GENDER OPEN REPOSITORIUM

Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie Game of Thrones aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive

Jäntschi, Katharina

2020

https://doi.org/10.25595/2313

Veröffentlichungsversion / published version
Working Paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jäntschi, Katharina: *Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie Game of Thrones aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive*. Göttingen: Gender(ed) Thoughts - Working Paper Series, 2020. DOI: https://doi.org/10.25595/2313.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://dx.doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-16

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

gender<ed> thoughts

New Perspectives in Gender Research

Working Paper Series
2020, Volume 2

Katharina Jäntschi

Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie *Game of Thrones* aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive

Mit einem Kommentar von Tullio Richter-Hansen

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

gender<ed>
thoughts

New Perspectives in Gender Research
Working Paper Series

(ISSN 2509-8179)

EDITORS-IN-CHIEF
Christoph Behrens, Maximiliane Hädicke, Solveig Lena Hansen, Susanne Hofmann, and Oliver Klaassen

Official Series of the Göttingen Centre for Gender Studies (GCG)
By 2017 the Göttingen Centre for Gender Studies starts a new working paper series called *Gender(ed) Thoughts Goettingen* as a scholarly platform for discussion and exchange on Gender Studies. The series makes the work of affiliates of the Göttingen Centre visible and allows them to publish preliminary and project-related results.
All contributions to the series will be thoroughly peer-reviewed. Wherever possible, we publish comments to each contribution. The series aims at interdisciplinary exchange among Humanities, Social Sciences as well as Life Sciences and invites researchers to publish their results on Gender Studies. If you would like to comment on existing or future contributions, please get in touch with the editors-in-chief. The series is open to theoretical discussions on established and new approaches in Gender Studies as well as results based on empirical data or case studies. Additionally, the series aims to reflect on Gender as an individual and social perspective in academia and day-to-day life.
All papers will be published Open Access with a Creative Commons License, currently cc-by-sa 4.0, with the license text available at https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/.

2020, Volume 2
Katharina Jäntschi

Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie *Game of Thrones* aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive

With a comment by Tullio Richter-Hansen

Suggested Citation
Jäntschi, K. (2020): Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie *Game of Thrones* aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive; Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series, Vol. 2, https://dx.doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-16

Göttingen Centre for Gender Studies
Project Office
Georg-August-Universität Göttingen
Centrum für Geschlechterforschung
Platz der Göttinger Sieben 7 • D - 37073 Göttingen
Germany

genderedthoughts@uni-goettingen.de | www.gendered-thoughts.uni-goettingen.de

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

gender<ed> thoughts
New Perspectives in Gender Research
Working Paper Series 2020, Volume 2
DOI: 10.3249/2509-8179-gtg-16

Untersuchung von Weiblichkeitsdarstellungen in der Serie *Game of Thrones* aus einer feministisch-medientheoretischen Perspektive

Katharina Jäntschi[1]

[1] Institut für Diversitätsforschung, Georg-August-Universität Göttingen; kjaents@gwdg.de

Zusammenfassung

Der Beitrag analysiert die beiden Frauenfiguren Daenerys Targaryen und Brienne of Tarth der HBO-Serie *Game of Thrones* im Hinblick auf ihre Weiblichkeitsdarstellungen. Als Zugang wird eine geschlechtertheoretische Medienanalyse verfolgt. Dieser Analyse liegt die Beobachtung zugrunde, dass die Serie in vielen Fan-Blog-Artikeln aufgrund ihrer Frauencharaktere als feministisch besprochen wird. Mithilfe von Instrumenten der feministischen Filmanalyse werden sowohl die Inhaltsebene als auch die Darstellungsebene der Eigenschaften der Frauenfiguren untersucht und gegenübergestellt. Ausgehend von dekonstruktivistischen und popfeministischen Geschlechtertheorien wird analysiert, ob die aus der Fangemeinde vorgenommene Bewertung der Figuren als *feministisch* Bestand hat. Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass die beiden Frauenfiguren viele Möglichkeiten feministischer Interpretation bieten, allerdings durch die Art der Inszenierung bei Daenerys Targaryen oder durch die brüchige Weiblichkeit bei Brienne of Tarth diese verunmöglicht wird. Die Schwerpunktsetzung auf die beiden genannten Figuren ermöglicht zudem eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept *Weiblichkeit* und seinem feministischen Potential in Abgrenzung zum Konzept der *female masculinity* bzw. der Frage nach Formen weiblicher Herrschaft in Fantasy-Serien.

Schlagworte

Feminismustheorie; *Game of Thrones*; Weiblichkeitsdarstellungen; *female masculinity*; feministische Medienwissenschaft

Abstract

The article analyzes the two female characters Daenerys Targaryen and Brienne of Tarth of the HBO series *Game of Thrones* with regard to representations from a feminist media studies perspective. This analysis is based on the observation that the series is discussed as *feminist* in many fan blog articles due to its female characters. Using instruments of feminist film analysis, both the content level and the level of representation of the characteristics of the female characters are examined and compared. On the basis of deconstructivist and pop-feminist gender theories, it is analysed, whether the assessment of the series as feminist made by the fan community can withstand and what difficulties can be found with it. As a result, it can be said that the two female figures offer many possibilities for feminist in-

terpretation, but the way in which Daenerys Targaryen is presented and the fragile femininity of Brienne of Tarth make this impossible. The focus on the two figures mentioned also enables a critical examination of the concept of femininity and its feminist potential in contrast to the concept of female masculinity or the question of forms of female domination in fantasy series.

Keywords

feminist theory, *Game of Thrones*, images of femininity, female masculinity, feminist media studies

1. Einleitung

„I am not your little princess [...] And I will take what is mine." – Daenerys Targaryen (S02E06)

„All my life men like you snared at me. And all my life I've been knocking men like you into the dust." – Brienne of Tarth (S02E08)

Diese beiden Zitate stammen aus der Serie *Game of Thrones*, eine der erfolgreichsten Fernsehserien des US-Senders HBO.[1] Sie deuten an, dass in der Serie starke und differenziert gezeichnete Frauenfiguren zu finden sind, was für das Fantasy-Mittelalter-Genre nicht alltäglich ist. Zitate wie diese sind ein Grund für den immensen Erfolg der Serie und die vielen Debatten darum, wie sich in Rezensionen immer wieder zeigt. Die Serie bietet viele unerwartete Momente und Wendepunkte und gerade im Hinblick auf Frauenfiguren lassen sich etliche für das Genre untypische *Plotlines* ausmachen. Viele Zuschauer_innen sowie Kritiker_innen bewerten *Game of Thrones* als feministisch, was derzeit ein besonders beliebtes Attribut in der Serienlandschaft des *Mainstream*-Fernsehens darstellt.[2]

Das erste oben genannte Zitat stammt von Daenerys Targaryen (gespielt von Emilia Clarke), welche zu Beginn der Handlung als abhängige, unmündige und objektivierte Frau dargestellt wird, sich im Verlauf der Serie jedoch zu einer der mächtigsten Frauen ihrer Zeit entwickelt. Daenerys weist Eigenschaften auf, die vom Serienpublikum als feministisch bewertet werden (Inhaltsebene), und wird gleichzeitig immer wieder objektifizierend dargestellt (Darstellungsebene). Die Verwendung von einer objektifzierenden Darstellungsweise lässt vermuten, dass es keine etablierten erfolgversprechenden (im Sinne der Serienschaffenden) Darstellungen von Herrscherinnen gibt, die sich zwar männlich konnotierter Strategien und Handlungsdispositionen bedienen (zum Beispiel Streben nach Macht und Anführen eines Heeres), aber dennoch eine weibliche (nicht-objektifizierte) Figur verkörpern.

Das zweite Zitat stammt von Brienne of Tarth (gespielt von Gwendoline Christie), die mit ihrer gesamten Erscheinung, Figur und Rolle in der Serie eine außergewöhnlich männliche Frau darstellt und deswegen ständigen Anfeindungen ausgesetzt ist. Die Besonderheit bei der Figur von Brienne liegt darin, dass sie als Frau eine männliche Rolle als Ritterin einnimmt und damit stetig auf Irritatio-

[1] *Game of Thrones* spielt in einer fiktiven mittelalterlichen Welt mit einigen Fantasy-Elementen, wie z.B. Drachen, Magie und Untoten. Die Handlung dreht sich um die Frage, wer an der Macht ist und auf dem *Iron Throne* (Regierungssitz des Kontinents) sitzt. Es gibt verschie-dene Dynastie-Familien. Die wichtigsten sind die Targaryens, die Lannisters und die Starks. Die Welt von Westeros hat verschiedene Kontinente, die Haupthandlung spielt in Westeros, Nebenstränge finden in Essos statt. Die Serie lief von 2011 bis 2019, umfasste acht Staffeln mit insgesamt 73 Episoden. Produziert wurde sie von David Benioff und D. B. Weiss in den USA. Grundlage ist die Romanreihe des Schriftstellers George R. R. Martin *A Song of Ice and Fire*, der auch bei der Produktion der Serie involviert war. Vergleiche https://en.wikipedia.org/wiki/Game_of_Thrones <28.07.2020>.

[2] Vergleiche beispielsweise folgende Artikel hierzu: www.buzzfeed.com/kateaurthur/9-ways-game-of-thrones-is-actually-feminist, www.indiewire.com/2016/05/game-of-thrones-has-given-us-more-than-just-the-most-feminist-moment-on-tv-this-year-289073/ oder www.returnofkings.com/38518/how-feminism-is-ruining-game-of-thrones <28.07.2020>.

nen stößt bzw. diese hervorruft. Dadurch wird eine feministische Bewertung der Figur komplex, da sie zwar einerseits über einen außergewöhnlichen Handlungsrahmen für eine weibliche Figur, aber gleichzeitig als männlich angesehene Eigenschaften aufweist und in vielen Fällen deshalb nicht als Frau angesehen wird.

