht zu gewinnen, wird diese Motivation zu gewinnen, auf die Politik umgemünzt. Laut Ralph R. Donald ist in den USA „winning (...) the central theme in the making of a boy's self image“³⁵⁷. Seiner Meinung nach hat die Politik in Amerika die Obsession vom Gewinnen so sehr verinnerlicht, dass amerikanische Präsidenten nach diesem Credo, sogar über Leichen gehen würden³⁵⁸.

Politik wird auf einen sportlichen Zweikampf reduziert, der eine „pure articulation of a meritocratic system“ ist³⁵⁹.

Durch die gegenständliche Serie ziehen sich einige Sport- und Spielmetaphern, die diese Sichtweise auf Politik als Spiel untermauern. Frank sagt bei einem Rückschlag bei seinen Plänen: „I can not abide falling back to square one“³⁶⁰. Frank vergleicht „running for governor of a major state“ mit einem „ball game“³⁶¹. Über die Schminke, die er beim Fernsehduell mit Spinella bekommt, sagt Frank selbst diese sei „war paint“³⁶².

Bei dem geplanten Sturz von Bob Birch, holt sich Frank als Planungshilfe eine Magnettafel auf der alle Abgeordneten verzeichnet sind. Beim Entwickeln einer Strategie, um bei der Abstimmung eine Stimmenmehrheit zu erzielen, wirkt er wie ein Football-Coach, der sich eine Taktik überlegt und die Magneten, auf denen die Abgeordneten verzeichnet sind verschiebt. Sie wirken so, als wären sie für Frank Figuren auf einem Schachbrett³⁶³.

355 *House of Cards: Kapitel 24, 0h48'.*

356 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 134.

357 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 135.

358 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 135.

359 Sabo/Jansen, „Images of Men in Sport Media“, s. 183.

360 *House of Cards: Kapitel 6, 0h02'.*

361 *House of Cards: Kapitel 6, 0h12'.*

362 *House of Cards: Kapitel 6, 0h16'.*

363 *House of Cards: Kapitel 4, 0h15'.*

Auch die Stimmenauszählung über den Watershed-Act wird spannend gestaltet. Die Stimmen dafür und dagegen liegen beinahe bis zum Schluss der Auszählung gleichauf. Es entscheidet sich alles in den letzten Sekunden³⁶⁴. In amerikanischen Sportfilmen ist es meistens auch so, dass sich das Spiel, um das es im Film geht, in den letzten Sekunden der Spielzeit entscheidet. Diese Art von Handlung gibt es im Film *Gridiron Gang (Spiel auf Bewährung, Phil Joanou 2006)*.

Die Serie unterstreicht die Verbindung zwischen Spiel und Politik auch auf einer symbolischen Ebene, die nicht von den Figuren intendiert ist. Der Ziegelstein der durch das Fenster des Hauses der Underwoods geworfen wird landet auf deren Parkettboden neben einer umgeworfenen Schachfigur³⁶⁵. Zu diesem Zeitpunkt weiß das Publikum noch nicht, dass Frank alles von vornherein geplant hat, um Spinella in der Öffentlichkeit in Misskredit zu bringen. Die Schachfigur neben dem Ziegelstein symbolisiert den Schachzug, der mit diesem vermeintlichen Attentat getätigt wird.

Selbst Personen, die keine Politiker sind, sprechen abfällig über diese Machenschaften. Der alte Jugendfreund von Russo der in der Schiffswerft arbeitet, wirft ihm vor, dass das, was Peter macht, „playing politics“ sei, anstatt wirkliche Inhalte zu vertreten³⁶⁶.

6. 2. Politik ohne Ideale

6. 2. 1. Unerwünschte Utopien

Obwohl einer der Hauptschauplätze der Serie das Kapitol und das Weiße Haus sind, werden politische Inhalte kaum vertieft. Es geht vielmehr darum, wer wovon am meisten profitiert, als um veritable Lösungsansätze und Verbesserungsvorschläge für das Leben in den Vereinigten Staaten.

Utopien und Ideale jeglicher Form werden von Frank zumeist als Hindernis betrachtet und belächelt. Laut Nancy San Martin ist dies eine Weltsicht, die von einem herkömmlichen Männerbild geprägt sei. Das Beharren auf „real life“ [is] the code word for heteronormativity³⁶⁷. Männer verurteilen also Utopien und Überzeugungen als Träumereien, die zwar nobel wären, aber nicht realisierbar sind.

Ein Beispiel, welches die Bedeutung des Satzes von Nancy San Martin illustriert, findet sich in der

364 *House of Cards: Kapitel 9, 0h48'.*

365 *House of Cards: Kapitel 6, 0h4'.*

366 *House of Cards: Kapitel 5 0h11'.*

367 San Martin, „Must See TV“, s. 35.

Szene, in der Frank versucht, Peter zu überzeugen, die Seiten des politischen Spektrums in Fragen der Umweltpolitik zu wechseln. Er versucht es schönzureden, indem er Peter vermitteln möchte, dass es im Endeffekt nur um Jobs ginge. Christina versucht als Stimme der Vernunft zu agieren, und Peter auf seine Ideale zurückzubedenken. Frank entgegnet ihr dazu: „this is politics“³⁶⁸. Das impliziert, dass Franks Verständnis von Politik gleichbedeutend damit ist, wie man den größten Vorteil aus einer Situation ziehen kann, egal welche Überzeugung man bis zu dem Zeitpunkt vertreten hat.

Er verspottet die Ideale der Männer, die versuchen aufgrund ihrer Überzeugungen Franks Pläne zu durchkreuzen. So macht er es bei seinen beiden Kollegen aus dem linken Parteiflügel, denen der Watershed-Act nicht weit genug geht. Er tut ihre liberalen Einstellungen als Widerstand um des Widerstandes Willen ab und spricht ihren Argumenten somit jede Legitimation ab³⁶⁹. Frank ist der Meinung, dass die größten Idealisten Feiglinge seien und am wenigsten bereit wären ihren Kopf für die gute Sache hinzuhalten³⁷⁰. So werden diese Männer auch dargestellt – sie lassen sich von Frank einschüchtern.

Es geht also nicht um Ideale, sondern um Sektierertum in Form von Loyalität zur Parteilinie und dadurch zu den Vorgesetzten. Laut Croteau und Hoynes geht es um die „realities of power politics“ deren „policies“ nicht „utopian“ seien (Croteau/Hoynes in Craig, s. 162)³⁷¹.

Frank sagt Abrams und Vanderburgh, dass man der Herde folgen muss aus Loyalität und nicht aus Überzeugung an der Sache³⁷². Dieses Sektierertum wird durch das Zweiparteiensystem auf eine ähnliche Art und Weise wie die männliche Hegemonialstellung verstärkt und reproduziert. Indem Vorschläge und Ideen als entweder republikanisch oder demokratisch abgestempelt werden, kann eine sinnvolle Debatte gar nicht entstehen. Die Leute wählen je nach Parteicouleur und nicht nach individueller Überzeugung. Anknüpfend an die Idee der Politik als ein Spiel, kann man auch hier davon sprechen, dass es darum geht, dass die eigene Partei, also die eigene „Mannschaft“ gewinnt. Was für eine Wirkung dieser Verlust oder Gewinn im Rahmen des politischen Spiels auf die Umwelt im breitesten Sinne des Wortes hat, ist hier zweitrangig. Selbst der Präsident sagt offen zu Frank: „All I care about is a win.“³⁷³. Passend beschreibt Donald das amerikanische System als ein, von der Idee des Gewinnens durchtriebenes System³⁷⁴. Selbst Journalisten bekennen ganz offen ihre

368 *House of Cards: Kapitel 10, 0h20'.*

369 *House of Cards: Kapitel 9, 0h28'.*

370 *House of Cards: Kapitel 9, 0h29'.*

371 Croteau/Hoynes, „Men and the News Media“, s. 162.

372 *House of Cards: Kapitel 29, 0h28'.*

373 *House of Cards: Kapitel 7, 0h39'.*

374 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 135.

jeweilige Zugehörigkeit zu einer der beiden Großparteien. Ein TV-Kolumnist trägt eine Anstecknadel auf seinem Anzug, auf der ein Elefant – das Logo der Republikanischen Partei – abgebildet ist. Der TV-Kolumnist ist der Meinung, dass Peter Russo nicht über Umweltverschmutzung predigen solle, wenn dieser seinen eigenen Körper mit Drogen „verschmutze“³⁷⁵. Statt ein Argument gegen die Reform hervorzubringen, greift er direkt die Person, die hinter dem Gesetzesentwurf steht an, anstatt die Inhalte des Entwurfes anzugreifen und zur Debatte zu bringen.

6. 2. 2. Die Manipulation der medialen Öffentlichkeit.

In der Serie scheint es für die Politiker und insbesondere Frank, ein leichtes Spiel zu sein, die Meinung der Öffentlichkeit durch diverse Tricks in die, von ihm gewünschte Richtung zu drehen. Der Politiker kann die Weltgeschichte wie ein Marionettenspieler lenken. Es geht beinahe immer so aus, wie er es sich vorstellt. Was Frank und andere Politiker in der Lage sind zu tun, das wünschen sich die ZuschauerInnen auch.

Nachdem der Ziegelstein durch das Fenster der Underwoods geworfen wird, überlegen sich die Underwoods und Doug Stamper, mit welchem Schlagwort man den Anschlag benennen könnte. Claire macht den Vorschlag: „Disorganized Labor“ und schon in der nächsten Einstellung sieht man einen CNN-Newsroom-Analyst, der genau die selben Worte benutzt³⁷⁶. Croteau und Hoynes entwerfen dazu ein Bild einer Mediengesellschaft in der die sogenannten Fakten nur eine „Confirmation of authority“ ist, „whose primary function is to provide just such information“³⁷⁷. Die Mächtigen in der Serie legen den Journalisten die Worte in den Mund.

Die Idee der Polemik wird in der Inszenierung des TV-Duells zwischen Spinella und Frank verstärkt. Die Angestellten von Spinella raten ihm dazu, auf CNN ein „One-on-one, you and Underwood. Eight-o-clock tonight“ zu beantragen³⁷⁸. Die politische Debatte, in der es um Inhalte gehen sollte, wird von Spinellas Angestellten wie ein Duell in einem Western beschrieben. Der Fernsehsender ist einverstanden, denn „conflict, not consensus, makes for interesting stories, and the most interesting are those with two clearly demarcated antagonists“³⁷⁹.

Immer wenn es darum geht, offizielle Standpunkte an den Zuseher gerichtet zu sagen, drehen sich

375 *House of Cards: Kapitel 9, 0h05'.*

376 *House of Cards: Kapitel 6, 0h08'.*

377 Croteau/Hoynes, „Men and the News Media“, s. 165.

378 *House of Cards: Kapitel 6, 0h16'.*

379 Croteau/Hoynes, „Men and the News Media“, s. 165.

die Kontrahenten, wie in dem Fall Spinella, direkt zur Kamera. Frank bringt noch mehr Pathos in die Auseinandersetzung, indem er Spinella dazu auffordert, sich vor laufenden Kameras bei seiner Frau für die Ziegelsteinattacke zu entschuldigen³⁸⁰. Spinella erkennt seine Chance, den Spieß umzudrehen und Frank als Manipulator zu enttarnen. Spinella spricht zuerst zu Claire und dreht sich dann indirekt den FernsehzuschauerInnen, indem er in die Kamera blickt und sagt: „but you know what sickens me more? That right now your husband is using you as a prop on national television to try and win a debate“³⁸¹. Die innerdiegetische Bildregie unterstreicht den dramatischen Moment, den er erzeugen möchte, indem sie mit seinen Adressierungen an verschiedenen Kameras mitschneidet. Spinella spricht direkt die ZuseherInnen an. Er beschuldigt Frank der Manipulation, doch ist sich bei seinen Bewegungen genau gewahr, dass diese auch manipulieren, indem sie einen gewissen in sich Pathos bergen.

Frank weiß, was den Nerv des Volkes trifft. Er bringt sachliche Debatten auf ein emotionales Niveau bei dem es schwer ist, sachlich zu bleiben. Er schafft es, den Tod eines Kindes als Verschulden seines Kontrahenten darzustellen. Ein Kind wird während des Lehrerstreiks erschossen. Weil es den Streik gibt, war das Kind nicht in der Schule³⁸². Durch Zoe als Mittelsmann, die zu diesem Zeitpunkt paradoxerweise zu so etwas wie der Stimme des Volkes geworden ist, dreht er die Geschichte so um, dass diese seine Argumentationslinie unterstützt. Hätten die Lehrer nicht gestreikt, wäre das Kind in der Schule gewesen und somit wäre es noch am Leben. Er wiederholt diese Aussage dann in einem Interview vor Ort neben den trauernden Eltern³⁸³. Er nutzt den emotionalen Ausnahmezustand der Eltern des erschossenen Kindes zu seinen Gunsten. Durch dieses Argument wird der Streik beendet und die Bildungsreform angenommen. Aus der Serie geht aber nicht hervor, ob diese Bildungsreform gute oder schlechte Auswirkungen auf die Bildung des Landes hat. Auch die Frage nach sozialen Missständen wird nicht erhoben, inwiefern es dazu kommen kann, dass Kinder erschossen werden, ob sie in der Schule sind oder nicht.