Daenerys Targaryen, die als *das* feministische Aushängeschild der Serie in etlichen Fan-Blog-Artikeln gilt, und Brienne of Tarth, die in diesem Diskurs weitaus weniger Aufmerksamkeit bekommt, bieten sich für einen produktiven Vergleich mit Blick auf das Konzept *Weiblichkeit* an. Die beiden Figuren bilden die Ausgangspunkte für die vorliegende Analyse, die der Frage nachgeht, inwieweit diese Figuren als feministisch gelesen werden können und welche Weiblichkeitsvorstellungen dabei eine Rolle spielen. Dabei stellt sich auch stets die Frage nach etablierten Figuren weiblicher Herrschaft im TV.

2. Feminismustheoretische Konzeptualisierung

Um Frauenfiguren bzw. Weiblichkeitsbilder hinsichtlich ihres feministischen Potentials analysieren zu können, bedarf es einer feminismustheoretischen Konzeptualisierung. Verschiedene Feminismen können unterschiedliche politische Ausrichtungen und Inhalte haben (Müller 2012: 192). Nur wenige Kernelemente, wie „Selbstverwirklichung/Selbstbestimmung/Autonomie/Befreiung aus persönlicher Abhängigkeit einerseits und Gleichheit andererseits“ in Bezug auf das Geschlechterverhältnis gelten als Gemeinsamkeit der verschiedenen Feminismen (ebd.: 193). Konkret werden für die vorliegende Analyse Perspektiven dekonstruktivistischer und popfeministischer Geschlechtertheorien herangezogen. Diese bieten wichtige Analysekategorien bezüglich der Frage nach geschlechterstereotypen Darstellungen und weiblicher Herrschaft.

2.1 Dekonstruktivistische Ansätze

Die dekonstruktivistische Geschlechtertheorie, deren bekannteste Vertreterin die US-amerikanische Philosophin Judith Butler ist, widerlegt die Annahme, dass es biologische oder natürliche Gründe für den heteronormativen Dreiklang von *sex, gender* und *desire* gibt – der sogenannten *heterosexuellen Matrix* (Butler 1991, 1995). Identitäten konstituieren sich innerhalb von gesellschaftlichen Machtkonstellationen durch performative Leistungen, welche Wiederholungen oder Zitate von diskursiven Machtformationen darstellen – vereinfacht gesagt gibt es eine bestimmte Menge an hegemonial-anerkann Identitätsentwürfen, den Geschlechternormen, an dene sich viele Personen orientieren und diese nachahmen bzw. wiederholen. Es kann dabei aber auch zu Verwerfungen kommen, verursacht durch nicht erfolgreiche performative Leistung geschlechtlicher Subjekte – dies kann willentlich und nicht willentlich geschehen. Nicht hegemoniale Identitätsentwürfe können sanktioniert werden, indem sie von der Gesellschaft nicht (an-)erkannt werden. Den Verwerfungen liegt aber auch ein transformatorisches Potential inne, da die Sprechakte neue Bedeutungen innerhalb konventioneller Diskursrahmungen erhalten können, welche subversive Veränderungen hervorzubringen vermögen.[3] Diese politische Handlungsoption der dekonstruktivistischen Herangehensweise findet sich in der feministischen Medienwissenschaft wieder. Durch solche öffentlichen und medien-wirksamen subversiven Performanzen, das heißt bewusste Inszenierungen abseits hegemonialer Identitätsentwürfe, kann es zu Transformationen oder zumindest produktiven Irritationen eines Diskurssystems kommen, wodurch jedes Subjekt

[3] Um ein Beispiel zu nennen: Conchita Wurst, eine Kunstfigur als *Drag Queen* des österreichischen Sängers Thomas Neuwirth, gewann 2014 den Eurovision Song Contest. Durch die mediale Präsenz der Kunstfigur als bärtige Diva (Selbstbezeichnung unter www.conchitawurst.com wird das Bild einer Frau mit Bart alltäglicher <28.07.2020>). Dies bedeutet nicht, dass dieses Bild normalisiert ist, aber es existiert und wird dadurch in das Diskurssystem geschlechtlicher Identifizierungen aufgenommen.

prinzipiell zur Kritik an der heteronormativen Geschlechterordnung befähigt wird.

Das dekonstruktivistische Potential dieser Theorie lässt sich nicht nur auf die vermeintlich biologische Verfasstheit der heterosexuellen Matrix anwenden, sondern auch auf alle Arten von Texten „mit dem Anspruch, Sinngebungsprozesse durch neue Lesarten (Relektüren) zu subvertieren" (Moser 2003: 234). Medientexte von Serienschaffenden sind Teil des Diskurssystems und somit relevant für eine feminismustheoretische Betrachtung. Eine popkulturell erfolgreiche Darstellung von Brüchen der heteronormativen Ordnung, die zu guten Einschaltquoten führt, kann somit einen Beitrag zur Auflösung rigider Geschlechternormen leisten.

2.2 Popfeministische Ansätze

Bei popfeministischen Geschlechtertheorien ist dieses dekonstruktivistische Denken ebenso elementar. Geschlecht wird als gesellschaftlich und diskursiv konstruierte Kategorie gesehen (Eismann et al. 2012: 42f.).[4] Dieser Ansatz kann also als eine Weiterentwicklung des ersten gesehen werden, hat aber weitere zentrale Punkte: Ein Hauptanliegen popfeministischer Ansätze ist die Aufwertung von als typisch weiblich geltenden Eigenschaften und Symbolen, wie beispielsweise „Lippenstift, Nagellack oder Handarbeit", welche mit Begriffen wie „Girlism" oder „Girl Culture" aufgewertet werden (ebd.: 43). Das Intervenieren in popkulturellen Räumen und Mainstream-Diskursen ist wichtig, da „die Kämpfe um Gleichberechtigung nicht nur in der politischen Sphäre, sondern zunehmend auch auf der symbolischen Ebene ausgetragen werden" (ebd.: 44). Mediale Produkte seien auf dieser Ebene anzusiedeln und prägen die gesellschaftlichen und normativen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit (ebd.). Dem zeitgenössischen Popfeminismus ging die *Riot-Grrrl*-Bewegung der 1990er Jahre voraus, bei der sich die Aktivistinnen demonstrativ übersexualisiert inszenierten (Kauer 2009: 15). Sexuell aufgeladene Aggressivität und zur Schau gestellte Wut auf das patriarchale System dienten als politische Instrumente. Dies bedeutete jedoch keine generelle Gleichsetzung von sexualisierter Inszenierung von Weiblichkeit und popfeministischen Anliegen.

Im Folgenden wird mithilfe mithilfe dekonstruktivistischer und popfeministischer Ansätze gefragt, inwiefern die Weiblichkeitsdarstellungen feministische Inhalte und Interventionen darstellen oder heteronormative Weiblichkeitsbilder rezitieren.

3. Methodisches Vorgehen

3.1 Figureninterpretation

Die zu Beginn genannten Figuren, Daenerys Targaryen und Brienne of Tarth, werden anhand exemplarischer Szenen des Seriengeschehens näher untersucht. Dabei werden teilweise filmanalytische Kategorien verwendet wie beispielsweise die Kameraperspektive. Bei der Figureninterpretation lassen sich zwei Arten unterscheiden (Scheer 2013: 104): Bei der ersten Lesart wird die Figur als Individuum betrachtet, welches eigenständig denkt und handelt. Dies sei nach John Fiske (1987) die bevorzugte Lesart seitens der Medienproduzent_innen – nicht zuletzt, da sie unkritisch gegenüber sozialen und politischen Dimensionen ist (Scheer 2013). Die zweite Lesart ist eher diskursiv und findet in der Analyse Verwendung; die Figur wird „als ein textuelles Mittel gesehen, das auf der Basis von Diskursen und Ideologien konstruiert wird und diese verkörpert" (ebd.: 104). So werden fiktive Personen als Personifizierung von kulturellen Normen und sozialen Positionen verstanden und damit ist eine Kritik oder Analyse der dominanten Ideologie möglich (ebd.).

[4] Weitere wichtige identitätsprägende Kategorien wie beispielsweise *race*, Klasse und sexuelle Orientierung sind für Analysen zu berücksichtigen, weil Wirkungen von Identitätskategorien nicht getrennt voneinander gedacht werden können – sie sind intersektional verschränkt, beeinflussen sich also gegenseitig. Im Zuge der zweiten Frauenbewegung gab es hierzu eine Auseinandersetzung und starke Kritik vor allem von Seiten Schwarzer Frauen, die sich nicht mitrepräsentiert gefühlt haben. Dadurch ist das Konzept der Intersektionalität in viele geschlechtertheoretische Analysen integriert worden. Diese weiteren Kategorien können in diesem Beitrag leider nicht näher betrachtet werden.

3.2 Analyse der Geschlechterverhältnisse

Die Filmtheoretikerin Ursula Ganz-Blättler (2006: 285) vertritt die Ansicht, dass es sich bei medial vermittelten Fiktionen um „spezifische, konzipierbare Kommunikationsprozesse, die stets mehrere Beteiligte involvieren", handelt. Fiktion ist also eine Form des Erzählens, welches zwei Seiten involviert: diejenigen, die die Story konzipieren, erzählen und ihre Inhalte medial vermitteln (die Serienmacher_innen), und diejenigen, die die Story lesen. Die Betrachtenden sollen die Geschichten „als Bausätze und Imaginationsangebote erst einmal mit eigenen Versatzstücken aus Fantasie und kontextuellem Wissen, aus emotionalen Implikationen und Sinngebungen anreichern und ergänzen" (ebd.). Das bedeutet, dass die Serienmacher_innen nicht gänzlich kontrollieren können, wie ihr Werk interpretiert wird. Ganz-Blättler (2006) spricht von einem *kommunikativen Vertrag*, den man bei der Rezeption solcher Kommunikationsmedien eingeht. Dieser Vertrag regelt, dass auf der einen Seite das Medium so ausgestaltet ist, dass es eine sinnhafte Konstruktion einer alternativen Realität ergibt und auf der anderen Seite die Zuschauenden sich mit eigener Energie dieser Welt zuwenden und diese erweitern und/oder sie zumindest zu verstehen versuchen. Dabei ist es notwendig, dass die Zuschauenden in eine Beziehung treten mit den „Spielfiguren der Geschichte (die an meiner Stelle oder als mir vertraute Bezugspersonen handeln, leiden und genießen, triumphieren und scheitern) und nicht zuletzt mit all jenen, die an derselben Geschichte und ihrem Fortgang Interesse und Vergnügen zeigen" (ebd.: 291). Daraus folgt, dass durch diese individuelle *und* kollektive Leistung des Interpretierens die fiktionale Geschichte Teil einer diskursiven Praxis wird, welche Einfluss auf die Gedankenwelt der Zuschauenden hat.