Frank kann auch als Außensehender Dritter zwei Parteien zum Streiten bringen, ohne dass er direkt involviert ist. So macht er es mit Michael Kern und dem Nahost-Konflikt. Die Medien spielen sein Spiel mit und verwirklichen somit seinen Plan, den neuen Außenminister der USA, Michael Kern, zu einer persona non grata in Israel zu machen und ihm damit seine Eignung als Außenminister

380 *House of Cards: Kapitel 6, 0h19'.*

381 *House of Cards: Kapitel 6, 0h20'.*

382 *House of Cards: Kapitel 6, 0h34'.*

383 *House of Cards: Kapitel 6, 0h40'.*

abzusprechen. Michael Kern wird vorgeworfen, in seiner Jugendzeit einen israelkritischen Artikel verfasst zu haben. Diesen Artikel hat Frank mithilfe von Zoe gefunden und verbreitet. Kern lacht, weil er den Affront „ludicrous“ finde und der besagte Artikel 32 Jahre alt sei³⁸⁴. Der Präsident der Anti-Defamation League reagiert empört, so wie Frank es von ihm erwartet hat³⁸⁵.

Die Serie offenbart dem Zuseher und der Zuseherin einen Blick hinter die Kulissen der Fernsehübertragung eines politisch gewichtigen Moments, wie die Angelobung des Präsidenten einer ist. Der neue Präsident steht, bei einer Einstellung während seiner Angelobung, mit dem Rücken zur Kamera und links stehen die Abgeordneten. Sie befinden sich auf einer Plattform, die dem Volk gegenüber erhöht ist³⁸⁶. Das Volk wird dadurch ausgespart. Es wird untergeordnet und gleichgeschaltet jubelnd gezeigt³⁸⁷. Es entsteht der Eindruck, als sei die ganze Nation vereint. Es gibt keine werden Gegenstimmen oder abweichende Meinungen gezeigt. Croteau und Hoynes beschreiben in ihrem Text männlich dominierte Berichterstattung, Es wird so getan, als käme ein möglicher Zwist nur aus dem Ausland und in den USA herrsche nationale Einheit³⁸⁸.

Der Präsident ist in der Mitte des Bildes, er blickt frontal in die Blickachse³⁸⁹. Laut Hickethier wird das vom Zuschauer als „direkte Bedrohung“ wahrgenommen³⁹⁰. Im Fernsehen ist das abgeschwächt und wird von Hickethier als „direkte Ansprache“ verstanden. Es wird die Illusion suggeriert, dass die Fiktion verschwinde³⁹¹.

Diese Souveränität wird jedoch abgeschwächt, indem in der nächsten Einstellung, einem Gegenschuss, der Teleprompter gezeigt wird, von dem der Präsident seine Rede abliest. Dadurch dass das Dispositiv aufgedeckt wird, verliert der Präsident seine Dominanz, da gezeigt wird, dass er auch nur ein Teil der Produktion ist. So wird die Inszenierung als Manipulation entlarvt, die darauf abzielt, der Öffentlichkeit den Präsident als erhabene Persönlichkeit zu präsentieren. Durch das Aussparen der Teleprompter im Bild, das CNN in der Diegese an die innerdiegetischen FernsehzuschauerInnen sendet, erhebt es den Präsidenten zu einer mythischen Figur. Hickethier spricht hier von der „Macht“ des „Dispositivs“³⁹².

384 *House of Cards: Kapitel 2, 0h17'.*

385 *House of Cards: Kapitel 2, 0h23'.*

386 *House of Cards: Kapitel 1, 0h46'.*

387 *House of Cards: Kapitel 1, 0h46'.*

388 Croteau/Hoynes, „Men and the News Media“, s. 161.

389 *House of Cards: Kapitel 1, 0h47'.*

390 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 64.

391 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 65.

392 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 20.

6. 2. 3. Kollateralschäden

Bei der Entfaltung dieser Machtspiele und Intrigen kommt es nicht selten dazu, dass nicht-involvierte Dritte zu Schaden kommen. Diese werden von den PolitikerInnen als Kollateralschäden in Kauf genommen.

Frank lässt durch Zoe den inoffiziellen Terminplan des Präsidenten veröffentlichen. Damit dieser kein falsches Spiel vermutet, erzählt Linda ihm, dass dies ein Fehler einer Assistentin gewesen sei. Sie wird gefeuert, obwohl sie in Wahrheit keine Verantwortung dafür trägt³⁹³. Hier wird einem Menschen die Existenzgrundlage entzogen, damit Frank Vizepräsident werden kann.

Selbst die Zerstörung von Peter Russos psychischer Gesundheit stellt im Endeffekt für Frank einen Kollateralschaden dar. Er baut Peters Selbstvertrauen auf indem, er ihm eine Aufgabe gibt und ihm hilft seine, Alkoholsucht in den Griff zu bekommen. Peters Rückfall in die Sucht ist aber ein von Frank geplanter Schachzug, damit dieser kurz vor der Gouverneurswahl zurücktritt und Matthews das Amt des Vizepräsidenten ablegt und Gouverneur wird. Er schickt Peter zu einer Gala, wo dieser Remy Danton treffen soll. Eigentlich geht es darum, Peter von Rachel verführen zu lassen³⁹⁴. Dass er Russo beseitigen muss, hat Frank nicht geplant. Er sagt zu Stamper über Russo: „let's get him back on his feet“³⁹⁵.

Aber auch diese Grenze ist Frank bereit zu überschreiten, wenn das Nicht-Überschreiten derselben dazu führen würde, dass sein Kartenhaus aus Lügen und Intrigen zusammenfällt.

Auch die Presse kann Unbeteiligten Schaden zufügen. Russo möchte anfangs nicht zur Gouverneurswahl antreten, da er weiß, dass sich die Presse auf die Geschichten aus seiner Vergangenheit stürzen würde. Er möchte nicht, dass seine Kinder von seinem Fehlverhalten erfahren. Außerdem hat er Angst, dass sie selbst darunter leiden könnten, wie zum Beispiel in der Schule gehänselt zu werden³⁹⁶. Das Seelenwohl der Kinder Russos wird als Kollateralschaden für einen spannenden Artikel in Kauf genommen.

393 *House of Cards: Kapitel 13, 0h20'.*

394 *House of Cards: Kapitel 10, 0h21'.*

395 *House of Cards: Kapitel 10, 0h48'.*

396 *House of Cards: Kapitel 7, 0h30'.*

6. 3. Verortung der Macht

In den hellen Räumen des Kapitols werden die offiziellen Sachen beschlossen, aber in den dunklen Gassen passieren die Entscheidungen, die weit mehr Einfluss auf die Geschehnisse haben.

Doug und der Kommissar treffen sich in einer Szene unter einer Brücke. Es ist dunkel und man sieht nur ihre Umrisse. Sie sprechen über das Vorgehen mit Russo. Der Kommissar beklagt, dass er sich soweit in die Sache verwickeln lassen hat. Sie sind beide mit ihren Autos zur Brücke gefahren, um sich dort von der Öffentlichkeit abgeschottet zu treffen³⁹⁷. Die Szene könnte aus einem Spionagefilm stammen.

Nachdem Peters Versuch, sich der Polizei zu stellen, scheitert, wird Doug von einem Polizisten in einer finsternen Seitengasse übergeben³⁹⁸. Das unterstreicht, dass dieses Vorgehen keine offizielle Amtshandlung ist.

Auch Freddys Restaurant wird zu einem Hinterzimmer für Vorgänge, die das weiße Haus betreffen. Dort passiert die geheime Übereinkunft zwischen Frank und Raymond Tusk, bevor sie den ahnungslosen Präsidenten offiziell im Oval Office begegnen³⁹⁹.

Selbst innerhalb des Kapitols gibt es ein solches Verhältnis zwischen den Orten. Frank spricht mit Bob Birch über seine, für Demokraten unübliche Reform. Im Büro verläuft ihr Gespräch sachlich und Birch lässt unterschwellig seine Meinung durchklingen, dass der Präsident ihm nicht demokratisch genug sei. Frank lässt nicht locker und verfolgt Birch bis zur Herrentoilette mit derselben Forderung. Birch sagt: „the president can fuck himself“. Selbst Frank beginnt doppeldeutige Anspielung auf Birchs „manhood“ zu machen – diese sei zwar „impressive“, aber es würde ihm auch nichts nutzen⁴⁰⁰. Der Ortswechsel vom Büro zum Abort hat erwirkt, dass auch die Kommunikation sich verändert. Die Hemmungen, die Fäkalsprache nicht zu benutzen, fällt dadurch, dass sie sich an einem Ort befinden der dazu da ist, mit Ausscheidungen aller Art umzugehen.

Das Oval Office wird in einer Parallelmontage⁴⁰¹ mit einem Kirchenkeller, in dem sich die Anonymen Alkoholiker treffen, verglichen. Aus der Perspektive des Schreibtisches des Präsidenten

397 *House of Cards: Kapitel 11, 0h34'.*

398 *House of Cards: Kapitel 11, 0h35'.*

399 *House of Cards: Kapitel 13, 0h37'-0h40'.*

400 *House of Cards: Kapitel 4, 0h03'.*

401 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 137.

werden Stühle hereingetragen. Es wird exakt festgelegt, wer während der Unterzeichnung der Reform wo sitzen wird. Parallel dazu sieht man wie die Stühle für das Treffen der Anonymen Alkoholiker aufgestellt werden. Dort wirkt jeder Stuhl gleichwertig. Es wird keine Hierarchie aufgestellt. Das Treffen der Anonymen Alkoholiker findet in einem finsternen Keller statt, während das Oval Office lichtdurchflutet ist (Kapitel 7 0h01'-0h02')⁴⁰². Das Oval Office, ein Ort der größtmöglichen Exklusivität wird einem Ort der höchstmöglichen Inklusion gegenübergestellt.

Die Serie zeichnet ein zentralistisches Bild der USA. Die Elite befindet sich in Washington DC, das schon im Vorspann vorgestellt wird. Dem Zuseher und der Zuseherin wird eine Stadt vorgestellt, die vor phallischen Symbolen nur so strotzt: Man sieht Statuen von Reitern auf sich aufbäumenden Pferden, Bauten mit Säulen die Richtung Himmel zeigen, Löwenstatuen und zum Schluss eine Statue, die Julius Cäsar abbildet. Laut Strate ist ein „horse rearing on his hind legs, a phallic symbol that also evokes the idea of the untamed“⁴⁰³. Man sieht Gebäude mit geraden, nach oben strebenden Säulen. Laut Bourdieu „wird (...) die Bewegung nach oben (...) mit dem Männlichen identifiziert“, da sie eine Analogie zur Erektion darstellt⁴⁰⁴.

Das urbane Hauptzentrum Washington muss „disassociate itself from the provinciality, backwardness, or cultural homogeneity it associates with then displaces onto these regions“⁴⁰⁵.

Wenn die Serie dagegen in rurale Gegenden ausweicht, so werden die Bewohner derselben als kleinkarierte Leute dargestellt, die keine Männer von Welt sind. So etwa zeigt sich der Unterschied zwischen Frank und seinem politischen Erzfeind in Gaffney. Frank kommt mit einem Auto zu dessen Grundstück, während der Republikaner auf seinem Rasenmäher sitzt. Durch die Untersicht wirkt Frank majestätisch. Der Republikaner hat nur wenige Quadratmeter Rasen zu verwalten, während Frank in einer höheren Liga spielt⁴⁰⁶.

Diese ruralen Gegenden sind ebenfalls soziale Brennpunkte. Der Schmutz ist hier an der Oberfläche, im Gegensatz zum sterilen und sauberen Washington, wo es nur unter der Oberfläche schmutzig ist, wenn man genau hinsieht. Ihre BewohnerInnen werden als mittellose als AmerikanerInnen dargestellt die in Wohnwagensiedlungen wohnen. Roy Kapeniak erfüllt die meisten der existierenden Klischees: Er ist Verschwörungstheoretiker und lebt in einem

402 *House of Cards: Kapitel 7, 0h01'-0h02'*.

403 Strate, „Beer Commercials“, s. 84.

404 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 18.

405 San Martin, „Must See TV“, s. 33.

406 *House of Cards: Kapitel 3, 0h43'*.

verwahrlosten Wohnwagen. Auf den Spuren Russos versucht Zoe Roy Kapeniak aufzuspüren und fährt in die Wohnwagensiedlung. Eine Frau kommt an die Tür, die nicht elegant ist, raucht und trinkt. So eine Frau sieht man nicht in Washington⁴⁰⁷.

Zoe geht zu dem Stripclub in welchem Kapeniaks Freundin arbeitet. Drinnen ist es verraucht und schmutzig, man sieht nur Männer im Publikum⁴⁰⁸(Kapitel 12 0h37').

Die obere Gesellschaftsschicht trifft ganz selten auf die Untere. Es gibt eine Szene in welcher Frank gerade aus dem Kapitol kommt, während ein verwahrloster Mann sich ausgezogen hat und schreit. Er möchte scheinbar gegen etwas protestieren. Die Kameraperspektive ist eine Untersicht auf Frank, bis er sich bückt und sagt: „no one cares about you“⁴⁰⁹. Die Brennpunkte werden in der Serie demnach nicht ignoriert, sondern sie zeigt die Ignoranz der Repräsentanten des Volkes, verkörpert durch Frank Underwood, gegenüber den Machlosen.

Die Reaktion des Volkes auf diese Indifferenz der herrschenden Klasse kann man während der Szenen, die sich um Peter Russos Kampagne in Philadelphia abspielen, verorten. Er steht auf einem Podium, die Leute sitzen in einer Schulaula und sehen zu ihm hinauf. Die ArbeiterInnen der Schiffswerft, fühlen sich von Washington im Stich gelassen. Eine Frau bekundet bei einer Konferenz von Peter ihre Meinung, dass die Politiker abgehoben wären, und nicht an ihren Sorgen interessiert seien⁴¹⁰.

In einer nahegelegenen Bar gelingt Peter Etwas er vorher in der Schulaula nicht geschafft hat: das Volk hört ihm zu. Er ist nicht auf einem Podest sondern mit ihnen auf Augenhöhe. Er ist zu ihnen auch ehrlicher und direkter. Peter sagt den Leuten aus Philadelphia er sei ihre einzige Chance gehört zu werden, denn „no one in Wahsington gives a fuck about you!“⁴¹¹.

6. 4. Spielarten von Macht je nach Konstellation

6. 4. 1. Dynamik von Allianzen

Konflikte werden meist zwischen dem Präsidenten Walker und Frank ausgetragen, Linda darf nicht

407 *House of Cards: Kapitel 12, 0h36'.*

408 *House of Cards: Kapitel 12, 0h37'.*

409 *House of Cards: Kapitel 2, 0h44'.*

410 *House of Cards: Kapitel 8, 0h31'.*

411 *House of Cards: Kapitel 8, 0h34'.*

wirklich mitkämpfen. Ralph R. Donald merkt an, dass „combat is reserved exclusively for males“⁴¹².

Selbst bei Konfliktsituationen in der Walker und Linda gegen Frank sind, wird sie von Walker nicht als Verbündete wahrgenommen.

Frank dirigiert seine Offensive direkt auf den Präsidenten und ignoriert dabei Linda als potenzielle Gegnerin. Er schüttelt Walker die Hand und spricht ihn mit „Mr. President“ an. Zu Linda beugt er sich nur hin, schüttelt ihr nicht die Hand und spricht sie nur mit „Linda“ an⁴¹³.

Der Präsident steht hinter seinem großen Schreibtisch im Oval Office. Er dreht sich vom Fenster dramatisch zu Frank um. Er ist die Autorität die Frank vorgibt zu respektieren. Der Präsident verlangt von Frank, dieser solle die Bildungsreform vergessen. Linda sagt dasselbe mit Nachdruck. Sie taucht hinter Frank auf wie aus dem Hinterhalt. Frank sieht sie nicht an sondern nur den Präsidenten und unterbricht sie noch dabei. Seine Unterbrechung, ein aggressiver Akt, bringt sie dazu stehen zu bleiben und in ihrer benachteiligten Position im Hintergrund zu verbleiben. Sie wirkt im Hintergrund am kleinsten neben den beiden Männern⁴¹⁴.

Frank widerspricht dem direkten Befehl Walkers, er solle die Reform vergessen, so wie Linda es gesagt habe, mit: „No. I'm sorry Mr. President but I will not do that“. Linda schaut ohne etwas zu sagen wie eine Tennisschiedsrichterin zwischen beiden Männern hin und her⁴¹⁵. Die Frau wird als Subjekt nicht anerkannt. Ihr Sprechen wird ignoriert und übergangen⁴¹⁶.

Auch in den konfliktfreien Momenten hat Frank dem Präsidenten gegenüber ein größeres Naheverhältnis als Linda. Bei der Unterzeichnung der Bildungsreform steht Linda im Abseits. Sie ist während der Zeremonie inmitten des Kameragewirrs. Sie ist also nicht Teil dessen, was aufgenommen und fotografiert wird. Währenddessen schüttelt Frank die Hände des Präsidenten und wird wörtlich gelobt⁴¹⁷. Sie sitzen wieder zu dritt im Oval-Office, Frank und Linda sehen beide den Präsidenten. Jener sitzt zwischen ihnen in der Mitte, doch es scheint, als sei er von der Körperhaltung her näher an Frank. Der kurze Gegenschuss bestätigt diesen Verdacht: er verrät, dass Frank auf seinem Sofa etwas näher beim Präsidenten sitzt als Linda. Der Kopf des Präsidenten wirkt wie eine Trennwand zwischen den beiden Rivalen⁴¹⁸.

412 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 126.

413 *House of Cards: Kapitel 4*, 0h03'.

414 *House of Cards: Kapitel 6*, 0h29'.

415 *House of Cards: Kapitel 6* 0h30'.

416 Forster, Die unsichtbare Allgegenwärtigkeit des Männlichen in den Medien“, s. 65.

417 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h06'.

418 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h38'.

Linda erzählt Frank inoffiziell, dass der Präsident anstelle von Frank Raymond Tusk zum Vizepräsidenten machen möchte. Sie wollte sich für Frank einsetzen und hat dem Präsidenten von seiner Entscheidung abgeraten. Der Präsident habe ihr entgegnet, er fände seine Entscheidung, Tusk zu nominieren „bold“ und „exciting“. Frank hingegen schmeichelt dem Präsidenten indem er die selben Worte benutzt, die Linda ihm aus dem Mund des Präsidenten zugetragen hat und beschreibt diese Nominierung als „exciting, bold idea“⁴¹⁹. Somit schließt er Linda wieder aus dem Kreis des Vertrauens aus, da sie, im Hinterkopf für Frank kämpfend, sich gegen Tusk gesträubt hat. Der Präsident glaubt in Frank einen Vertrauten gefunden zu haben, der ähnlich denkt. Der Präsident möchte Frank nach St. Louis zu Raymond Tusk senden um diesen zu „überzeugen“. In einer Einstellung stehen beide Männer hinter dem Schreibtisch. Das Bild ist symmetrisch komponiert⁴²⁰. Die beiden Männer wirken dadurch so, als stünden sie in einem ebenbürtigen Verhältnis zueinander. Walker möchte Linda nicht zu Tusk schicken, da er sie als zu ruppig empfindet. Frank antwortet darauf, sie könne „a little bit tough“ sein. Der Präsident sagt, er suche jemanden mit „gravitas“ für diese Aufgabe⁴²¹. Sie verbünden sich durch die Verniedlichung und Herabsetzung der abwesenden Linda. Vor einem starken Mann haben die anderen Männer Respekt. Eine starke Frau wird jedoch als unseriös empfunden.

Linda und Frank bilden über eine gewisse Dauer hinweg eine Allianz und unterstützen sich gegenseitig dabei, ihre eigenen Agenden durchzubringen, während sie den Präsidenten darüber im Dunkeln lassen.

Das kann sich durch einen Wandel der Sitzordnung ausdrücken. Frank und Linda sitzen in so einem Augenblick auf dem selben Sofa dem Präsidenten gegenüber und scheinen eine Front zu bilden⁴²². Für Frank bedeuten diese Momente der Eintracht jedoch nicht, dass er seine Dominanz über Linda aufgeben muss. In der Szene in der er mit ihr die Allianz beginnt, steht er auf und dreht sich nochmals dramatisch zu ihr. Er bittet Linda um Zusammenarbeit und ködert sie mit Macht und den „things we could accomplish“. Sie wirkt wieder ganz klein in ihrem Bürosessel und er ist ein großer unscharfer Schatten links im Bild⁴²³.

In einer weiteren Szene ruft der Präsident Frank zu sich. Linda und Matthews befinden sich bereits im Raum als Frank eintritt. Sie stehen auf, nur der Präsident bleibt sitzen. Der Präsident verkündet

419 *House of Cards: Kapitel 12, 0h08'-0h09'*.

420 *House of Cards: Kapitel 12, 0h10'*.

421 *House of Cards: Kapitel 12, 0h10'*.

422 *House of Cards: Kapitel 10, 0h00'*.

423 *House of Cards: Kapitel 11, 0h23'*.

offiziell etwas, das sich die drei anderen schon untereinander ausgemacht haben und stellt es als seine Entscheidung dar. Linda und Frank tauschen dabei einen vielsagenden Blick aus der auf ihr Bündnis hindeutet. Der Präsident befindet sich dadurch in der Rolle des Ausgeschlossenen, aber sie lassen ihn im Glauben, er ziehe an den Fäden und gaukeln ihm vor, dass es seine Entscheidung gewesen sei. Um diesen Umstand zu verdeutlichen, sieht man Matthews Frank zuzwinkern. Da der Präsident als einziger sitzt, ist er beinahe ständig aus dem Bildfeld abgeschnitten⁴²⁴. Seine Isolation aus dem Bild verdeutlicht seinen Ausschluss aus der Allianz bestehend aus Frank, Matthews und Linda.

6. 4. 2. Feststehende Loyalitätsverhältnisse

Gegenüber diesen dynamischen Allianzen die sich ständig verändern, gibt es aber auch Loyalitätsverhältnisse, deren Machtpositionen ganz klar definiert sind und die keiner Veränderung ausgesetzt sind. Sie ersetzen die Funktion der Freunde in herkömmlichen Serien.

Doug Stamper hat sich zur absoluten Loyalität gegenüber Frank verschrieben. Er hält die Funktion als rechte Hand Franks inne. Doug ist der *Mann fürs Grobe*. Frank übergibt ihm zum Beispiel die Aufgabe Janine zum Schweigen zu bringen⁴²⁵. Er scheint keine festen Arbeitszeiten zu haben, um Frank egal zu welcher Uhrzeit mit Tätigkeiten zur Seite zu stehen, die weit über seine Arbeit als Büroleiter hinausgehen. Er trifft sich mitten in der Nacht mit dem Kommissar, um diesen zu bestechen. Obwohl Doug Stamper Frank öfters mit „Sir“ anspricht, scheinen die beiden Männer eine Verhältnis zu haben, das einem Verhältnis unter Freunden ähnelt. Während sie warten, fragt Doug Frank ob sie gemeinsam Schach spielen möchten.

Auch Nancy hat sich scheinbar mit dem Annehmen des Jobs als Sekretärin von Frank für alle möglichen Aufgaben zur Verfügung gestellt. Doug Stamper verlangt von ihr, Rachel bei sich in Virginia unterzubringen. Sie solle Stamper blind vertrauen und ihm keine Fragen stellen. Sie wehrt sich kaum bis gar nicht dagegen⁴²⁶.

6. 5. Mechanismen der Entmachtung

Die Figuren der Serie bedienen sich in ihren Intrigen mehrerer Mechanismen der Entmachtung.

424 *House of Cards: Kapitel 11, 0h45'-0h46'*.

425 *House of Cards: Kapitel 12, 0h14'*.

426 *House of Cards: Kapitel 7, 0h36'*.

Oftmals infantilisieren sie die Objekte ihrer Manipulation. Claire lobt Peter, wie eine Mutter ihr Kind loben würde. Sie sagt zu ihm: „really good work today, Peter“⁴²⁷.

In einer anderen Szene fasst Frank Peter väterlich an die Schulter, um ihn zu beruhigen und sagt dabei: „If you weren't unsure now, there'd be something wrong with you. I expected this“⁴²⁸.

In der vorhergehenden Szene werden in Franks Keller die Vorbereitungen für die Wahlkampagne getroffen. Um Peter herum herrscht ein reges Treiben; nur er sitzt apathisch in der Bildmitte auf dem Sofa, während die Kamera auf ihn zufährt. Sein Leben wird zu einer Publicity-Story aufgeblasen. Aus seiner Leidensgeschichte wird der Slogan „Fresh Start“ kreiert und damit vermarktet. Russo wirkt im Kontrast zu den anderen deprimiert und antriebslos⁴²⁹. Er wird im Entstehungsprozess seiner Kampagne gar nicht eingebunden.