In der vorliegenden Analyse stehen die Geschlechterverhältnisse (und sich daraus ableitende Weiblichkeitsbilder) der Serie im Mittelpunkt. Dabei gibt es zwei Ebenen zu beachten: Die innerdiegetische Ebene der Geschlechterordnung der Fiktion, welche ausgehend von der bekannten Geschlechterordnung der Zuschauenden, also die zweite Ebene, erfasst und interpretiert wird. Die innerdiegetische fiktive Geschlechterordnung von Westeros, dem Hauptkontinent der Handlung, ähnelt einer einer nicht-fiktiven, heteronormativen Geschlechterordnung westlicher Gesellschaften. Die beiden Geschlechterordnungen weisen also durchaus (historische) Ähnlichkeiten auf, auch wenn westliche nicht-fiktive Gesellschaften mittlerweile in ihren Geschlechternormen freier und offener sind: In Westeros herrschen eine heterosexuelle und monogame Norm und starke patriarchale Machtverhältnisse. Normbrüche kommen in der Handlung immer wieder vor, werden aber sanktioniert, tabuisiert oder deutlich als unrühmliches Verhalten kommentiert.

4. Analyse der filmischen Weiblichkeitsdarstellungen

Ausgangspunkt der Analyse war folgende Beobachtung: Viele Artikel in Online-Blogs, die sich mit der Serie und einzelnen Frauenfiguren befassen, weisen in der Überschrift auf einen Zusammenhang mit Feminismus hin, beziehen sich allerdings im Artikel selbst nicht weiter darauf.[5] *Feministisch* fungiert hierbei häufig als inhaltsleeres Qualitätsmerkmal, da eine differenzierte Analyseperspektive mit feministischen Wissensbeständen meist gänzlich fehlt – was aus einer wissenschaftlichen Perspektive irritiert. Blog-Artikel, die sich positiv auf den postulierten feministischen Gehalt der Serie beziehen, verweisen meist ausschließlich auf die inhaltliche Ebene – also etwa auf nach Macht strebenden Frauen, Sexismus-Artikulationen der Charaktere, Vergewaltigungsracheakten von Frauen-

[5] Beispiele für Überschriften solcher Artikel in Bezug auf Daenerys Targaryen sind: „Daenerys Targaryen: Feminism for the Iron Throne" (Keyhan 2013), „'Game of Thrones' Daenerys Targaryen is a Feminist First, Mother of Dragons Second" (Ghahremani 2013), „Game of Thrones inspiration: Why Daenerys Targaryen is a feminist icon" (Potter 2013) oder „Daenerys Targaryen Is A Feminist" (Hanks-Akins 2016).

figuren oder Ähnliches. Hier bietet die Serie tatsächlich etliche Handlungsstränge. Vernachlässigt wird in den medialen Rezensionen allerdings meist die Ebene der Darstellung und Inszenierung sowie deren Verknüpfung mit der inhaltlichen Ebene, was dieser Artikel nachholt.

Die im Folgenden untersuchten Frauenfiguren verkörpern ganz unterschiedliche Charaktere und stehen in unterschiedlichen Verhältnissen zu historisch anerkannter Weiblichkeit. Bei der Analyse werden beide Ebenen betrachtet: die innerdiegetische Geschlechterordnung als auch die Geschlechterordnung auf der Ebene der Zuschauer_innen.

4.1 Daenerys Targaryen: Entwicklung von lukrativem Ehematerial zur mächtigen Drachenmutter

Daenerys Targaryen ist eine der Hauptfiguren der Serie. Sie entstammt der Targaryen-Dynastie, die ehemals Eroberer von Westeros waren und von dem zu Beginn der Serie herrschenden König von Westeros entmachtet wurden. Daenerys behauptet sich im Verlauf der Serie gegen ihren Bruder und es gelingt ihr, eine machtvolle Position einzunehmen. Die Figur entspricht einem in filmischen Medien häufig vorzufindendes Schönheitsideal, wozu auch ihre Kleidung, Gestik und Mimik beitragen – blasse Haut, blondes Haar, schlanke Figur und feine Ge-sichtszüge. Der damit einhergehende Objekt-Status und ihre passive Rolle werden durch ihre voyeuristisch aufgeladene Nacktheit immer wieder bestätigt, was in den Einführungsszenen ihres Charakters besonders deutlich wird: In der allerersten Folge der Serie wird sie zusammen mit ihrem Bruder Viserys Targaryen (gespielt von Harry Lloyd) vorgestellt, welcher als letzter männlicher Nachfolger von Arys Targaryen, dem ehemaligen, getöteten König, den Iron Throne zurückerobern möchte. Er ver-kauft Daenerys an den Dothrakischen Heeres-führer Khal Drogo (gespielt von Jason Momoa) und fordert als Gegenleistung von diesem eine Dothraki-Armee. Das Volk der Dothraki stammt von dem anderen Kontinent Essos und wird als ‚wildes Reitervolk' dargestellt. Es wird deutlich, dass Viserys seine Schwester Daenerys als Frau bzw. Mensch missachtet, beispielsweise als er sagt: „I would let his whole tribe fuck you all forty thousand men – and their horses too if that's what it took" (S01E01). Es wird gezeigt, wie Viserys den Körper von Daenerys einer Tauschware gleich begutachtet, welche der Fortpflanzung und dem männlichen Vergnügen dienlich sein soll. Daenerys' Körper verknüpft den ehemaligen Königstitel der Targaryens mit unschuldiger und reiner Weiblichkeit und ist damit ein perfektes Instrument für Viserys, um an Macht zu gelangen. Ihre jungfräuliche Weiblichkeit wird auch in der sich anschließenden Darstellung der Hochzeitsnacht von Daenerys und Khal Drogo deutlich, in der Drogo die junge Braut zum Geschlechtsverkehr zwingt, also vergewaltigt. Daenerys wird in einem hellen Kleid mit ihren weißblonden Haaren in einem romantisch anmutenden Setting gezeigt; ihre Mimik zeigt ihre Unsicherheit und Angst vor dem, was sie erwartet. Vor allem die filmische Gestaltung der knapp zweiminütigen Sequenz wurde in den Medien vielfach kritisiert. Elemente wie ein stimmungsvoller Sonnenuntergang über dem Meer, die Silhouetten der beiden Protagonist_innen, Pferde, sphärische Musik und Meeresrauschen im Hintergrund sollen die emotionale Disposition der Zuschauenden beeinflussen und diese in eine romantische Stimmung versetzen. Drogo wird mit einem expliziten male gaze ausgestattet.[6]

[6] Der male gaze ist ein Begriff aus der feministischen Filmtheorie, welche den Film als in eine patriarchale Gesellschaft eingebettete soziale Praxis betrachtet und „repressive Strukturen und emanzipatorische Möglichkeiten" untersucht (Klippel 2002: 168). Der *male gaze* beschreibt eine bestimmte Form der Kameraausschnitte und -bewegungen, die den betrachtenden Blick eines männlichen Protagonisten auf eine passive und meist sexualisierte weibliche Protagonistin mimt. Klippel bezieht sich auf die britische feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey (1975). Sie stellt die These auf, dass filmische Repräsentationen klar zweigeschlechtlich strukturiert sind. Dabei seien Aktivitäten „wie der Blick, das Handeln und die raumgreifende Bewegung" männlich konnotiert und an „männliche Protagonisten gekoppelt", wohingegen körper- und sexualitätsbezogene Momente „sowie das Angesehen-werden" und

Er umkreist Daenerys, betrachtet sie und ihren Körper und entkleidet sie dabei. Daenerys wird damit zum Objekt, wie auch das verwendete Blickregime vermittelt durch die Kameraeinstellung offenbart: Drogo blickt in Daenerys' Richtung. Man sieht sie an der Küste stehend im *close up* (S01E01, Minute 55). Der nächste Schnitt folgt ihrem Blick und zeigt das offene Meer, als Symbol ihrer Sehn-sucht, dieser Situation entfliehen zu wollen. Die Kamera nimmt dann Drogos Blickperspektive ein und präsentiert Daenerys' nackten (Ober-) Körper, stets vor dem Sonnenuntergang und im sinnlichen Ambiente. Daenerys versucht die ganze Zeit beschämt, ihren von Drogo entblößten Körper mit den Händen zu bedecken. Ohne ein Zeichen von Einwilligung drückt Drogo schließlich die weinende Daenerys nach unten und beginnt, sie von hinten zu penetrieren, was nicht weiter gezeigt wird.

Diese ersten Auftritte von Daenerys sind sehr körperzentriert und mit absoluter Passivität und simultanem Unwohlsein gekoppelt; sie hat in diesen Szenen kaum Redeanteile. Die filmische Umsetzung ist mitunter explizit und gewaltvoll, wenn auch mit Daenerys als Mittelpunkt der Aufnahmen, was eine ermächtigende Entwicklung ihrerseits nahelegt.

Diese bedrückende Rolle von Daenerys, die noch einige Folgen aufrechterhalten wird, ändert sich im Verlauf der nächsten Staffeln. Sie entwickelt sich zu einer nach Macht und Gerechtigkeit strebenden und selbstbewussten Frau, die für ihr Machtstreben und ihre politische Agenda den Tod ihres Bruders Viserys in Kauf nimmt. Sie schafft es, anstatt seiner eine ernstzunehmende Anwärterin für den Eisernen Thron zu werden, die ein großes Heer, eine Kriegs-Flotte und drei Drachen befehligt. Die beeindruckende Entwicklung, die Daenerys vollzieht und damit die tradierte Subjektposition einer Frauenfigur verlässt, verbildlicht für viele Fans und Kritiker_innen das feministische Potential der Figur.[7] Vernachlässigt wird in solchen Rezensionen allerdings meist, dass ihre filmische Inszenierung anhaltend objektifizierend und dadurch sexistisch ist, indem für die Handlung unnötiger Weise ihr (nackter) Körper zur Betrachtung verfügbar gemacht wird.[8] Es gibt zwei Szenen, in denen sie besonders machtvoll ist und dieser objektifizierende Vorgang besonders deutlich wird: In der ersten Szene tritt sie aus der Asche ihres verstorbenen und in einer Feuerzeremonie bestatteten Ehe-manns Khal Drogo heraus (S01E10). Sie ist dabei vollständig nackt; ihr Genitalbereich wird von frisch geschlüpften Drachen verdeckt. Eine ähnliche Szene vollzieht sich in einer der späteren Staffeln, als sie den Tempel der Dosh Khaleen, eine wichtige religiöse Stätte, nieder-brennt und dabei alle männlichen Dothraki-Anführer tötet (S06E04). Sie schreitet abermals komplett nackt aus dem brennenden Tempel und das Dothraki-Volk verbeugt sich anschließend vor ihr. Diese beiden Situationen stehen sinnbildlich für ihren Aufstieg an die Macht, da sie sich jeweils damit eine große und treue Gefolgschaft sichert. Es ist filmisch kein Zufall, dass sie beide Male komplett entblößt vor der Kamera steht. In diesem Beitrag wird angenommen, dass so die weiblichen Charakteranteile der Figur gesichert werden und eine männliche Einordnung ihres Charakters verhindert wird, obwohl sie eine dezidiert männliche Position als Heeresführerin und Eroberin einnimmt. Sexistisch wird diese Vorgehensweise dadurch, dass es auch andere Möglichkeiten gäbe, Weiblichkeit darzustellen, als stets mit objektifizierender Nacktheit.

die Handlung verlangsamende Elemente hingegen klassischerweise weiblich sind (Klippel 2002: 170f.). Dadurch wird das Machtverhältnis zwischen Männern und Frauen auch im gesellschaftlichen Normgefüge abseits der Filminhalte iteriert und verfestigt.

[7] In der letzten Staffel wird diese Rolle aber durchaus wieder teilweise gebrochen, da die Figur zunehmend wahnsinnig erscheint und Entscheidungen trifft, die moralisch sehr problematisch sind – sowohl aus Zuschauer_innensicht als auch aus Sicht der anderen Figuren der Serie. Diese Entwicklung bleibt in diesem Artikel aber unberücksichtigt, da zum Zeitpunkt der Untersuchung die letzten Staffeln noch nicht ausgestrahlt waren.

[8] Es ist ein auffälliges Merkmal, dass in der gesamten Serie vor allem weibliche Körper nackt und in sexuelle Handlungen (oftmals unfreiwillig) involviert gezeigt werden, wohingegen männliche Körper sehr viel weniger und wenn weniger zur-Schau-stellend nackt gezeigt werden.

In anderen Szenen, in denen Daenerys sich gegenüber Kontrahenten behauptet, muss sie sich meist sexualisierten und denunzierenden Kommentaren stellen, wobei stets ihre Weiblichkeit und ihr weiblicher Körper eine zentrale Rolle spielen.[9] Deutlich wird also, dass ihre machtvolle Position in starkem Kontrast zu ihrem Geschlecht steht und dies nicht unbemerkt und unkommentiert bleibt. In einem Blog wird for-muliert: „When Khal Drogo dies, she takes up his mantle of leadership and attempts to act in his stead for the good of the people she now leads" (Albone 2013a: o.S.).[10] Allerdings gelingt es Daenerys im Butlerschen Sinne[11] nicht, den performativen Sprechakt der Inanspruchnahme einer machtvollen Position vollständig zu vollziehen, da sie aus einer mit einem weiblichen Körper markierten Sprecherinnenposition heraus spricht. Ausübung von Herrschaft und Macht ist eng mit einer männlichen Position verknüpft und Daenerys kann diese Position nicht problemlos einnehmen: „the development of Daenerys' authority and her growth as a ruler and leader both depend on her internalisation and exhibition of masculinised traits" (Clapton und Shepherd 2017: 13).

Die Figur von Daenerys ist in der Dialektik gefangen, einerseits weiblich zu sein und andererseits eine männliche Position beziehen zu wollen. Dies wird filmisch unter anderem mit sehr deutlichen objektifizierenden Inszenierungen ihrer Weiblichkeit gelöst.

[9] Vergleiche hierzu beispielsweise die Szene, in der Daenerys in Astapor das Slavenheer der *Unsullied* des Sklavenhändlers Kraznys mo Nakloz (gespielt von Dan Hildebrand) erwirbt (S03E04).

[10] Die Blogeinträge sind leider nicht mehr aufrufbar. Ich habe die betreffenden Blogeinträge ar-chiviert und kann diese bei Bedarf gerne zur Verfügung stellen.

[11] Vergleiche weiterführend zum Performativitätskonzept Butler (1991).

4.2 *Brienne of Tarth: Umkämpfte Geschlechtsidentifizierung und der* feminist gaze

Brienne of Tarth ist ebenso wie Daenerys in der Sphäre des Krieges und der Gewalt tätig, allerdings als aktive quasi-Ritterin.[12] Sie verkörpert eine Art *female masculinity*.[13] Dieses Weiblichkeitskonzept offenbart die prekäre hierarchische Vormachtstellung von Männern, da sich auch Frauen unter bestimmten Voraussetzungen in Butlers Worten den Phallus aneignen können und dadurch subversiv zur hegemonialen Geschlechterhierarchie stehen (Butler 2009: 123f.). Das normative Konstrukt *Männlichkeit* und damit einhergehende Werte und Eigenschaften, wie in der westlichen Kultur Macht, Stärke, Privileg und Legitimität (Halberstam 1998: 2), werden hierdurch brüchig und bedroht. Diese Aneignung von männlichen Attributen und Privilegien muss deswegen unter Umständen durch Männer gewaltvoll verhindert werden. Brienne of Tarth wird in diesem Beitrag als ein solcher Charakter analysiert und es wird in diesem Zusammenhang nach den Möglichkeiten und Fallstricken sowie den feministischen Interpretationsmöglichkeiten gefragt.

Die Einführung ihres Charakters ist bezeichnend: Sie kämpft in einem Ritterturnier gegen Loras Tyrell (gespielt von Finn Jones) und ist nicht als Frau, sondern als vermeintlich männlicher Ritter inszeniert – man sieht nur eine Person in einem Vollharnisch (S02E03). Erst als sie als Siegerin des Zweikampfes nach Aufforderung ihren Helm abnimmt, werden die Zuschauer_innen des Turniers über ihr Geschlecht informiert – und spätestens durch das Erstaunen des Turnierpublikums über diese unerwartete Wendung letztendlich auch die Serienzuschauer_innen. Brienne of Tarth fordert als Preis für ihren Sieg von Renly Baratheon (ge-

[12] Tatsächlich ist es in Westeros nur Männern erlaubt, in den Ritterstand einzutreten, was Brienne zu einer unmöglichen (und dadurch auch tragischen) Ritter-Figur macht.

[13] Dies hat Jack Halberstam (1998) in *Female Masculinity* grundlegend theoretisiert. Es geht dabei maßgeblich um die Möglichkeit, auch als biologische Frau Männlichkeit zu verkörpern.

spielt von Gethin Anthony), dem Ausrichter des Turniers, die Aufnahme in die *Kingsguard*[14], welche traditionell nur Männer aufnimmt – zur Überraschung aller wird ihr der Wunsch gewährt. Das Setting dieser Szene weist folgende Besonderheit auf: Loras Tyrell und Renly Baratheon sind homosexuell und damit im Sinne der heteronormativen Welt der Turnier-Zuschauer_innen sowie der Geschlechterordnung von Westeros marginalisierte Männlichkeiten (Connell 2014).[15] Brienne befindet sich in dieser Szene in einem rein männlich geprägten Bereich der Ritter und sticht als groß gewachsene und im Kampf überlegene Frau heraus. Dass Loras von einer Frau im Kampf besiegt wird und Renly Brienne den Zugang zur *Kingsguard* gewährt, verdeutlicht die prekären Männlichkeiten und subversiven; sowie marginalisierten Geschlechtsentwürfe der beteiligten Charaktere: Loras und Renly als homosexuelle Männer und Brienne als biologische Frau mit männlichem Habitus. Briennes Kampfstil und dessen Inszenierung sind ebenso bemerkenswert: Sie kämpft auf ebenso unästhetisierte Weise wie die anderen männlichen Ritter und Krieger[16] und nicht, wie für kämpfende Frauen im Film üblich, mit ästhetischer und sexueller Attraktivität aufgeladener Kampftechnik, wie den *martial arts*, die sich beispielsweise in der Serie bei den *Sand Snakes*[17] wiederfinden. Briennes ungewöhnliche Erscheinung wird vor allem von Männern fortlaufend herablassend kommentiert. Es gibt aber auch Charaktere, die tere, die sie als Kriegerin akzeptieren: „few women accept her for who she is without mocking or scorn, indicating that gender subversion is indeed possible in this highly gender-role led society" (Albone 2013b: o.S.). So geht sie beispielsweise mit der vor allem durch ihre Mutterrolle geprägten Figur Catelyn Stark (gespielt von Michelle Fairley) ein Bündnis ein und verspricht dieser, ihre Töchter zu finden.[18] Dies geschieht nach dem Vorbild typischer Szenen dieser Art zwischen Lords und ihren Rittern (S02E05). Frankel fügt dazu an: „While Brienne appoints herself a protector of women (Catelyn and her daughters), she rejects everything feminine in herself" (Frankel 2014: 52).