Selbst Christina beginnt ihn zu bevormunden. Frank möchte Peter zu einer Gala schicken, wo er Remy treffen soll, um mit diesem über die Kooperation mit dem Energiekonzern SanCorp zu sprechen. Christina hingegen möchte, dass Peter seinen Idealen treu bleibt. Frank dominiert das Kräftezerren um Peters Loyalität. Er schlägt ihre Argumente mit „well this is more important“ ab⁴³⁰. Sie wirken so als wären sie seine Eltern. Doch am Ende schafft es Frank Peter durch ihr verbindendes Mann-Sein zu überzeugen.

In einer vorhergehenden Szene in der Peter seinen Tiefpunkt erreicht und bei Frank zusammenbricht, zwingt dieser Peter sich komplett zu demütigen. Peter muss sich ausziehen und in die Badewanne legen, während Frank daneben angezogen bleibt⁴³¹.

Die Männer in der Serie demütigen einander ebenfalls vor anwesenden Frauen. Frank kommt ohne anzuklopfen in Peters Büro, welcher gerade einer neuen Sekretärin einen Auftrag gibt. Er sagt zu Peter „we need to talk“ worauf dieser sofort alles stehen und liegen lässt. Dadurch wird vor der Sekretärin ein klares Dominanzverhältnis demonstriert⁴³².

Eine andere subtile Form der Entmachtung findet sich in Form von falscher Großzügigkeit. Die Underwoods erwarten sich für ihre Großzügigkeit immer Etwas im Gegenzug, indem sie an die Schuld des Gegenübers appellieren

427 *House of Cards: Kapitel 7, 0h36'.*

428 *House of Cards: Kapitel 7, 0h19'.*

429 *House of Cards: Kapitel 7, 0h11'.*

430 *House of Cards: Kapitel 10, 0h21'.*

431 *House of Cards: Kapitel 5, 0h46'.*

432 *House of Cards: Kapitel 6, 0h27'.*

In einer Szene deutet Frank mit dem Finger auf Russo und sagt: „The party is investing in you“⁴³³. Diese Art des Zeigens erinnert an die Propagandaposter auf denen die Nationalallegorie, gemeinhin als „Uncle Sam“ bekannt, abgebildet ist. Indem er in Peter Schuldgefühle der Partei gegenüber weckt, kann er ihn dazu bringen das zu tun, was er von ihm verlangt .

Die Underwoods versuchen mit ihrer überbordenden Gastfreundlichkeit jeden Keim von Protest zu ersticken, weil es an das moralische Grundbewusstsein der Leute appelliert. Sie lenken damit vom eigentlichen Thema ab. Sie geben den streikenden und demonstrierenden LehrerInnen Essen und Getränke und entkräften somit die Dynamik des Antagonismus⁴³⁴. Frank formuliert diese Taktik Zoe gegenüber folgendermaßen: „Generosity is it's own form of power“⁴³⁵.

Auch Doug Stamper bemächtigt sich dieser Art der Manipulation. Er hilft Rachel Posner dabei, sich ein neues Leben aufzubauen. Er sagt zwar, es sei nicht nötig, dass sie ihm das Geld zurückzahlt. Doch damit zwingt er sie mehr oder weniger einzuwilligen, bei seinem und Franks Plan Peter in Versuchung zu führen, mitzumachen⁴³⁶.

Frank macht sich der scheinbaren Tugend der Bescheidenheit als Instrument zur Manipulation zu nutze und entmachtet dadurch ähnlich wie bei den streikenden Lehrern, den Protest eines politischen Kontrahenten gegen ihn.

Ein Beispiel hierfür findet sich in der Szene in der Frank die Eltern des Mädchens, das gestorben ist, in Gaffney besucht. Sie geben Frank die Schuld dafür und wollen sein Geld für eine Stiftung nicht annehmen. Der Vater des Mädchens meint, Frank solle nicht die Genugtuung haben zu denken, er könne sich aus seiner Schuld freikaufen. Frank tut so als würde er seinen Rücktritt anbieten, weil er genau weiß, dass sie er sie dadurch auf seine Seite ziehen kann. Er erklärt dieses Phänomen folgendermaßen: „What you have to understand about my people is, that they are a noble people. Humility is their form of pride. It is their strenght. It is their weakness. And if you humble yourself before them, they will do anything you ask“⁴³⁷. So erschleicht er sich durch falsche Bescheidenheit die Vergebung der Eltern.

433 *House of Cards: Kapitel 7, 0h28'.*

434 *House of Cards: Kapitel 5, 0h39'.*

435 *House of Cards: Kapitel 7, 0h14'.*

436 *House of Cards: Kapitel 10, 0h20'.*

437 *House of Cards: Kapitel 3, 0h40'-0h41'.*

7. Symbolische Vaterfiguren

7. 1. Unerreichbare Vaterfiguren

7. 1. 1. Gott als Vater und moralische Instanz

Die Szene in der Kirche in Gaffney erinnert an die Szene in welcher der Präsident angelobt wird. Die Bildkomposition ist symmetrisch angeordnet. Die Kamera fährt auf den Kirchenchor zu, der auf einem Podest in einer erhöhten Position der Kirchengemeinde gegenüber singt. Im Zentrum des Bildes steht die Kanzel als Fluchtpunkt. Simultan zum Setzen des Chores, taucht der Priester hinter der Kanzel auf. Der Priester ist in einer erhöhten Position gegenüber der Kamera. Er scheint über der Trauergemeinde zu stehen⁴³⁸. Der obere Bildrand ist weiter entfernt vom Blickzentrum als der untere, das Bild scheint nach oben zu streben. Das könnte auf ein Einbeziehen einer himmlischen Kraft hindeuten, die über dieser Trauergemeinde steht.

Frank nimmt einfach den Platz des Pfarrers ein, also von dem Mann der Gottes Wort repräsentieren soll. In der nächsten Einstellung wird er aber näher gezeigt, als der Pfarrer bis jetzt gezeigt wurde⁴³⁹. Durch diese Nähe wirkt seine Predigt eindrucksvoller, als wenn er nur aus der Bibel gelesen hätte, so wie er es ursprünglich geplant hat. Er nimmt das Bild komplett ein. Die Augen aller Anwesenden sind auf ihn gerichtet. Er sagt den Leuten, dass es normal sei Gott manchmal zu hassen⁴⁴⁰. Auf dieser erhöhten Position kann Frank sein Mitgefühl heucheln⁴⁴¹.

Er führt den Leuten vor, dass Gott von ihnen Loyalität fordert, so wie er es von seinen Untergebenen. Er sagt, dass „Our job is to love [God], without questioning his plan“⁴⁴². Diesen Satz bezieht er auf sich und stellt sich somit auf eine Stufe mit Gott.

Frank hat innerlich ein zwiespältiges Verhältnis zur Autorität des göttlichen Symbols. Er lehnt die Autorität zwar ab, doch indem er sich gegen sie sträubt, erkennt er gleichzeitig ihre Existenz an. Er verspottet das Gefühl seiner Mitmenschen einer höheren Instanz gehorchen zu wollen – und sei es nur ihrem Gewissen. Das verdeutlicht sich in der Szene wo er in der Kirche predigt. Er schließt die Augen. Es wirkt übertrieben, wie wenn jemand klischeehafte Verhaltensweisen eines

438 *House of Cards: Kapitel 3, 0h28'.*

439 *House of Cards: Kapitel 3, 0h28'.*

440 *House of Cards: Kapitel 3, 0h29'.*

441 *House of Cards: Kapitel 3, 0h30'.*

442 *House of Cards: Kapitel 3, 0h30'.*

Trauernden nachahmt⁴⁴³.

Obwohl Frank der Meinung ist, er sei nur sich selbst hörig und müsse keiner außenstehenden Moralinstanz gehorchen, passiert es doch, dass sein Gewissen ihn heimsucht.

Frank geht nach dem Mord an Peter in die Kirche. Durch die Untersicht wirkt der Schauplatz majestätisch. Er spricht direkt in Richtung Himmel und mimt so einen Dialog mit Gott. Die Kameraeinstellung ist ein Point of view-Shot aus der Perspektive Gottes. Auf diese Weise nehmen die ZuschauerInnen den Platz der göttlichen Instanz ein. Es wirkt so, als würde sich Frank vor den ZuseherInnen für seine Tat rechtfertigen. Frank wendet sich ebenfalls spöttisch zum Teufel. Dies wird durch eine schräge Untersicht angedeutet. Er hört ein Geräusch und sieht sich erschrocken um. Er sieht direkt in die Kamera und sein Gesicht ist sehr nah. Er fragt: „Peter is that you? Stop hiding in my thoughts and come out“⁴⁴⁴.

Es wird ebenfalls in einer anderen Szene angedeutet, dass Peter in Form seines Gewissen in seinen Gedanken herumspukt. Die Einstellung in der Frank vor Raymond Tusks Haus ankommt, aus dem Wagen steigt und vor dem Tor steht⁴⁴⁵, erinnert stark an die Einstellung aus *The Exorcist* (*Der Exorzist*, William Friedkin 1973), in der Pater Merrin vor dem Haus der Familie MacNeil ankommt und stehenbleibt⁴⁴⁶. In diesem Horrorfilm beschreibt ein Arzt als möglichen Auslöser für die Krankheit des Mädchens einer „guilt“ welche „leads to the patient's delusion that his body has been invaded by some alien intelligence“⁴⁴⁷.

Bei Frank manifestiert sich sein Gewissen, das ihn schwer ruhen lässt, als diese „alien intelligence“. Ein Schatten lässt Frank aufschrecken und bringt den ansonsten so rational denkenden Mann für einen kurzen Moment dazu, an der Realität zu zweifeln. Der Schatten der Frank erschrecken lässt, entpuppt sich jedoch als der einer Reinigungskraft⁴⁴⁸.

Frank versucht sich rechtfertigen indem er die Schuld von sich auf die allgegenwärtige Endlichkeit des Menschen schiebt: Er deklamiert: „Time would have killed Russo, if I hadn't, just as it will kill me someday. Kill us all“⁴⁴⁹.

443 *House of Cards: Kapitel 3, 0h31'-0h32'.*

444 *House of Cards: Kapitel 13, 0h21'-0h22'.*

445 *House of Cards: Kapitel 12, 0h16'.*

446 *Der Exorzist, 1h40'.*

447 *Der Exorzist, 1h08'.*

448 *House of Cards: Kapitel 13, 0h22'.*

449 *House of Cards: Kapitel 13, 0h36'.*

7. 1. 2. Der Präsident als „Father of the nation“

Der Präsident steht bei seiner Angelobung während seiner Rede in der Mitte des Bildes⁴⁵⁰, er symbolisiert die Zentrierung der Staatsmacht in eine symbolische Vaterfigur; eine Art Übervater des Staats.

Der Präsident ist wie ein abwesender Vater, der immer wieder Nachhause kommt um das offensichtliche Fehlverhalten zu schelten, jedoch bleiben ihm die Tiefgänge der Intrigen verborgen. Er wirkt wie eine regulierende Kraft, die nie miteinbezogen wird, sondern immer nur von außen kurz in das Geschehen eingreift und es beobachtet.

In einer Szene weist er Frank wegen der Schulreform zurecht. Dieser möchte die Reform verteidigen. Er rät dem Präsident die Reform nicht abzulehnen, da dies als ein Zeichen von Schwäche ausgelegt werden könnte. Der Präsident kontert mit einem einfachen: „well that's on you, Frank“. Und beendet somit die Diskussion ohne ein veritables Argument hervorzubringen. Die Untersicht aus der gefilmt wird, lässt den Präsidenten größer als Frank und Linda wirken⁴⁵¹. Dieses Verhalten erinnert an die Ausführung Bourdieus, dass „das „Nein“ des Vaters weder ausgesprochen noch gerechtfertigt zu werden [braucht]“⁴⁵². Sein Wort ist Autorität und bedarf daher keines Arguments. Man kann hier also eine Analogie zwischen dem symbolischen Charakter des Präsidenten und dem symbolischen Ur-Vater herstellen.

Des weiteren erinnern Lindas und Franks Konflikte in seinem Beisein an einen Kampf zwischen Geschwistern um die Gunst ihres Vaters⁴⁵³.

7. 2. Paradigmenwechsel im Kampf des Patriarchats um Hegemonie

7. 2. 1. Funktionierende Reproduktionsmodelle

Bourdieu ist der Meinung, „Herrschaftsstrukturen seien (...) das Produkt einer unablässigen (also geschichtlichen) Reproduktionsarbeit“⁴⁵⁴. Die männliche Hegemonie ist demnach auf die Reproduktion der Geschlechtsrollen angewiesen.

Frank sagt über sich selbst, er sei so etwas wie ein Mentor für Remy gewesen. Er habe ihn zu dem

450 *House of Cards: Kapitel 1, 0h47'.*

451 *House of Cards: Kapitel 6, 0h29'.*

452 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 126.

453 *House of Cards: Kapitel 7, 0h06'.*

454 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 65.