Auch in den folgenden Episoden nimmt sie immer wieder Rollen ein, die typischerweise von Männern gespielt werden; als sie beispielsweise den Krieger Jaime Lannister (gespielt von Nikolaj Coster-Waldau), Gefangener der Starks, der herrschenden Familie im Norden, nach *King's Landing* (Regierungssitz des Königs) bringt. Jaime Lannister selbst ist Mitglied der *Kingsguard* von Robert Baratheon (gespielt von Mark Addy), dem herrschenden König zur damaligen Zeit. Jaime steht unter Briennes Schutz und Obhut und während der gemeinsamen Reise nach *King's Landing* kommt es immer wieder zu Situationen, in denen Jaime auf Briennes uneindeutige Ge-schlechtsidentität anspielt, wie beispielsweise in folgendem Dialog:

Jaime: *Do you think you could beat me in a fair fight?*
Brienne: *I've never seen you fight.*
Jaime: *The answer is 'no'. There are three men in the kingdom who might have a chance. You're not one of them.*
Brienne: *All my life men like you snared at me. And all my life I've been knocking men like you into the dust.*
Jaime: *If you're so confident, unlock my chains. Let's see what happens.*
Brienne: *Do you take me for an idiot? [...]*
Jaime: *I took you for a fighter. A man... pardon, a woman of honour.* (S02E08)

[14] Die *Kingsguard* ist eine auserwählte Gruppe von sieben Rittern, deren ehrenvolle Aufgabe es ist, den König zu beschützen.
[15] In der Serienwelt wiederum gibt es unterschiedliche Geschlechterordnungen: In Westeros ist Homosexualität eher verpönt und Machthabende verheimlichen sie (wie Renly Baratheon). In Essos gilt eine wesentlich freiere Geschlechterordnung.
[16] Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der sie in brutaler Manier gegen Gregor Clegane (gespielt von Rory McCann) kämpft und ihm dabei ein Ohr abbeißt (S04E10).
[17] Die *Sand Snakes* sind acht Frauen aus Dorne, einem der sieben Königreiche in Westeros. Sie sind Bastardtöchter des Fürsten von Dorne. In Dorne sind uneheliche Kinder nicht verpönt, weswegen die *Sand Snakes* ein normales Leben führen können. Sie erinnern optisch an Amazonen.
[18] Ein ähnlicher Dialog ergibt sich in der sechsten Staffel zwischen Sansa (gespielt von Sophie Turner) und Brienne erneut, als Brienne Sansa ebenso die Treue schwört (S06E01).

Brienne wird hier zweimal von Jaime als Mann angerufen und mit der Rhetorik eines Ritters versehen. Diese Anerkennung manifestiert sich spätestens dann als ernstzunehmende, als Jaime, nachdem er seine Schwerthand verloren hat, Brienne sein ehrbares Schwert aus Valyrischem Stahl schenkt, einem besonders wertvollen und hochwertigem Material (S04E04). Sieht man das Schwert als phallisches Element an, reicht Jaime hier seinen, für ihn durch den Verlust seiner Schwerthand nun unbrauchbaren, Phallus an Brienne weiter.

Neben diesen umkämpften Anerkennungen ihrer Position als Kriegerin kommt es auch immer wieder zu Sanktionierung aufgrund ihrer untypischen Erscheinung und defizitären weiblichen Performanz aus Sicht der sie umgebenden patriarchalen Gesellschaft:

> *[T]he androgynous knight Brienne of Tarth [...] who purposefully seeks to step outside the power structures of heterosexuality [... is] shamed and punished, demonstrating those who remove themselves from sexual relationships are less socially acceptable and valued. (Genz 2016: 254)*

Als in einer Episode Jaime und Brienne auf dem Weg nach *King's Landing* gefangen genommen werden, warnt Jaime sie vor einer drohenden mehrfachen Vergewaltigung durch die Gegner, sobald sie lagern. Auf seinen Ratschlag an Brienne, es über sich ergehen zu lassen, fragt sie danach, was er an ihrer statt tun würde. Er antwortet: „If I was a woman, I'd make them kill me. But I'm not, thank the gods" (S03E03). Dass Jaime Brienne von Gegenwehr abrät und selbst aber den Tod vorziehen würde, zeigt die Entwürdigung, die aus Sicht eines Mannes unerträglicher scheint als für eine Frau. Eine Vergewaltigung ist ein zutiefst gegendertes Verbrechen und obwohl Brienne des Kampfes und somit der Gegenwehr eigentlich fähig ist, muss sie diesen Gewaltakt (wahrscheinlich) durchleiden.[19] Jaime hingegen, der ebenso Gefangener ist, hat keine Vergewaltigung zu befürchten, was Stereotypen sexueller Gewalt bestätigt und deutlich die Einordnung in verschiedene Geschlechterrollen bei Jaime und Brienne nahelegt.

Eine weitere Sequenz zeigt den Versuch einer gewaltvollen Einordnung von Briennes Geschlechtsidentifikation durch andere: Sie wird von den gleichen gegnerischen Männern zu einem Zweikampf mit einem Bären gezwungen, muss dabei ein rosafarbenes Kleid tragen und bekommt nur ein nutzloses Holzschwert – zur Belustigung der zuschauenden Männer (S03E07).[20] Durch ihre ‚Ausrüstung' kann sie ihre Fähigkeit des Kämpfens nicht nutzen und wird mit ihrer von anderen als androgyn wahrgenommenen Geschlechtsidentität vorgeführt. In dieser Szene ist sie weder *Lady* noch Ritterin und kann nur durch Hilfe von außen entkommen. Es benötigt allerdings einen ausgewachsenen Bären und ein Holzschwert, um sie als verzerrtes Abbild einer *damsel in distress* (Jungfrau in Nöten) zu inszenieren.

Briennes Figur wird als ungewöhnlich große und muskulöse Frau inszeniert und erfährt immer wieder, dass andere Figuren ihre Weiblichkeit herabwürdigend kommentieren.[21] Sie wird in keiner Szene zum Objekt des *male gaze* und wird von anderen Figuren als hässlich und unattraktiv beschrieben. Sie betont mehrfach, dass sie keine *Lady* ist und auch nicht so angesprochen werden möchte. Demnach ist Brienne sich also ihrer androgynen Geschlechterrolle durchaus bewusst. Es wird dabei immer deutlich, dass ihre nicht zu den vorhandenen normativen Geschlechtsidentifikationen passende Selbstidentifizierung ihr Schwierigkeiten bereitet. Eine Ausnahme bildet das Aufeinandertreffen mit dem Krieger Tormund Giantsbane (gespielt von Kristofer

[19] Es wird nicht deutlich, ob die Vergewaltigung vollzogen oder vorzeitig unterbrochen wurde, da sie sich im Hintergrund der Szene abspielt und der Fokus auf Jaime liegt, der sie aus der Situation rettet – wenn auch um den Preis seiner Schwerthand, die ihm aufgrund einer Lüge, die er erzählt, abgehakt wird (S03E03).

[20] Vergleiche Bild auf https://www.hbo.com/game-of-thrones/season-03/7-the-bear-and-the-maiden-fair/synopsis < 28.07.2020>.

[21] Beispielsweise als sie sich unbekleidet vor Jaime in einem Bad zeigt und sein Kommentar auf ihre Scham darauf ist: „Don't worry. I'm not interested" (S03E05). Auch die Kameraeinstellungen verdeutlichen, dass Brienne zwar eine Frau ist, aber nicht als objektiviert/sexualisiert wahrgenommen wird.

Hivju), welcher Interesse an Brienne zu haben scheint. In einer späteren Staffel (zum Beispiel in S06E04) wirft er ihr mehrfach anerkennende und bewundernde Blicke zu. Dies wird in dieser Arbeit in Abgrenzung zum *male gaze* als *feminist gaze* bezeichnet und meint, dass eine Frau mit selbstgewählter, von normativer Weiblichkeit abweichender Identifizierung von einem Mann mit kriegerischer Männlichkeit als attraktiv gefunden gezeigt wird, somit mit ihrer Geschlechtsidentität Anerkennung erfährt und dies ohne Objektifizierung der Frau geschieht. Tormund, der nicht aus der patriarchalen Gesellschaft von Westeros stammt, sondern aus dem *Free Folk* kommt, in welchem das Geschlechterverhältnis gleichberechtigter ist als im Rest von Westeros, nimmt Brienne nicht als Frau mit irritierendem männli-chen *gender* wahr, sondern als attraktive Frau. In diesen Begegnungen wird die heterosexuelle Attraktivität einer *female masculinity* inszeniert – ein ungewöhnlicher Umstand, mit dem auch Brienne offensichtlich nicht viel anzufangen weiß.

Hannah Albone (2013b) zufolge ist der Charakter von Brienne nicht nur bei Tormund äußerst beliebt, sondern auch in der Fangemeinde von *Game of Thrones*. Dadurch schafft es Brienne als *gender bending female* einen populären Platz in der Medienlandschaft einzunehmen und kann so zur Akzeptanz subversiver Geschlechtsidentitäten beitragen:

> *Brienne's male gender marks that females do not need to use their sexuality in order to establish themselves, and that she eventually earns genuine respect and honour from the other characters only makes her triumphs better earned. Brienne is not the first female character to subvert gender roles, but she is most surely one of the most recognisable and one of the most popular to do so. (Ebd., o.S.)*

Aus einer feministischen Perspektive heraus ist der Charakter von Brienne wichtig, da sie eine beliebte Figur der Serie ist und gänzlich ohne den mit sexueller Schaulust ausgestatteten *male gaze* inszeniert wird. Die Dynamik zwischen ihr und Tormund illustriert eine neue Ebene von Zuwendung zu Brienne. Die Versuche, ihr *gender bending* als Attraktion versuchsweise vorzuführen, wie beispielsweise im Kampf gegen den Bären, misslingen. Die Verunmöglichung eindeutiger weiblicher Identifizierung ist auch (expliziter) Teil ihres Handlungsstranges, was einer Artikulation von Kritik am heteronormativen System gleichkommt – beispielsweise in den Szenen, in denen sie fälschlicher Weise als *Lady* oder *knight* angesprochen wird und sagt: „I'm no Lady" (S02E03). Ebenso ist sie aber auch davon überzeugt, kein Ritter [sic!] zu sein, wenn sie credo-mäßig zu Podrick Payne (gespielt von Daniel Portman), ihrem Knappen, sagt: „I'm not a knight" (S04E05). Deutlich wird, dass ihr und ihrem Umfeld (außer Tormund aus dem *Free Folk*) innerdiegetisch kein Vokabular für ihre Identifizierung zur Verfügung steht, was aber nicht zu Lasten der Ernsthaftigkeit ihrer Figur geht.

5. Weiblichkeitsbilder und feministisches Potential der beiden Figuren

Die vorangegangene Analyse der beiden Frauenfiguren bringt zutage, dass Stärke, Macht, Weiblichkeit und Objektifizierung in sehr unterschiedlichen Verhältnissen inszeniert werden können. Bei medialen Analysen ist nicht nur die *Plotline* wichtig, sondern auch die filmische Umsetzung muss berücksichtigt werden, da sie die Ergebnisse einer reinen Analyse der Handlungsebene maßgeblich beeinflussen kann.

Die Art und Weise der Darstellung von Daenerys ist geprägt von der Objektifizierung ihres weiblichen Körpers, mit welcher ihre hetero-normative Weiblichkeit trotz ihrer Mächtigkeit gesichert wird. Deutlich wird dadurch, dass Bilder weiblicher Herrscherinnen in der kontemporären Medienlandschaft fehlen, welche auch ohne *sexiness* interessant sind. Gleichzeitig ist es auch ihre weibliche Erscheinung, die ihre Machtposition immer wieder zur Diskussion stellt, wenn sie auf andere Männer trifft. Die hohe Sexualisierung und Körperzentrierung ihrer Figur kann nicht mit einer medialer popfeministischen Inszenierung parallelisiert werden, da diese eine selbstgewählte und politische Herangehensweise der Inszenierung des eigenen weiblichen Körpers

als Spektakel voraussetzt, welche nicht bei der Figur Daenerys zu finden ist. Es ist viel eher die Entscheidung der Produzenten der Serie, die mit kriegerischer Macht und Führungsposition versehene Figur mit hoher Sexualisierung und Körperzentrierung in ihre weibliche Position und damit einhergehen-den ästhetischen Erwartungen zu verweisen. Die fehlende Berücksichtigung in vielen Blog-artikeln, dass Daenerys nur aus einer objektifizierten und sexistisch inszenierten Position heraus Macht ausüben kann, deutet auf ein Defizit zeitgenössischer populärer Feminismusdebatten hin: Filmische Darstellungen arbeiten häufig mit Kameraeinstellungen, die als *male gaze* interpretiert werden können, die aber in Auseinandersetzungen mit dem Medienprodukt von feministischen Blogger_innen unreflektiert bleiben. Sichtbarmachung von starken Frauenfiguren auf der Plotebene allein ist nicht genug, um einem feministischen Anspruch gerecht zu werden:

> *Grundsätzlich gibt es einen Unterschied zwischen star-ken Frauenfiguren und feministischen Charakteren. Starke Frauen werden entworfen, weil es eine Frauen-bewegung gab, die Rollenbilder veränderte, so dass brave, naive Figuren heute nicht mehr als Identifikationsmodelle taugen. Zuschauerinnen wollen heute starke Frauenfi-guren. Explizit feministische Figuren sind hingegen im-mer noch rar. (Scholz 2010: o.S.)*

Betrachtet man die Figur von Brienne of Tarth als phallische Frau oder als Frau mit *female masculinity*, ist die Frage nach ihrer möglichen Interpretation als feministische Serienfigur noch nicht geklärt. Wie feministisch kann eine *männliche* Weiblichkeit sein? In diesem theoretischen Widerstreit können folgende Argumente für feministisches Potential sprechen: Die phallische Frau zeichnet sich durch eine alternative Weiblichkeit aus, die Stärke und Unabhängigkeit von Männern symbolisiert. Im Fall von Brienne ist sie eine Figur, die ihre eigenen Aufgaben und Missionen verfolgt, sich viele Male gegen männliche Gegner behauptet – sowohl in der Tat als auch rhetorisch – und auch von einigen männlichen wie weiblichen Charakteren Anerkennung erlangt. Mit ihrer Figur stellt sie eine erfolgreiche Subversion im Mainstream-TV etablierten Weiblichkeitsdarstellungen dar. Gegen eine Einordnung als feministische Figur lässt sich allerdings anbringen, dass bei Figuren wie Brienne Weiblichkeit nahezu vollständig abwesend ist und sie als Frau kaum Anerkennung erfährt. Erfolg hat Brienne vor allem durch körperliche Stärke, Ritterlichkeit/Loyalität und Kriegertum, also stark männlich konnotierte Eigenschaften. Was das für eine feministische Bewertung und kriegerische Weiblichkeitsdarstellung in populären Fernsehmedien bedeutet, ist in diesem Artikel nicht zu klären. Zudem gibt es hierzu bislang kaum wissenschaftliche Literatur und Studien.

Mit Hinblick auf popfeministische Weiblichkeitsdarstellungen kann man Folgendes festhalten: Brienne lässt sich als phallische Frau lesen, da ihr Schwert den Phallus symbolisiert. Eine phallische Frau im Sinne der *Riot-Grrrls* nimmt eine paradox besetzte Phallus-Position ein, da sie und phallisch zugleich ist. Bei Brienne fehlt erstere Eindeutigkeit, was von manchen feministischen Kritikern_innen auch negativ angemerkt wird: Sie gehe gewissermaßen als Mann durch. Valerie Estelle Frankel sagt über den Typus *warrior woman*, den sie unter anderem bei Brienne sieht:

> *The warrior women are second-wave feminism's ideal: career-focused and completely independent without spouse or children, equal to 'the boys,' immune to love or softer emotions. As discussed, however, these women have all cast aside all traces of femininity to compete with men and thrive in a man's world. (Frankel 2014: 48)*

Die offensichtliche Nähe zur Männlichkeit bzw. männlichen Position ist zwar da, dennoch wird Brienne auch immer wieder als Frau mit hetero-sexuellem Begehren[22] dargestellt und sieht sich auch selbst als Frau.[23] Wenngleich Emotio-nen und Weiblichkeit auf einer Meta-Ebene diskutiert und ausgehandelt werden, werden sie stets verunmöglicht.[24] Nicht Brienne selbst stellt ihre Weiblichkeit immer wieder auf den Prüfstand: Es ist die Gesell-

[22] Sie begehrt beispielsweise Jaime Lannister und Lo-ras Tyrell.

[23] Vergleiche hierzu beispielweise ihren Ausspruch zu Jaime Lannister: „And I'm a woman. I was still beating you" (S03E03).

[24] Beispielsweise als sie Podrick Payne von einer Ballnacht in ihrer Jugend erzählt, in der sie gedemütigt wurde (S05E03).

schaft um sie herum, die diese in Frage stellt oder die defizitäre Weiblichkeitsperformanz sanktioniert. Ausnahmen bilden die Szenen mit Tormund Giantsbane, die deswegen in diesem Artikel besondere Beachtung erfahren haben und Potentiale feministischer Weiblichkeitsdarstellungen andeuten.

6 Fazit und Ausblick

Dieser Beitrag hat die Weiblichkeitsdarstellungen der fiktiven Seriencharaktere Daenerys Targaryen und Brienne of Tarth mit Hinblick auf auf ihre feministischen Potentiale hin analysiert. Daenerys wird in Teilen der Fangemeinde als feministische Heldin gefeiert, weil sie eine erstrebenswerte Figur in der zeitgenössischen Medienlandschaft abbildet – einen dreidimensionalen, weiblichen, nach Macht strebenden und gleichzeitig auf Gerechtigkeit bedachten Charakter. Vernachlässigt wird in diesen Bewertungen aber, dass sie immer wieder einem explizit männlichen Blickregime ausgesetzt ist und ihr Charakter nicht ohne Körperzentrierung und Sexualisierung auskommt. Der Preis für ihre Mächtigkeit ist die Explizitheit ihres nackten Körpers. Es lässt sich festhalten, dass die Tat eines weiblichen Charakters, welcher aus analytischer Sicht feministisch gelesen werden kann, dann an emanzipatorischem Gehalt verliert, wenn der Charakter wenn der Charakter filmisch eine objektifizierende Inszenierung erfährt.

Brienne of Tarth hingegen wird in Blogbeiträgen der *Game of Thrones*-Community kaum als feministisch betitelt. Allgemein gilt sie weniger als eine Hauptfigur der Serie. Ihr Charakter schafft es dennoch zunehmend, eine beim Publikum beliebte Figur zu sein, die eine männliche Rolle einnimmt und sich dennoch als Frau behauptet. Ob ihre Weiblichkeitsinszenierung gelingt, ist allerdings umstritten, da sie ihre Weiblichkeit aufgeben muss, um als Ritterin agieren zu können. Die Episoden mit Tormund Giantsbane und dem hier postulierten *feminist gaze* bietet allerdings hohes Potential für eine feministische Interpretation ihres Charakters, da ihre *female masculinity* letztendlich doch Anerkennung mit ihrer Weiblichkeit erfährt.