Mann gemacht der er jetzt ist. Er lobt Remy vor seinen Kollegen und scheint stolz auf seinen früheren Schützling zu sein⁴⁵⁵. Frank infantilisiert Remy. Bei einer Auseinandersetzung mit ihm, sagt er in einem drohenden Tonfall: „don't condescend“⁴⁵⁶. Es erinnert an die Art und Weise in der ein Vater zu seinem Sohn sprechen könnte.

Diese beiden Figuren sind in einem Konkurrenzkampf. Remy möchte Frank übertrumpfen. Er findet, dass er von seinem Lehrmeister nicht genug wertgeschätzt wurde und möchte diesem seinen Wert nun unter Beweis stellen. Bei Frank, beklagt Remy, sei er ein Sklave gewesen, weil dieser seinen echten Wert nie erkannt habe⁴⁵⁷.

Ihr Konkurrenzverhältnis merkt man auch daran, dass Frank und Remy sich in Franks Büro erbittert gegenüber sitzen. So sitzen sich Menschen gegenüber, die in einem ebenbürtigen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen. Keiner von beiden lässt sich vom anderen dominieren⁴⁵⁸. Remy lässt sich von einer neuen symbolischen Vaterfigur adoptieren; nämlich von Raymond Tusk. Diese Allianz wird dadurch verdeutlicht, dass Tusk in Freddys Restaurant auf Franks Stammplatz sitzt und isst⁴⁵⁹.

Remy hat von Frank gelernt und seine Tricks übernommen. Dies zeigt sich dadurch, dass Remy durch seine Funktion als Lobbyist Frank gefährlich werden kann und Frank ihn auch als ernstzunehmende Bedrohung ansieht.

Die Figuren Raymond Tusk und Frank Underwood weisen große Ähnlichkeit in ihrer Durchtriebenheit auf.

Beide legen nie ihre Karten ganz offen auf den Tisch, außer wenn sie genau wissen, dass sie die Oberhand behalten.

Tusk wirkt zuerst wie ein normaler älterer Herr, der sich seinen Reichtum nicht anmerken lässt und bodenständig geblieben ist. Tusks Frau Jean öffnet Frank die Tür. Die Familie Tusk gibt sich nach außen hin als bodenständiges und pragmatisches Paar aus. Bezeichnend dafür ist die Aussage Jeans zu Frank: „why waste the tax payers money on a hotel, when we have a perfectly good bed?“⁴⁶⁰.

Doch bei Tusk merkt man schnell, dass die Einfachheit nur eine gespielte Fassade ist. Tusk spricht Chinesisch: Das bedeutet, dass obwohl er wie ein einfacher älterer Herr wirkt, er durchaus am Zahn der Zeit geblieben ist und China als Wirtschaftsmacht erkennt. An Franks Blick merkt man, dass er die potenzielle Gefahr die von Tusk ausgeht erkennt⁴⁶¹. Tusk spielt immer mit der Diskrepanz

455 *House of Cards: Kapitel 2, 0h03'.*

456 *House of Cards: Kapitel 13, 0h16'.*

457 *House of Cards: Kapitel 13, 0h36".*

458 *House of Cards: Kapitel 9, 0h10'.*

459 *House of Cards: Kapitel 13, 0h37'.*

460 *House of Cards: Kapitel 12, 0h16'.*

461 *House of Cards: Kapitel 12, 0h19'.*

zwischen dem einfachen Mann und dem Milliardär. Das sind zwei Aspekte seiner Person die er versucht in sich zu vereinen.

Als Beispiel dafür präzisiert er, dass der Wald in dem sie in einer Szene spazieren gehen, ihm gehöre⁴⁶².

So wie Frank vollführt auch Tusk seine Intrigen aus dem Hintergrund heraus.

In einer Szene zwischen Frank und Tusk wird dem Publikum ein großer Wendepunkt enthüllt. Tusk erzählt Frank, dass er hinter der Entscheidung stecke, Frank nicht zum Außenminister zu nominieren. Der Präsident scheint den Rat von Tusk ernst zu nehmen. Das ist das erste Mal in der Serie in der man sieht, dass Frank jemanden nicht richtig eingeschätzt hat⁴⁶³. Dadurch wird Tusks Ebenbürtigkeit gegenüber Frank vergrößert. Tusk ist auch schlauer als der Präsident, da er im Gegensatz zu letzterem hinter dem Skandal um Michael Kern, Franks Handschrift erkannt hat. Frank erkennt amüsiert die Ironie an, einmal auf der anderen Seite des Tisches zu sitzen⁴⁶⁴. In der Konfliktsituation mit Tusk hat Frank einen ebenbürtigen Gegner gefunden.

In ihren Wertvorstellungen sind sich beide Männer ebenfalls ähnlich.

In einer Szene möchte Frank Tusk befürchten lassen, sein Vermögen könnte sich dezimieren, indem er, Frank, sich gegen nukleare Energie einsetze. Laut Frank gehe es Tusk nicht um das Geld an sich, sondern um die Arbeit mit der er das Geld verdient hat. Es hat für ihn Symbolcharakter. Das kann Frank nachvollziehen. Er sagt über Tusk durch die fiktive vierte Wand zum Publikum: „Tusk understands the difference between power and money. He doesn't measure his wealth in private jets, but purchased souls.“⁴⁶⁵ Diesem Credo scheint auch Frank zu folgen. Im Gegensatz dazu, erklärt Frank dem Publikum als er über Remy spricht, dieser verstehe den Unterschied zwischen Geld und Macht nicht⁴⁶⁶.

Ohne das die beiden in einer Art Verhältnis, das es zwischen Mentoren und Schülern gibt, stünden, kann man hier sehen, dass der Typus Mann, dem Frank und Raymond Tusk angehören, es schafft sein Lebensmodell universell zu reproduzieren.

In der Beziehung zwischen Peter Russo und dem alten Vizepräsidenten Matthews kommt es zu Beginn auch zu einem Konflikt, da sie sich um die Rangordnung streiten. Matthews hat Schwierigkeiten Russo anzuerkennen und ihm das Zepter zu übergeben.

462 *House of Cards: Kapitel 12, 0h27'.*

463 *House of Cards: Kapitel 12, 0h41'.*

464 *House of Cards: Kapitel 12, 0h42'.*

465 *House of Cards: Kapitel 12, 0h48'.*

466 *House of Cards: Kapitel 2, 0h04'.*

Dieser Umstand zeigt sich innerhalb des Handlungsstrangs in dem es um die Wahl in Pennsylvania geht. Matthews möchte Russo gegenüber seine Überlegenheit affirmieren, indem er in einer großen Limousine und mit mehreren Männern als Geleitschutz zu den verschiedenen Wahlkampfstätten fährt. Er drängt sich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit⁴⁶⁷.

Etwas später unterbricht er Peter mitten in einem Interview vor dem Tourbus und lenkt die Anwesenheit aller Medien auf sich. Die Kameras und Mikros drehen sich automatisch zu ihm. Peter kontert unbeholfen und so entsteht ein hin und her wie bei einem Tennismatch, das für eine Wahlkampagne nicht adäquat erscheint. Russo verliert den Zweikampf um die Aufmerksamkeit der Presse und diese richtet ihr Augenmerk nur mehr auf Matthews⁴⁶⁸.

Russo konfrontiert Matthews und versucht ihn für sich zu gewinnen, indem er ihm ihre Ähnlichkeiten vor Augen führt. Auch Matthews sei seinerzeit kein Favorit für die Wahl gewesen und hätte gegen jede Vermutung gewonnen⁴⁶⁹. Russo zeigt Matthews seine Entschlossenheit und dass er sich, im Fall einer weiteren Unterminierung der Zusammenarbeit seitens Matthews, von diesem als Mentor lösen wird. Dazu spielt eine asynchrone melancholische Musik, die verdeutlicht wie schwer es Matthews fällt die Kontrolle über Pennsylvania jemanden aus der neuen Generation zu überlassen. Während ihrer Konfrontation steht Matthews die ganze Zeit mit dem Rücken zu Peter und sieht sich im Spiegel an. Erst als Peter zeigt, dass er sich von ihm emanzipieren würde, dreht sich Matthews zu ihm um und akzeptiert ihn als ebenbürtigen Nachfolger. Peter schmeichelt ihm indem er ihn als Mentor anerkennt und ihm somit Einfluss zugesteht⁴⁷⁰. Erst durch diese Konfrontation ist Matthews endlich bereit Russo und somit der jüngeren Generation, das Zepter zu überlassen.

7. 2. 2. Gescheiterte Reproduktionsmodelle

Innerhalb des Handlungsbogen in welchem Frank vorgibt Russo aufzubauen, damit dieser Gouverneur werden soll, kann man ebenfalls eine Beziehung zwischen einem Mentor und seinem Schüler erkennen. Aus Peter Russos Sichtweise nimmt Frank ihn unter seine Fittiche, um ihm zu helfen ein Mann wie er selbst zu werden.

Frank muss Peter zuerst den Status des mündigen Erwachsenen aberkennen. Dieses Aberkennen der Mündigkeit wird durch den Akt des Verwehrens von Alkohol verdeutlicht.

467 *House of Cards: Kapitel 9, 0h11'.*

468 *House of Cards: Kapitel 9, 0h21'.*

469 *House of Cards: Kapitel 9, 0h35'.*

470 *House of Cards: Kapitel 9, 0h36'.*

Lance Strate stellt fest, dass „Beer (...) functions as a symbol of initiation and group membership.“⁴⁷¹. Indem Frank Peter das Recht auf Alkohol abspricht, macht er ihn zum Kind, indem er ihn aus der Gruppe der Erwachsenen ausschließt.

In der Szene in der Frank Peter zum ersten Mal erpresst, reicht er ihm ein Glas Whisky um es Peter im Moment seiner Drohung wieder vor der Nase wegzuziehen⁴⁷².

Peter akzeptiert diesen untergeordneten Status des Schülers und beginnt Franks Verhalten nachzuahmen. So ähnlich beschreibt Aufenanger den Prozess in dem ein Kind die Bezugspersonen der eigenen Geschlechtszugehörigkeit entsprechend in seiner Umgebung nachzuahmen beginnt⁴⁷³.

Peter gefällt das, dank Frank wiedergefundene Selbstbewusstsein.

Eine Szene in der er seine Mutter in Philadelphia besucht verdeutlicht das. Er kommandiert einen Pfleger im Altersheim seiner Mutter herum und bringt ihn dazu endlich das Licht im Zimmer seiner Mutter zu reparieren. Er nutzt seinen Status um sich über andere Menschen, die weniger Macht haben, zu erheben. Dies unterstreicht Peter körperlich dadurch, dass er sich vor dem Pfleger bedrohlich aufbaut⁴⁷⁴.

Peter lernt von Frank, wie er andere Politiker manipulieren kann.

Zum Beispiel, bekommt er von Frank einen Tipp wie er Matthews manipulieren könnte, indem er dessen Stolz bedient⁴⁷⁵. Auf dieselbe Art und Weise operiert Frank in seinen Intrigen.

Auch die Manipulation der Öffentlichkeit durch die Medien beherrscht Russo nach und nach.

In einem Interview mit Janine zum Thema Alkoholsucht, beteuert er, seine wiedergefundene „faith in god“ habe ihm geholfen clean zu werden⁴⁷⁶. Es handelt sich um die selbe Art von Floskel die Frank den Leuten in Gaffney bei seiner Predigt in der Kirche erzählt.

Russo hat ebenfalls gelernt, wie man leere Phrasen erfinden kann, indem man zwei Dinge die nichts miteinander zu tun haben vergleicht, um eine inhaltslose aber dafür umso medienwirksamere Metapher zu kreieren. Er vergleicht die persönliche „recovery“ von seinen Drogenproblemen mit einer „economic recovery“⁴⁷⁷. Die pathosgeladene Musik unterstreicht diesen Moment.

471 Strate, „Beer Commercials“, s. 85.

472 *House of Cards: Kapitel 1*, 0h43'.

473 Aufenanger, „Neue Helden für die Männer“, s. 72-74.

474 *House of Cards: Kapitel 8*, 0h41'.

475 *House of Cards: Kapitel 9*, 0h22'.

476 *House of Cards: Kapitel 7*, 0h40'.

477 *House of Cards: Kapitel 9*, 0h40'.

Frank hat Peter Russo gezeigt, dass man sich durch Macht über alle moralischen Instanzen hinwegsetzen kann. Peter geht daran zugrunde, dass er sich der Polizei stellen möchte. Er will seine Taten wieder bereinigen und sich wieder in das System der ordentlichen Bürger eingliedern. Doch die Absolution bleibt ihm verwehrt, denn er kann nicht mehr zur alten Ordnung in der es noch so etwas wie eine „cosmic justice“⁴⁷⁸ gibt. Wenn man die moralischen Instanzen beiseite geschafft und somit sein Subjekt als fiktiv erkannt habe, dann gäbe auch kein zurück mehr, so Kul-Want⁴⁷⁹. In diesem Sinne scheitert Peter Russo daran, dass er seine Befreiung vom Subjekt nicht akzeptieren könne.

Franks Sieg gegen Marty Spinella hat deutlich gezeigt, dass die Instrumente des Machterhalts der männlichen Hegemonie sich gewandelt haben. In der Serienwirklichkeit hat die mentale Kraft die Körperkraft abgelöst, wenn es um die Konfliktbewältigung zwischen Machtmenschen geht. Auch das Berufen auf die inhärente Autorität des Mannes als Vater alleine reicht nicht mehr aus. Dieses Ende der Autorität zeigt sich im Fall des Chefredakteurs des Washington Herald, Tom Hammerschmidt. Er stellt den melancholischen Untergang der „guten alten“ Zeit dar, passend zum Sinnbild des Aussterbens der Printmedien. Er sieht sich als Vater und die Zeitung als seine Familie⁴⁸⁰. Er hegt den Wunsch in einer Zeitung die er leite, müsse er alle Leute unter seiner Kontrolle haben⁴⁸¹.

Tom versucht die, ihm von der patriarchalen Gesellschaft inhärent verliehenen Autorität Zoe aufzuzwingen. Er beklagt, dass sie seine Autorität nicht respektiere⁴⁸².

Als diese sich weigert, beruft er sich auf seine vermeintliche Autorität und infantilisiert Zoe, indem er sagt: „You haven't earned the right to be treated as an adult“⁴⁸³. Er bezeichnet sie als „ungrateful“ self-entitled, little“. Zoe provoziert ihn dahingehend, dass er sie als „Cunt“ bezeichnet⁴⁸⁴. Zoe hat somit gewonnen und er muss als Sexist enttarnt, gefeuert werden.

478 Zizek, Meditation on Michelangelo's Christ on the Cross“, s. 122.

479 Kul-Want, *Slavoj Zizek*, s. 122.

480 *House of Cards: Kapitel 5*, 0h16'.

481 *House of Cards: Kapitel 4*, 0h04'.

482 *House of Cards: Kapitel 4*, 0h04'.

483 *House of Cards: Kapitel 3*, 0h33'.

484 *House of Cards: Kapitel 4*, 0h40'.

8. Familienkonstrukte

8. 1. Männer als reale Väter

In der Serie kommen selten Kinder vor, daher sind auch Figuren die leibliche Väter verkörpern selten.

Auf der einen Seite gibt es Paul Capra der mit seiner Frau und seinen vier Söhnen in einem Arbeiterviertel in Philadelphia lebt. Während diese Familie mit einem niedrigen Einkommen viele Kinder hat, haben Familien aus den wohlhabenden gesellschaftlichen Kreisen in denen sich die Underwoods befinden, meist gar keine.

Paul entspricht dem Klischee des einfachen Mannes von der Straße der das Herz am rechten Fleck trägt. Er flucht⁴⁸⁵, aber zeigt, dass er Gefühle zulässt, indem er mit Christina über Russos Tod sprechen möchte⁴⁸⁶. Zu diesem Klischee gehört auch, dass er sich ein besseres Leben für seine Kinder erhofft. Das wird durch den kurzen Dialog ausgedrückt, in denen er ihnen Gewalt androht, sollten sie ihre Hausaufgaben nicht erledigt haben⁴⁸⁷.

Auch Peter Russo, der Underdog der ersten Staffel hat zwei Kinder mit seiner Ex-Frau, mit der er sich das Sorgerecht teilt. Er scheint mit dem Spagat zwischen Arbeit und der Erziehung seiner Kinder überfordert zu sein. Sein Status als Underdog und seine Fehlerhaftigkeit wird dadurch vergrößert, dass er als Vater gezeigt wird, der nicht kochen kann und vor seinen Kindern flucht⁴⁸⁸. Doch gerade diese Fehlerhaftigkeit macht aus ihm einen Sympathieträger.

Wenn er aber Zeit für sie hat wird er als hingebungsvoller Vater dargestellt, der mit ihnen Spaß zu haben scheint. Peter spielt mit seinen Kindern und offenbart sich als liebevoller und verständnisvoller Vater⁴⁸⁹.

Während der Vorbereitung für die Wahl hat Peter keine Zeit seine Kinder in die Schule zu bringen, weil er zu einem Meeting muss. Er wirkt traurig, als Christina ihm sagt, dass er keine Zeit dafür hat⁴⁹⁰. Meistens wird diese Problematik Frauen zugerechnet⁴⁹¹.

Selbst als Peters Sohn Frank unabsichtlich stößt, woraufhin sich dieser an seinem Kaffee verbrennt,

485 *House of Cards: Kapitel 8, 0h13'.*

486 *House of Cards: Kapitel 12, 0h01'.*

487 *House of Cards: Kapitel 8, 0h32".*

488 *House of Cards: Kapitel 4, 0h16'.*

489 *House of Cards: Kapitel 5, 0h21'.*

490 *House of Cards: Kapitel 9, 0h04'.*

491 Bourdieu, Die männliche Herrschaft, s. 184.

schimpft oder diszipliniert er seinen Sohn nicht. Er beugt sich zu ihm hinunter und sagt zu ihm ernst aber ohne Aggression: „You can't act like that in here. You have to be a big boy“⁴⁹².

Zum Schluss wird Peter aber nicht mehr als Autoritätsperson von seinen Kindern wahrgenommen. Er verstärkt diesen Status dadurch, dass er seine Tochter bittet ihrer Mutter nicht zu erzählen, dass er da ist, als er betrunken vor ihrem Haus wartet. Er untergräbt dadurch seine Autorität als Vater und stellt sich mit den Kindern auf eine Stufe, während er seine Ex-Frau zu einer Autoritätsperson erhebt, die über ihn die selbe Macht hat wie über die Kinder. Sein Sohn will nicht mit ihm sprechen⁴⁹³.

8. 2. Kinder in der Serie

Wie schon weiter oben erwähnt, kommen Kinder sehr selten vor. Wenn sie doch vorkommen, dann gehören sie meistens zum häuslichen Bereich der Protagonisten.

Außerhalb des häuslichen Bereiches werden sie als Störfaktor gewertet.

In einer Szene wird der ambivalente Umgang mit den Kindern verdeutlicht.

Diese Szene spielt in Franks Büro während der Wahlkampf vorbereitungen für Peter Russo. Zuerst liegt der Fokus auf den Frauen, die auf dem Sofa sitzen. Es wirkt nicht nach einer Arbeitsszene, sondern eher wie eine Kaffeejause in der die Frauen der Politiker über dem Wahlkampf plaudern.

Auf der selben Höhe wie die Frauen läuft Peters Sohn durch den Raum. Es wirkt wie ein harmonisches Bild. Dann wird der Fokus auf die stehenden Männer, Peter und Frank gerichtet, die wichtige Sachen besprechen. Der Kinderlärm ist verstummt, bis er wie eine Bedrohung zurückkehrt. Peters Sohn stößt Frank unabsichtlich, welcher sich mit seinem Kaffee verbrüht⁴⁹⁴.

Hier wirkt das Kind als Störfaktor in der Umgebung des Büro.

8. 3. Abwesende Mütter

Die Mutter von Russos Kindern kommt nie vor, man hört sie nicht einmal aus dem Off. Aber sie ist als abwesende Figur existent, da sie immer wieder erwähnt wird. Sie ist für Peter so etwas wie eine Art regulierende Kraft, die ihm bei der Erziehung der Kinder über die Schulter blickt. Das zeigt seine entsetzte Reaktion als er denkt, Christina habe seiner Ex-Frau erzählt, dass er die Kinder alleine gelassen und sich betrunken habe⁴⁹⁵.

Die ZuseherInnen kommen in der Serie der Gestalt der Ex-Frau Peters in der Szene am nächsten, in

492 *House of Cards: Kapitel 9, 0h04'.*

493 *House of Cards: Kapitel 11, 0h27'-0h28'.*

494 *House of Cards: Kapitel 9, 0h03-0h04'.*

495 *House of Cards: Kapitel 4, 0h38'.*

der Peter betrunken vor ihr Haus fährt, um seine Kinder zu sehen. Er bleibt im Wagen und blickt auf das Haus, in welchem er unerwünscht ist. Es wirkt wie eine uneinnehmbare Festung in die man nicht hineinblicken kann. Seine Ex-Frau ist die Instanz, die seine Kinder von ihm trennt. Seine Tochter schiebt auf seine Bitte den Vorhang zur Seite und gewährt ihm einen kleinen Einblick in die Familie aus der er ausgeschlossen wurde. Seine Tochter bleibt aber in der Unschärfe und ist somit für Russo unerreichbar. Zur Familienidylle, welches dieses Haus darstellt, kann er nicht mehr zurückkehren. Er sagt sie soll der Mutter nichts erzählen und disqualifiziert sich somit als verantwortungsvollen Erwachsenen. Gleichzeitig verfestigt er auf diese Weise seinen niedrigeren Status gegenüber der Mutter⁴⁹⁶. Die Tochter legt den Hörer auf und verleugnet ihren Vater. Der Vorhang zur Familienidylle schließt sich.⁴⁹⁷

Es gibt eine abwesende Mutter, die als Figur für den Zuschauer und die Zuschauerin zwar anwesend ist, doch sich selbst als abwesende Mutter bezeichnet.

Linda ist von Schuldgefühlen geplagt, da sie glaubt, ihr Sohn sei in Stanford nicht angenommen worden, weil sie zu wenig für ihn da war. Sie stellt sich nicht die Frage, ob es auch daran liegen könnte, dass der Vater ihres Sohnes zu beschäftigt war⁴⁹⁸.

8. 4. Kinderlose Frauen

Claire Underwood leidet in der Serie sichtlich darunter keine Kinder zu haben. In den gesellschaftlichen Kreisen in denen sie und ihr Mann sich bewegen, scheint es zwar der Normalität zu entsprechen, aber sie wird dennoch immer wieder mit Kindern und werdenden Müttern konfrontiert.

Vor anderen Leuten beschreibt Claire den Wunsch kinderlos zu bleiben, als eine gemeinsame Entscheidung, doch man merkt, dass dieser Wunsch mehr von Frank ausgeht.

Claire antwortet Adam am Telefon, als er fragt warum sie und Frank keine Kinder haben: „we just decided not to“. Durch ihr Zögern und den defensiven Unterton, drängt sich die Frage auf, ob das „we“ in ihren Gedanken nicht durch „Frank“ ausgetauscht werden könnte⁴⁹⁹.

Es ist eine Entscheidung, die sie zugunsten der Karriere getroffen hat und doch scheint sie bei manchen Gesprächen mit anderen Frauen nicht mitreden zu können. Dieser Umstand verdeutlicht sich in der Szene, in der die Frauen über Schwangerschaft reden. Claire kann nicht mitreden. Man

496 *House of Cards: Kapitel 11, 0h27'-0h28'*.

497 *House of Cards: Kapitel 11, 0h29'*.

498 *House of Cards: Kapitel 9, 0h32-0h33"*.

499 *House of Cards: Kapitel 8, 0h21'*.

sieht, dass sie dem Gespräch nur zusieht und nicht daran teilnimmt. Sie lässt ihren Blick schweifen und sieht sehnsüchtig zu ihrem Mann, der mit den anderen Männern dasteht. Auch bei diesem Gespräch kann sie sich nicht beteiligen. Sie wirkt aufgrund ihrer Entscheidung gegen Kinder so, als würde sie weder als ganze Frau noch als Mann gelten⁵⁰⁰. Sie fährt die Kinder von Peter Russo in die Schule um mit Kindern generell Zeit verbringen zu können, auch wenn es nicht ihre sind⁵⁰¹.

Claire hat außerdem einen Konflikt mit einer schwangeren Frau, ihrer Angestellten Gillian. In einer Szene in der sie eine heftige Auseinandersetzung wegen Gillians Klage gegen Claires NGO haben, weist Gillian daraufhin, dass das Baby im Bauch bei Claires Berührung getreten hat. Sie sagt sie will durch ihre Klage gegen die NGO eine bessere Welt für ihr Kind schaffen und diese Welt nicht von Leuten wie Claire zerstören lassen⁵⁰². Sie benutzt ihre Schwangerschaft, um Claire im Gegensatz zu ihr als abnormales Monster darzustellen.

Das verstärkt das Bild einer Gesellschaft in der es als normal angesehen wird, dass Männer sich meist weniger die Frage stellen müssen ob sie sich für eine Karriere oder für Kinder entscheiden. Im Gegensatz dazu werden Frauen als unfertig gesehen, wenn sie sich für eine Karriereweg einschlagen und dabei auf das Kinderkriegen verzichten.

8. 5. Modell der Partnerschaften

Im Gegensatz zu vielen Sitcoms ist die klassische Kernfamilie bestehend aus Vater, Mutter und Kind, in dieser Serie eine Rarität.

Dafür entwirft die Serie mehrere Modelle von Partnerschaften.