Das Verhältnis von Weiblichkeit und feministische Bewertung medialer Frauenfiguren ist sicherlich umkämpft; die Serie *Game of Thrones* bietet allerdings eine interessante und vielseitige Bühne für diese Aushandlungen. Die siebte und achte Staffel bietet hier sogar noch mehr Anknüpfungspunkte, die es in einer weiteren Untersuchung herauszuarbeiten gelte, sowohl was den Aufstieg und Fall von Daenerys als auch die Anerkennung von Brienne angeht. Die Serie leistet einen Beitrag dazu, den Diskurs um starke und auch feministische Frauenfiguren zu prägen, die sich um ihrer Emanzipation wil-len neue Handlungsräume erschließen.

Literatur

Albone, Hannah (2013a). „Game of Thrones Essay Collection: Women, Sex, Exploitation and Empowerment Volume 1: Daenerys Targaryen“. In: *hjalbone media*. URL: https://hjalbonemedia.wordpress.com/2013/06/24/game-of-thrones-essay-collection-women-sex-exploitatio n-and-empowerment-volume-1-daenerys-targaryen/ <29.03.2017>.

– (2013b). „Game of Thrones Essay Collection: Women, Sex, Exploitation and Empowerment Volume 2: Brienne of Tarth“. In: *hjalbone media*. URL: https://hjalbonemedia.wordpress.com/2013/08/02/game-of-thrones-essay-collection-women-sex-exploitation-and-empowerment-volume-2-brienne-of-tarth/ <29.03.2017>.

Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

– (1995). *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

– (2009). *Körper von Gewicht*. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Clapton, William und Laura J. Shepherd (2017). „Lessons from Westeros: Gender and power in Game of Thrones". In: *Politics* 37, S. 5–18.

Connell, Raewyn (2014). *Der gemachte Mann*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer VS.

Eismann, Sonja, Chris Köver und Stefanie Lohaus (2012). „100 Seiten Popfeminismus". In: *Banale Kämpfe?* Hrsg. von Paula-Irene Villa et al. Wiesbaden: Springer VS, S. 39–55.

Fiske, John (1987). *Television culture*. 1. Auflage. London u.a.: Methuen.

Frankel, Valerie Estelle (2014). *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*. Jefferson, North Carolina: McFarland.

Genz, Stéphanie (2016). „"I'm not going to fight them, I'm going to fuck them": Sexist Liberalism and Gender (A)politics in Game of Thrones". In: *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. Hrsg. von Rikke Schubart und Anne Gjelsvik. Bloomsbury Academic.

Ghahremani, Tanya (2013). „'Game of Thrones' Daenerys Targaryen Is A Feminist ". In: *Bustle*. URL: bustle.com/articles/8327-game-of-thrones-daenerys-targaryen-is-a-feminist-first-mother-of-dragons-second <28.07.2020>.

Ganz-Blättler, Ursula (2006). „Die (Fernseh-)Fiktion als Gemeinschaftswerk(en) und kulturelle Teilhabe". In: Kultur — Medien — Macht. Hrsg. von Andreas Hepp und Rainer Winter. Wiesbaden: Springer VS, S. 285–298.

Halberstam, J. Jack (1998). Female masculinity. 1. Auflage. Durham: Duke Univ. Press.

Hanks-Akins, Brianna (2016). „Daenerys Targaryen Is A Feminist". In: *Odyssey*. URL: https://www.theodysseyonline.com/daenerys-targaryen-feminist <28.07.2020>.

Kauer, Katja (2009). *Popfeminismus! Fragezeichen!: eine Einführung*. Berlin: Frank & Timme GmbH.

Keyhan, Rochelle (2013). „Danaerys Targaryen: Feminism for the Iron Throne". In: *HBO Watch*. URL: http://hbowatch.com/danaerys-targaryen-feminism-for-the-iron-throne/ <28.07.2020>.

Klippel, Heike (2002). „Feministische Filmtheorie". In: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. von Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 168–187.

Moser, Sibylle (2003). „Feministische Medientheorien". In: *Theorien der Medien: von der Kul- turkritik bis zum Konstruktivismus*. Hrsg. von Stefan Weber. Konstanz: UVK Verlag, S. 224–252.

Mulvey, Laura (1975). „Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Screen* 16.3, S. 6–18. URL: http://screen.oxfordjournals.org/content/16/3/6 <28.07.2020>.

Müller, Ursula G. T. (2012). *Dem Feminismus Eine Politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt: Die Politische Verortung des Feminismus*. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer VS.

Potter, Alison (2013). „Game of Thrones inspiration: Why GOT's Daenerys Targaryen is a feminist icon". In: *sofeminine*. URL: http://www.sofeminine.co.uk/women-in-focus/game-of-thrones-inspiration-why-daenerys-targaryen-is-a-feminist-icon-s75455.html <28.07.2020>.

Scheer, Uta (2013). „'Geschlechterproduktionen' in populären Fernsehtexten Oder: Was kann ein weiblicher Captain?" In: *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*. Hrsg. von Elisabeth Klaus et al. Wiesbaden: Spinger, S. 103–122.

Scholz, Nina (2010). „Our TV-Screens, Ourselves". In: *Missy Magazine* (1). URL: http://missy-magazine.de/archiv/missy-0110/our-tv-screens-ourselves/ <28.07.2020>.

Episodenangaben von Game of Thrones

S01E01. Winter *Is Coming* (2011). Regie: Timothy Van Patten. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 62 Min.

S01E10. *Fire and Blood* (2011). Regie: Alan Taylor. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 52 Min.

S02E03. *What Is* Dead *May Never Die* (2012). Regie: Alik Sakharov. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 53 Min.
S02E05. *The Ghost of Harrenhal* (2012). Regie: David Petrarca. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 55 Min.
S02E06. *The Old Gods and the New* (2012). Regie: David Nutter. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 55 Min.
S02E08. *The Prince of Winterfell* (2012). Regie: Alan Taylor. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 54 Min.
S03E03. *Walk of Punishment* (2013). Regie und Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 56 Min.
S03E04. *And Now His Watch Is Ended* (2013). Regie: Alex Graves. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 53 Min.
S03E05. *Kissed by Fire* (2013). Regie: Alex Graves. Drehbuch: David Benioff, D. B. Weiss und Bryan Cogman. US: HBO. 57 Min.
S03E07. *The Bear and The Maiden Fair* (2013). Regie: Michelle MacLaren. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 59 Min.
S04E04. *Oathkeeper* (2014). Regie: Michelle MacLaren. Drehbuch: David Benioff, D. B. Weiss und Bryan Cogman. US: HBO. 56 Min.
S04E05. *First of His Name* (2014). Regie: Michelle MacLaren. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 53 Min.
S04E10. *The Children* (2014). Regie: Alex Graves. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 65 Min.
S05E03. *High Sparrow* (2015). Regie: Mark Mylod. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 60 Min.
S06E01. *The Red Woman* (2016). Regie: Jeremy Podeswa. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 50 Min.
S06E04. *Book of the Stranger* (2016). Regie: Daniel Sackheim. Drehbuch: David Benioff und D. B. Weiss. US: HBO. 59 Min.

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

gender<ed> thoughts
New Perspectives in Gender Research
Working Paper Series 2020, Volume 2
DOI: 10.3249/2509-8179-gtg-16

Kommentar

Dr. Tullio Richter-Hansen[1]

[1] Freie Universität Berlin; t.richter-hansen@fu-berlin.de

„Medien und Gender sind mit ihren Objekten verstrickt und auch miteinander." Diese simpel anmutende These von Kathrin Peters und Andrea Seier (2016: 14) ist von enormer Tragweite. In ihr verdichtet sich die Ansicht, dass beide Konzepte einander ko-konstituieren, also in letzter Konsequenz nicht getrennt verstanden werden können: Medienvorstellungen erscheinen ebenso stets gegendert wie Gendervorstellungen stets medialisiert. Diese in meiner Lesart *relationale* Konstellation gilt auch für die wissenschaftliche Untersuchung beider Konzepte, ihre transdisziplinäre Verschränkung wirft grundlegende methodische Fragen auf. Über einige dieser Problemstellungen nachzudenken, dazu gibt Katharina Jäntschis Beitrag Anlass. Jäntschis enorm wichtiges Anliegen, der ebenso breit rezipierten wie umstrittenen Inszenierung von Weiblichkeit in der Serie *Game of Thrones* auf den Grund zu gehen, möchte ich schlaglichtartig methodologisch situieren und einige ergänzende Zugangs- bzw. Sichtweisen vorschlagen. Mein zentraler Gedanke ist es, das Prinzip einer konstitutiven Relationalität für die verstrickte Untersuchung von Serien und Gender produktiv zu machen. Auch Jäntschis Themenstellung ließe sich insofern gewinnbringend weiterverfolgen, indem sie noch stärker in den Mittelpunkt rückt, wie die Kategorien Geschlecht und Medien sich gegenseitig beeinflussen und bedingen.

Paradigmen der Medienforschung

Gerade weil Gender-Medien-Forschung per se disziplinäre Grenzen überschreitet, scheinen mir innerhalb dieses Geflechts gewisse methodologische Unter- und Entscheidungen unvermeidlich. Die Befragung medialer Artefakte, Akteur*innen und Verhältnisse ist im deutschsprachigen Raum in zwei akademische Fachgebiete verzweigt, die etliche Fächer beherbergen: einerseits kommunikationswissenschaftliche und andererseits medien(kultur)wissenschaftliche.