Es gibt ein Beispiel für die sogenannte klassische Kernfamilie. Diese kommt aber nur am Rande mit der Familie von Paul, Peter Russos Freund, vor. Sie wirkt jedoch etwas dysfunktional, da die Kommunikation zwischen ihren Mitglieder sehr barsch zu sein scheint. Paul schreit seine Frau an. Es scheint so, als wäre das sein üblicher Umgangston mit ihr⁵⁰³.

Der idyllische Charakter wird der Kernfamilie abgesprochen, stattdessen wird sie als ein Modell gezeigt, das sehr prekär ist.

Ein gegenläufiges Modell ist die offene Ehe der Underwoods.

Die Underwoods verhalten sich nicht wie ein verliebtes Paar, so wie zum Beispiel Peter und

500 *House of Cards: Kapitel 9, 0h47'.*

501 *House of Cards: Kapitel 9, 0h06'-0h07'.*

502 *House of Cards: Kapitel 13, 0h24'.*

503 *House of Cards: Kapitel 8, 0h11'.*

Christina. Frank scheint generell Claire dazu gebracht zu haben, auch auf überbetonte Gefühlsäußerungen mit ihm zu verzichten.

Diese Paardynamik zeigt sich in der Szene nachdem er zerknirscht über seine Niederlage im TV-Duell gegen Spinella vor dem Fernseher sitzt. Er sieht sich noch dazu eine Sendung an, in der sich der Moderator über seine Blamage vor der Kamera lustig macht. Claire kommt ins Zimmer und dreht den Fernseher ab. Sie kümmert sich um ihn, aber er ist ungewöhnlich lethargisch. Sie sagt zu ihm: „I love you“, er antwortet: „I know“, worauf sie entgegnet: „We should say that to each other more often“. Er sieht sie darauf an, sagt zuerst nichts, um dann zu verkünden: „I need to clear my head“. Daraufhin steht er auf. Er weicht dem Liebesgeständnis scheinbar aus⁵⁰⁴.

Aber als Claire droht ihm zu entgleiten, geht ihm das scheinbar nahe. Das merkt man in der Szene als Frank nachhause kommt und merkt, dass Claire weg ist. Als er sie anruft und sie nicht abhebt, wirft er vor lauter Wut sein Handy gegen die Wand. Einen solchen Wutausbruch lässt Frank selten wegen einer Frau zu⁵⁰⁵. Man merkt, dass er Gefühle für seine Frau hat und diese auch auf irrationale Weise ausdrückt.

Auch Claire fühlt sich ihrem Mann durch feste Bande verbunden. Claire verlässt Adam nach der Nachricht von Peters Tod und wendet sie sich wieder Frank zu⁵⁰⁶.

Diese Ehe zeichnet sich durch eine beispiellose Offenheit aus. Sie scheinen kaum Geheimnisse voreinander zu haben, wodurch sie etwaigen Gegner wenig Angriffsfläche bieten, sollten diese versuchen sie zu entzweien.

Das was sie beim anderen Ehepartner vermissen, leben sie innerhalb ihrer Affären aus. Sie haben beide Affären und sprechen offen darüber. Frank weiß von Claire, dass sie sich mit Adam trifft, und es scheint ihm nicht sehr viel auszumachen⁵⁰⁷. Auch Claire weiß über Zoe Bescheid. Dass Frank bei ihr die Nacht verbringt, scheint sie gelassen hinzunehmen⁵⁰⁸.

Frank wird aber nicht als Mann dargestellt, der nur fremdginge und sich für seine Frau nicht interessiere. Die Underwoods sprechen offen über Claires Menopause und Frank bemerkt, dass sie etwas beschäftigt, obwohl sie nichts erwähnt hat⁵⁰⁹. Er ist also kein Mann den seine Frau nicht interessiert und bemerkt sogar kleinste Veränderungen in ihrem Verhalten.

504 *House of Cards: Kapitel 6, 0h25'-0h26'.*
505 *House of Cards: Kapitel 10, 0h14'-0h15'.*
506 *House of Cards: Kapitel 11, 0h48'.*
507 *House of Cards: Kapitel 4, 0h27'.*
508 *House of Cards: Kapitel 7, 0h12'.*
509 *House of Cards: Kapitel 7, 0h21'.*

Da Frank eine Figur des Öffentlichen Lebens ist, hat das Paar eine andere Art zu agieren, wenn es dem Blick der Öffentlichkeit und dem der Medien ausgesetzt ist. Die Privatheit wird abgelegt und das eingeschworene Team Underwood, das sich in der Öffentlichkeit zeigt, kommt wieder zum Vorschein. Sie gehen Hand in Hand den Heerscharen von Pressleuten, die ihr Haus belagern, entgegen und geben eine perfekt abgestimmte Pressekonferenz zum Thema des Ablebens von Peter Russo⁵¹⁰.

Die Underwoods wirken nach Außen wie ein Team, dessen Mitglieder gleichberechtigt sind.

Doch im Beruflichen untergräbt Frank den Stellenwert der Arbeit seiner Frau.

Sie gibt für gewöhnlich klein bei. Das verdeutlicht eine Szene in der sie Frank bittet ihr bei einem Projekt ihrer NGO zu helfen. Sie sieht zu ihm hinauf und sein Kopf ist nicht mehr in der Kadrierung. Dadurch bestärkt sie seine Überlegenheit, während ihre Anliegen abgetan von ihm abgetan werden⁵¹¹.

Frank misst seiner Arbeit einen höheren Stellenwert als der ihren zu.

Das zeigt sich in der Szene in der er Claire vorwirft, dass sie aus Rache die Wahl des Watershed-Acts sabotieren hat lassen. Er kommt in ihr Büro und schreit sie an. Frank spricht zwar von „we“ meint aber eigentlich sich. Diesmal bietet sie ihm Paroli. Als Frank die Argumente auszugehen drohen, kontert er mit für ihn ungewohnten sexistischen Aussagen. Er deutet an, dass Claires Arbeit nicht einmal annähernd so wichtig wäre wie sein Plan. Sie wisse es auch. Er übersteigert es noch indem er diesen Ausbruch ihren Wechseljahren zuzuschreiben versucht⁵¹²

Hier scheint die ansonsten progressive Ehe der Underwoods nach einem veraltetem Muster zu funktionieren.

8. 6. Beziehungen zur Ursprungsfamilie

Keine der Figuren in der Serie scheint ein intaktes und glückliches Verhältnis mit seinen Eltern oder eine glückliche Kindheit gehabt zu haben.

Über die Prostituierte Rachel Posner wird von einer Sozialarbeiterin explizit angedeutet, dass sie von ihrem Vater sexuell missbraucht wurde. Danach wäre sie verschwunden, da sie nicht gegen ihren eigenen Vater vor Gericht aussagen wollte⁵¹³. Dieser Vorfall wird scheinbar implizit dem Zuseher

510 *House of Cards: Kapitel 11, 0h51'.*

511 *House of Cards: Kapitel 6, 0h17'.*

512 *House of Cards: Kapitel 6, 0h06'-0h07'.*

513 *House of Cards: Kapitel 13, 0h18'.*

und der Zuseherin als Erklärung geliefert, wieso Rachel Prostituierte geworden ist.

Auch bei Zoe ein getrübtetes Verhältnis zu den Eltern vermuten. Zoe sagt, sie würde nie Geld von ihren Eltern annehmen⁵¹⁴. In der Serie gibt es zwar keine Andeutungen zum Missbrauch, sie scheint aber ein sehr ambivalentes Verhältnis zu ihrem Vater zu haben, da das Thema des Vaters bei ihren sexuellen Ausschweifungen mit Frank öfters eine Rolle spielt⁵¹⁵.

Peter Russo sieht seine Mutter zwar, hat jedoch ein sehr distanzierendes Verhältnis zu ihr. Er hat sie in einem Heim in Philadelphia untergebracht. Bei seinem Besuch begegnet sie seinen Interaktionsversuchen mit einer großen Aggressivität und blockt jeglichen emotionalen Kontakt mit ihm ab. Sie wirkt apathisch und scheint nur am Fernsehen interessiert zu sein. Sie wirkt so als wäre sie böse auf Peter, dass er seine Wurzeln vernachlässigt hat und in sozial höher gestellten Gesellschaftskreisen verkehrt. Als er versucht ihr zu erklären was er gerade macht, unterbricht sie ihn unwirsch mit „I don't know nothing about that stuff. It's over my head“⁵¹⁶.

Als sie Peters Abdruck vom Kampf mit Paul sieht, wird sie hellhörig. Sie schenkt ihm Aufmerksamkeit die sie bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gezeigt hat. Sie fragt ihn „did you win“, als er sagt „yes I guess“, lächelt sie ihn an und sagt: „that's my boy“⁵¹⁷. Sie erkennt ihren Sohn erst dann wieder, wenn er sich so verhält wie als Kind. Sie ist damit nicht fertig geworden, dass ihr Sohn erwachsen ist und einen anderen Lebensweg als für ihn geplant, eingeschlagen hat. Ihrer Frage nach zu urteilen ob Peter den Kampf gewonnen hat, ist sie der Auffassung echte Männer kämpfen mit den Fäusten und nicht mit Worten. Sie reproduziert damit die Rollenbilder die die Hegemonie des Mannes festigen.

Auch Frank scheint seinen Vater nicht in guter Erinnerung zu haben. In einem der vielen Momente in den er im A-part spricht, erzählt er dem Zuseher und der Zuseherin in einem kühlen und distanzierenden Ton, sein Vater sei unsichtbar gewesen und habe auf ihn keinen besonderen Eindruck gemacht und auch keine besonderen Ambitionen gehabt⁵¹⁸.

Weiters erklärt er Raymond Tusk sein Vater war „better at giving advice than following it“ und beschreibt ihn als erfolglosen Bauern⁵¹⁹.

514 *House of Cards: Kapitel 7, 0h47'.*

515 *House of Cards: Kapitel 7, 0h49'-0h51'.*

516 *House of Cards: Kapitel 8, 0h07'.*

517 *House of Cards: Kapitel 8, 0h41'.*

518 *House of Cards: Kapitel 3, 0h30'-0h31'.*

519 *House of Cards: Kapitel 12, 0h19'-0h20'.*

8. 7. Das Vermächtnis – Erbe

Frank und Claire haben keine Kinder.

Frank spricht mit Peter Russo über seine Beweggründe sich gegen das Kinderkriegen entschieden zu haben. Er habe eine unglückliche Kindheit gehabt und wolle einem potentiellen Kind nicht dem selben Schicksal aussetzen⁵²⁰.

Es stellt sich also die berechtigte Frage für wen die Underwoods ihr Machtimperium aufbauen. Claire stellt ihm diese Frage direkt, doch sie wechselt rasch das Thema, als von ihm die nicht zufriedenstellende Antwort, nämlich: „for each other“, kommt⁵²¹

Für Frank scheint, die Idee von Vermächtnis einen symbolischen, gar transzendentalen Charakter zu haben. Er möchte in die Geschichte eingehen und sich verewigen. Bei der Angelobung des Präsidenten stellt Frank folgende Frage: „centuries from now, when people watch this footage, who will they see smiling just at the edge of the frame?“⁵²². Damit meint er sich selbst. Er ist überzeugt davon, dass er in der Weltgeschichte einen so markanten Abdruck hinterlassen wird, dass sich die Menschen in einigen Jahrhunderten noch an ihn erinnern werden.

Für Frank ist der Status der Legende ein erstrebenswertes Vermächtnis. Donald beschreibt denn Wunsch nach „immortality“ als die Kompensation für den Fleiß, den der Mann in sein Lebenswerk gesteckt habe⁵²³. Demnach entspricht dieser Wunsch Franks seine Spuren in der Welt zu hinterlassen, einem grundlegenden Credo nach dem Männer sozialisiert werden⁵²⁴.

9. Mechanismen der Immersion

Der wichtigste Aspekt der Immersion ist das A-part-Sprechen Franks.

Die Figur Frank baut durch dieses Stilmittel aus dem Theater eine besondere Verbindung zum Publikum auf, die andere Figuren in der Serie nicht haben. Er spricht direkt in die Kamera und dadurch wirkt es so, als würde er den Zuseher und die Zuseherin direkt ansprechen⁵²⁵.

Meistens wird der Wechsel in die direkte Anrede des Publikums durch einen Schnitt angezeigt, bei dem sich Frank dann direkt zur Kamera dreht, die auf einer anderen Position als die unsichtbare Kamera ist, welche die Geschehnisse innerhalb der Serienfiktion filmt. Die Filmzeit ist dabei

520 *House of Cards: Kapitel 11, 0h39'-0h40'*.

521 *House of Cards: Kapitel 26, 0h26'*.

522 *House of Cards: Kapitel 1, 0h48'*.

523 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 132.

524 Donald, „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, s. 132.

525 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, s. 64-65.

interessant: die anderen Figuren die gerade mit ihm im Bild sind können ihn nicht hören, bewegen sich in der Unschärfe aber weiter. Bei einer solchen Szene sieht man beispielsweise Linda im Hintergrund atmen⁵²⁶. Die Kamera wird zu einem materiellen Objekt der Diegese. Auf der einen Seite ist Frank Teil der Serienrealität und in ihr gefangen, doch auf der anderen Seite kann er diese Realität von außen heraus als Zuschauer betrachten. Das bringt ihn in eine zwiespältige Position gegenüber der Fiktion.

Das A-part-Sprechen wird vor allem zu Beginn verwendet, um Exposition zu liefern. Frank hilft dem Publikum die Zusammenhänge zwischen dem großen Figurenensemble, das die Serie vorweist, zu verstehen. Beim ersten Sichten der Serie kann es passieren, dass man aus den Augen verlieren kann, warum ein gewisser Schachzug seines Netzes aus Intrigen für seinen Gesamtplan wichtig ist. Der wesentliche Aspekt ist jedoch, dass Frank sich durch das A-part-Sprechen dem Zuseher und der Zuseherin ausliefert, da er in diesem Moment seine Maske fallen lässt und seine wahren Beweggründe und Gedanken offenbart. Er vertraut in diesen Momenten dem Publikum Gedanken an, die er wohl nie auszusprechen wagt, da sie, wie im folgenden Beispiel, gesellschaftlich nicht salonfähig sind. Nachdem er sich wegen Russos Sohn mit Kaffee verbrüht hat, verkündet er dem Zuseher und der Zuseherin: „I'm not going to lie. I despise children. There. I've said it“⁵²⁷. Frank wirkt trotz seiner moralisch fragwürdigen Taten in der Serie sympathisch, da er den Zuseher und die Zuseherin als Figuren in die Serie miteinbezieht, und diesen durch sein Vertrauen noch eine Sonderstellung gegenüber allen anderen Figuren zuteil werden lässt. Dadurch bietet diese Figur auf einer emotionalen und beinahe manipulativen Ebene dem Publikum eine Identifikationsmöglichkeit. Ein nicht unwesentlicher Aspekt dieser Vereinnahmung des Zusehers und der Zuseherin als seine KomplizInnen ist der Umstand, dass in den Momenten des Durchbrechens der vierten fiktionalen Wand die Gelegenheit zu den seltenen humoristischen Elementen der Serie geboten wird. Diese Momente werden oft durch kurze Blicke in Richtung Kamera tradiert, in denen Frank dem Publikum zeigt, dass er in Wahrheit das Gegenteil von dem denkt was er gerade laut ausgesprochen hat. In dieser Szene dankt er Linda überschwänglich für die Karten für den Jeffersons Ball, doch sein Blick in die Kamera verrät uns, dass es ihn nicht wirklich interessiert⁵²⁸.

526 *House of Cards: Kapitel 11, 0h22'*

527 *House of Cards: Kapitel 9, 0h04'*

528 *House of Cards: Kapitel 1, h27'*

10. Ausblick

Während die Serien in den Anfangszeiten des Fernsehens noch von Archetypen dominiert waren, weist *House of Cards* ein breitgefächertes Panoptikum an männlichen Figuren auf, das von den größten klischeehaften Darstellungen von Männern bis zu den komplexesten Mischformen verschiedener Entwürfe des Mann-Seins reicht. Diese unentschiedene Darstellung von Männern spiegelt das Bild einer Männlichkeit in der Identifikationskrise wider.

Die Figuren selbst sind nicht eindeutig einem bestimmten Typus des Spektrums an Männern zuordenbar, sondern sie versuchen in unterschiedlichsten Aspekten der Männlichkeit ihre Identität zu finden.

Die Darstellung der Form von Politik wie sie hier geschildert ist, bietet möglicherweise dem männlichen Zuschauer, der sich selbst auch in der Krise befindet, einen Weg an seine Fantasien von Allmacht auszuleben.

Die politische Welt der Serie ist durchwegs von Schein statt Sein geprägt, aber indem die Serie Frank sympathisch macht, führt uns diese auch vor wie leicht es ist, sich manipulieren zu lassen. Es werden ihm die Inhaber der Macht als Leute präsentiert, die über dem Gesetz stehen. Indem Frank die ZuschauerInnen durch das A-part-Sprechen zu KomplizInnen macht, lässt er sie an seiner Macht und deren Früchte teilhaben. Der männliche Zuseher hat es demnach schwer zu Franks Figur ein distanzierendes Verhältnis aufzubauen. Er ertappt sich dabei, sich zu wünschen, dass Frank mit seinen unlauteren Methoden ans Ziel kommt.

Auch in den Beziehungen zwischen Mann und Frau gibt die Serie keine Antwort auf ein anzustrebendes Ideal. Die Kernfamilie wird als gescheiterte Modell dargestellt, das jedoch in keiner romantisierenden Form nostalgisch zurückgewünscht wird.

Vielleicht ist das Postulat der Serie, dass diese Identität in den Dualismen – wenn man sich der Argumentation Bourdieus anschließen möchte⁵²⁹ – nicht zu finden sei, sondern eher die Hintergründe des Ursprungs des dualen Denkens zu hinterfragen wären.

529 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, s. 178.

11. Bibliographie

Literatur:

- Aufenanger, Stefan, „Neue Helden für die Männer. Eine sozialisationstheoretische Betrachtung von Männlichkeit und Medien“, in: Mühlen-Achs, Gitta/Bernd Schorb, (Hg.), *Geschlecht und Medien, Reihe Medienpädagogik*, München: KoPäd 1995, S. 71-78.
- Bourdieu, Pierre, *Die männliche Herrschaft* (Orig.: *La domination masculine*, Editions du Seuil, 1998), Frankfurt: Surkhamp 2005.
- Blanchet, Robert, „Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien“, in: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Zürich: Schüren 2010, S. 37-70.
- Croteau, David/William Hoynes, „Men and the News Media. The Male Presence and Its Effect“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 154-168.
- Donald, Ralph R., „Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 124-136.
- Fejes, Fred J., „Masculinity as Fact. A Review of Empirical Mass Communication Research on Masculinity“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 9-22.
- Fiske, John, *Television Culture*. London: Methuen 1987.
- Forster, Edgar J., „Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien“, in: Gitta Mühlen-Achs / Bernd Schorb (Hg.), *Geschlecht und Medien, Reihe Medienpädagogik*, München: KoPäd 1995, S. 57-70.
- Gunning, Tom, „The cinema of attraction[s]: Early film, it's spectator and the avantgarde“, in: Strauven, Wanda (Hg.), *The cinema of attractions reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 381-388.
- Hanke, Robert, „Redesigning Men. Hegemonic Masculinity in Transition“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 185-198.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J. B. Metzler 2012⁵.
- Jancovich, Mark/James Lyons, *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*,

London: British Film Institute 2011³.

- Jones, Sara Gwenllian, „Web wars: Resistance, online fandom and studio censorship“, in: Jancovich, Mark/James Lyons (Hg.), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London: British Film Institute 2011³, S. 163-177.
- Kondolojy, Amanda, „'The Big Bang Theory' hits new viewer record“, 27.9.2013
<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/09/27/the-big-bang-theory-hits-new-viewer-record/205319/>, Zugriff: 14.1.2015.
- Kul-Want, Christopher, Slavoj Zizek. Ein Sachcomic, Überlingen: Tibia Press ²2013 (Orig.: Slavoj Zizek. A Graphic Guide, London: Icon Books 2011).
- McMurria, John, „Long-format TV: Globalisation and network branding in a multi-channel era“, in: Jancovich, Mark/James Lyons (Hg.), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London: British Film Institute ³2011, S. 65-87.
- Mulvey, Laura, „Visual pleasure and narrative cinema“, in: *Screen*, 16/3, Oxford: Oxford University Press 1975, S. 6-18.
- Parks, Lisa, „Brave New Buffy: Rethinking 'TV Violence'“, in: Jancovich, Mark/James Lyons (Hg.), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London: British Film Institute 2011³, S. 118-133.
- Sabo, Donald /Jansen, Sue Curry, „Images of Men in Sport Media. The Social Reproduction of Gender Order“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park 1992, S. 169-184.
- Saco, Diana, „Masculinity as Signs. Poststructuralist Feminist Approaches to the Study of Gender“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park 1992, S. 23-60.
- San Martín, Nancy, „'Must See TV': Programming Identity on NBC Thursdays“, in: Jancovich, Mark/James Lyons (Hg.), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, London: British Film Institute 2011³, S. 32-47.
- Schorb, Bernd, „Medien machen Männer. Lebensvorstellungen von Jungen ihre alltäglichen und ihre medialen Vorbilder“, in: Gitta Mühlen-Achs / Bernd Schorb (Hg.), *Geschlecht und Medien, Reihe Medienpädagogik*, München: KoPäd 1995, S. 101-117.
- Seifert, Ruth, „Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film“, in: Gitta Mühlen-Achs / Bernd Schorb (Hg.), *Geschlecht und Medien, Reihe Medienpädagogik*, München: KoPäd 1995, S. 39-56.
- Shatan, Chaim, „Happiness is a warm gun: Militarized mourning and ceremonial

- vengeance“, in: *Vietnam Generation*, 1/1989, S. 127-151.
- Sinha-Roy, Piya, „'Game of Thrones' draws 7.1 million viewers for blood-filled finale“, 16.6.2014; <http://www.reuters.com/article/2014/06/16/us-television-gameofthrones-idUSKBN0ER2N520140616>, Zugriff: 14.1.2015.
 - Spangler, Lynn C., „Buddies and pals. A History of male friendships on prime-time television“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 93-110.
 - Spiegel, Lynn, „Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums“, in: Adelman, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias, *Grundlagen zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz: UVK 2002, S. 214-252.
 - Steinmann, Clay, „Gaze out of bounds. Men Watching Men on Television“, in: Craig, Steve (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 199-214.
 - Strate, Lance, „Beer Commercials. A Manual on Masculinity“, in: Craig, Steve, (Hg.), *Men, Masculinity, and the Media*, Newbury Park, 1992, S. 78-92.
 - Žižek, Slavoj "Meditation on Michelangelo's Christ on the Cross," in: *SPECS journal of art and culture*: Vol. 1, Article 42, 2008; <http://scholarship.rollins.edu/specs/vol1/iss1/42>, Zugriff: 15.1.2015.

Filme:

- *The Exorcist*, Regie: William Friedkin, US 1973; DVD-Video, *The Exorcist. Extended Director's Cut*, Burbank: Warner Bros. Entertainment Inc. 2010.
- *House of Cards Volume 1: Kapitel 1-13*, Beau Willimon, US 2013; DVD-Video, München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH 2013.
- *House of Cards Volume 2: Kapitel 14-26*, Beau Willimon US 2014; DVD-Video, München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH 2014.
- *Más*, Vince Gilligan, US 2010; DVD-Video, *Breaking Bad. Die komplette dritte Staffel*, München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH 2012.

Anhang

Abstract(deutsch)

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von Männlichkeit in der Web-Serie *House of Cards*, die seit 2013 ausgestrahlt wird.

Es wird die Frage gestellt inwiefern sich die Darstellung von Männern im Fernsehen im Laufe der Zeit gewandelt hat und wie es um die Rezeption dieser Formate beschaffen ist.

Dabei befasst sich die Arbeit zuerst mit dem Diskurs über das Phänomen Quality-TV und behandelt weiters das Thema der Männerforschung.

Anhand film- und fernsehanalytischer Diskurse werden die verschiedenen Aspekte der Männlichkeit in der behandelten Serie beschrieben und mit den Ergebnissen aus der Männerforschung verglichen, um festzustellen ob immer dieselben Klischees entworfen werden, oder ob neue Arten der Männlichkeit postuliert werden.

Da die Serie im Umfeld des Weißen Hauses spielt, wird auch der Aspekt der Darstellung der Politik beleuchtet.

Die Sexualität der Männer so wie ihre Beziehungen werden in der Arbeit ebenfalls analysiert.

Abstract (englisch)

The following thesis examines the question of the representation of masculinity on the web-series *House of Cards*, a show that is running since 2013.

It examines the question on the representation of men on television and it's reception during the evolution of television.

It also sheds light on the discourse on the phenomenon called Quality-TV and furthermore examines the subject of Men's Studies.

The different aspects of masculinity within the series are described via the analytical tools of film and television discourses and are compared to the conclusion offered by Men's Studies, in order to determine if always the same cliches are postulated, or if new forms of masculinity could be found.

Since the series takes place around the white house for the most part, the subject of representation of politics are also examined.

The sexuality of men aswell as their relationship are also analysed.

Lebenslauf

Allgemeine Angaben

Name: Samuel Machto
Geburtsdatum: 05. Oktober 1990
Geburtsort: Wien

Ausbildung

Schulausbildung: Volksschule und AHS im Französischen Lyzeum, Wien (Lycée Français de Vienne), Matura – 2008

Studium

seit 10/2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufspraxis

2009 Regiehospitantz am Schauspielhaus Wien