Diese Grenzziehung kann und sollte kritisch diskutiert werden, sie besteht jedoch im praktischen Vollzug der jeweils priorisierten Erkenntnisinteressen und Methoden: Während auf Mediennutzung und -wirkung konzentrierte Kommunikationswissenschaft vorwiegend mit empirischen Mitteln und damit tendenziell sozialwissenschaftlich operiert, versteht sich Medienkulturwissenschaft in ihrer v.a. ästhetischen und historischen Orientierung als geisteswissenschaftliche Kulturforschung. Hinzu kommen unterschiedliche theoretische Genealogien, begriffliche Apparate und Praxisbezüge.

Bislang nicht eigens institutionalisiert, kann Serienforschung einerseits etwa auf die Vermittlung kommunikativer Botschaften zielen, serielle Formate andererseits etwa als medienästhetisches Dispositiv untersuchen. Mit einigem Mehraufwand können beide Methodenparadigmen sicherlich durchaus produktiv kombiniert werden (z.B. Bee 2018).

Am vorliegenden Gegenstand könnte das heißen: anhand einer qualitativen Studie konkrete Rezeptionsweisen von *Game of Thrones* zu erheben, diese mit einer systematisierten Formanalytik zu konfrontieren und schließlich deren Verhältnis serientheoretisch zu synthetisieren. Gerade für kleinere Arbeitsformate ist ein solches transmethodologisches Wagnis wenig ratsam. Auch wer sich aus pragmatischen Gründen auf eine der beiden Methodologien fokussiert, sichert durch den konsequenten Einsatz der jeweiligen Begrifflichkeiten und Werkzeuge die innere Konsistenz der eigenen Studie. Bei einer gründlichen medienästhetischen Figurenanalyse beträfe dies etwa die präzise Differenzierung von Charakter und Figur, von gesellschaftlichen und fiktionalen Rollen, von Performativität und Performanz. Sie hätte an kurzen Beispielszenen sehr detailliert multiple Aspekte der Inszenierung herauszuarbeiten, einschließlich der auditiven Ebene. Angesichts des erheblichen Umfangs serieller Erzählungen ist es eine große Herausforderung, *explizit exemplarisch* zu arbeiten, d.h. (selbst)bewusst entlang der Prägnanz szenischer Eingrenzungen.

Achsen der Perspektivität

Der von Jäntschi genannte Ansatz von Laura Mulvey (1975) kann helfen, einige wesentliche Gefahren und Chancen der breit gefächerten Frage der Perspektivität (in) der Gender-Medien-Forschung nachzuvollziehen. Zunächst ist zu betonen, dass sich Mulveys feministisch-filmtheoretisches Konzept des *male gaze* keineswegs auf gegenderte Blickachsen innerhalb der Diegese beschränkt, sondern den Blick der Kamera sowie den des Publikums einschließt. Zumindest in meiner heutigen Lesart liegt der entscheidende Punkt in der Relationalität dieser Achsen – wobei Mulvey eine Subordination der Kamera- und Publikumsblicke unter die diegetischen Blicke feststellt. Abstrahiert erlaubt es das Konzept, mediale Genderdarstellungen (verkürzt) als relationales Dreieck vorzustellen, in dem sich Produktion, Ästhetik und Rezeption wechselseitig aufeinander beziehen. Jede Medienanalyse rezipiert allerdings ihrerseits, ist also Teil des prozessualen Gefüges. Dieser Umstand ist stets produktiv einzubeziehen: Aus welcher Warte bearbeiten wir unter welchen Bedingungen das audiovisuelle Material? Wenn wir Medien nicht nur als Repräsentationen gesellschaftlicher (Gender-)Vorstellungen auffassen, sondern auch als Ko-Konstruktionen ebendieser Vorstellungen: Wie konzeptualisieren wir dann das Scharnier zwischen Medialem und seinem Äußeren? Und vor allem: Was bringen unsere Zugriffe ihrerseits hervor? Diese Fragen sollen nicht zu einem möglichst neutralen Standpunkt animieren, sondern ganz im Gegenteil für unser eigenes, ganz unvermeidliches *Hervorbringen* von Wissen sensibilisieren.

Diese Problematik der Rezeption durchkreuzt den analytischen Umgang mit der Ebene der Medienproduktion. Es scheint mir fraglich, inwiefern über den Verlauf von acht Serienstaffeln inszenierten fiktionalen Figuren eine eindeutige Gender-Perspektive unterstellt werden kann. Fragen nach der Autor*innenschaft werfen weitere nach der Methodik auf: Eine fundierte Argumentation mit vorherrschenden Intentionen seitens der Serienschaffenden (welcher?) wäre wohl allenfalls empirisch zu sichern.

Anhand der beiden von Jäntschi untersuchten Serienfiguren lassen sich demgegenüber relationale Ansätze feministischer Medienkulturwissenschaft konkretisieren: Als Kritik an den sexistischen Implikationen des exzessiven Ausstellens weiblicher Körper in *Game of Thrones* ist es wichtig, eine Figur wie Daenerys Targaryen aus genderpolitischer Sicht als problematisch ausgestaltet auszuweisen. Diese Erkenntnis kann aber keine weitere Interpretation „verunmöglich[en]“ – erst recht keine feministische. Meine Anregung ist es vielmehr, an derartigen Reibungspunkten überhaupt erst anzusetzen und gerade in die Schwierigkeiten, Geflechte und Ambivalenzen solcher Genderdarstellungen ‚hineinzuforschen‘. Feministisch-medienwissenschaftlich können wir in diesem Sinne entlang ganz konkreter ästhetischer Strategien argumentieren, flankiert von diskursiv-materiellen Umständen.

Ein Beispiel hierfür ist die Debatte um die vertragliche Reglung von Nacktszenen der Darstellerin Emilia Clarke, die auf sehr grundlegende, prekär verflochtene Fragen von Weiblichkeit, Medialität und Ökonomie verweist.

Queering Gender Media

Mulveys *gaze*-Modell ist auch von feministischer Seite vielfach kritisiert, variiert und erweitert worden. Oft geäußerte Einwände, wie v.a. gegen das allzu fatalistische Dilemma ihrer Rezipientin (Doane 1982) und die implizite ‚Weißheit' des Modells (hooks 1992), sollten auch in heutigen Fragestellungen nicht ausgeblendet werden. Gerade mit Autor*innen wie Judith Butler und Judith [Jack] Halberstam scheinen Gender-Medien-Analysen *jenseits* binärer Ordnungen möglich und nötig. Muss Daenerys' körperbetonende Weiblichkeit zwangsläufig *gegen* vermeintlich (!) männliche Qualitäten wie Personalführung positioniert werden? Muss die serielle Darstellung Briennes in heteropatriarchalen Kategorien von Gender und Sexualität aufgehen? Oder kann es nicht vielmehr gerade der Einsatz feministischer Neuperspektivierungensein, durch normative Ausschlussdifferenzierungen im Barad'schen Sinne hindurchzudenken? Im Falle der Figur Brienne of Tarth könnten queer- und trans-Konzepte helfen, zugunsten konstitutiver Uneindeutigkeiten und Überlagerungen hartnäckige Geschlechteressenzen und Ja/Nein-Dichotomien (hier: das Gelingen/Scheitern von Weiblichkeit) zu vermeiden. In der Tat deutet eine analytisch und theoretisch fundierte Abkehr von ‚klaren Verhältnissen' direkt auf die eingangs behauptete Gender-Medien-Relationalität. Im Anschluss an die These von Peters und Seier sowie inspiriert durch Karen Barad (2007), Butler (2020) und Donna Haraway (2016) möchte ich daher perspektivisch für eine relationale Methodologie queerfeministischer Medienforschung plädieren. Auch die Gender-Serien-Forschung müsste dann von der Grundannahme ausgehen, dass beide Gegenstandsbereiche und unsere Zugriffe auf sie in einem allseitigen Bedingungsverhältnis zueinander stehen. Es ginge also um Relationalität als ein übergreifendes Gedankengerüst, aus dessen verstrickter Anordnung in Einzelanalysen ganz explizit nur einzelne Stränge herausgezogen und beleuchtet werden (können). Wenn Haraways SF-Konzept (2016) „speculative feminism" und „string figures" (Fadenfiguren) vorschlägt, meint das alles andere als beliebige Verknüpfungen. Gerade in einer relationalen Untersuchung von Gender und Medien bräuchte es vielmehr – um Haraways ernsthafte SF-Sprachspiele entlang meiner o.g. Argumente weiterzuspinnen – subjektivierende Formanalysen, stringentes Fabulieren und spezifische Figurationen.

Katharina Jäntschis Beitrag wirft vielfältige Fragestellungen auf, an die in diesem Sinne angeschlossen werden kann und sollte. Es gälte dann, in Hinblick auf theoretische Konzepte und mögliche Ergebnisse perspektivisch offener zu arbeiten – den Zugriff in Hinblick auf die Gegenstände und Methodik der Analyse dagegen enger einzugrenzen. So können anhand konkreter Verstrickungen von Serienästhetik und Geschlechterpolitik gleichzeitig weitere Erkenntnisse zum grundlegenden Verhältnis von Medien und Gender gewonnen werden.

Literatur

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham u.a.: Duke University Press.

Bee, Julia. 2018. *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehwahrnehmung.* Bielefeld: transcript.

Butler, Judith. 2020. *The Force of Non-Violence. An Ethico-Political Bind.* London u.a.: Verso.

Doane, Mary Ann. 1982. „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". In: *Screen* 23, 3–4: 74–87.

Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Durham u.a.: Duke University Press.

hooks, bell. 1992. „The Oppositional Gaze". In: Dies.: *Black Looks. Race and Representation.* Boston: South End Press: 115–132.

Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Screen* 16, 3: 6–18.

Peters, Kathrin; Seier, Andrea. 2016. „Gender & Medien. Einleitung". In: Dies. (Hg.): *Gender & Medien-Reader.* Zürich u.a.: diaphanes: 9–19.