

Werner C. Barg

Noch nie gab es so viele Serien, in denen Frauenfiguren die Hauptrolle spielen. Aber haben die High-Quality-Produktionen aus den USA die medialen Frauenbilder auch differenziert und revolutioniert? Der Artikel liefert einen Überblick anhand ausgewählter Beispiele.

# Das Zeitalter der Frauen hat begonnen ...

## Anmerkungen:

1

Es sei denn, man sprengt hier die Grenzen üblicher Rollenklischees und sucht nach neuen Geschichten im Umfeld von Transgender wie in der Amazon-Serie *Transparent* (2015).

... zumindest in den TV- und Onlineserien aus den USA. Angefangen bei Anwaltsserien wie *The Good Wife*, *Damages* oder *Scandal*, über Fantasy- und Actionserien wie *True Blood* und *Revenge* bis hin zu Agentenserien wie *Homeland* – überall stehen Frauenfiguren im Zentrum des Geschehens. Und in einschlägigen Familienserien wie *Brothers & Sisters* oder *Parenthood* haben Frauen ohnehin schon immer zentrale Rollen gespielt. Nun aber werden auch in Historyserien wie *Game of Thrones* und *Vikings* oder selbst in einem vermeintlich so männeraffinen Format wie der Biker-Serie *Sons of Anarchy* die Frauenfiguren immer bedeutsamer. Dadurch mögen die Macherinnen und Macher von Serienformaten auf eine sich wandelnde Stellung der Frau in der Gesellschaft oder auch auf einen wachsenden Anteil weiblichen Publikums beim Seriengucken reagieren. Aber offenbar zieht auch der männliche Zuschauer visuellen und ästhetischen Mehrwert aus Serien mit „leading women“. Dass Laura Mulveys Thesen (vgl. 2001, S. 389–408) vom Mann als Träger des Blicks und der Frau als Objekt männlicher Schaulust, die seinerzeit die feministische Filmtheorie maßgeblich begründeten und später, etwa im deutschsprachigen Raum von Gertrud Koch (vgl. 1989) kritisiert und differenziert wurden, auch vor dem Hintergrund der Darstellung moderner Frauenfiguren in Serien allemal zu hinterfragen sind, ist ohne Zweifel richtig. Spannender noch ist für mich allerdings die Frage, inwieweit die Frauen-

bilder, die sich nun in Serie so massenhaft und über eine längere Zeitspanne in den Geschichten der meist mehrere Jahre umfassenden Staffeln entfalten können, als Fiktion im Augenblick interessanter sind als Männerfiguren, deren Handlungsspektrum in mehr als 1.000 Jahren Theater, mehr als 100 Jahren Kino und mehr als 50 Jahren Fernsehen allemal ausgelotet scheint.<sup>1</sup> Die Spannungen, die Frauen in der Gesellschaft zwischen Privatheit und Berufsleben zu bewältigen haben, die Suche nach intellektueller und emotionaler Erfüllung in Partnerschaft und Beruf – die Konflikte, in denen Frauen im modernen Leben stecken, sind möglicherweise für die fiktionale Darstellung emotional spannender Filmfiguren dramaturgisch und psychologisch momentan sehr viel interessanter als die der Männer. Diesen Gedanken möchte ich in dem folgenden Beitrag durch einen Überblick verschiedener Darstellungstypen von Frauen-Fiktionen in Serien näher betrachten.

## Die Kämpferin

In der fünfteiligen Anwaltsserie *Damages* spielt Glenn Close die Wirtschaftsadvokatin Patty Hewes. Die Produzenten Glenn Kessler und Daniel Zelman statten das Rollenprofil der klugen und unerbittlichen Wirtschaftsadvokatin, die unermüdlich gegen reiche Übeltäter kämpft – durchaus konsequent in der Logik der Rollenbiografie





von Glenn Close<sup>2</sup> –, mit einer Reihe männlicher Eigenschaften aus. Ihrem Selbstverständnis nach glaubt Patty Hewes, in der Männerwelt der Wirtschaftskriminalität Verbrechen nur aufklären zu können, wenn sie cleverer und tougher als ihre männlichen Gegenspieler ist. Auch genießt sie es sichtlich, in den Medien als eine Art weiblicher „Robin Hood“ dargestellt zu werden, die den Schwachen hilft. Dabei ist die ebenso eitle wie selbstbewusste Anwältin bei der Durchsetzung ihrer Interessen nicht zimperlich. Erpressung und Nötigung gehören zu ihrem Handwerk. Ob sie sogar einen Mord in Auftrag gegeben hat, bleibt in der Serie, deren Handlungsverlauf aufgrund vieler verschachtelter Voraus- und Rückblenden über weite Strecken verwirrend bleibt, lange ungeklärt.

Glenn Close verkörpert die Figur der Patty Hewes mit den Attitüden aller Rollenklischees, die gemeinhin männlichen Bösewichtern zugeschrieben werden. Dennoch ist die Figurencharakterisierung von Patty Hewes weitaus interessanter als die der Männer, die sie bekämpft. Hewes steckt als Mutter und Ehefrau in Alltagsrollen, in denen sie allerdings ähnlich kühl agiert wie im Beruf. Die Beziehung zu ihrem Sohn scheitert; von ihrem Mann lässt sie sich sofort scheiden, als sein Seitensprung ans Licht kommt. Bei der Erziehung des Kindes ihres Sohnes, das sie gegen seinen Willen adoptiert, zeigt sie sich zu tieferen Gefühlsregungen unfähig. Ein Kindheitstrauma, so erklären es die Autoren, lastet auf ihrer Hauptfigur.

Dramaturgisch werden die Konflikte von Hewes durchaus spannend aufbereitet, doch hinter der vordergründig attraktiven Maske der erfolgreichen Anwältin und selbstbewussten „leading woman“ wird das überkommene (männliche) Vorurteil auserzählt, dass Frauen, die sich in vermeintlich von Männern dominierte Milieus hineinbegeben, nur hart und verbittert werden können. Dieses Klischee der kaltherzigen „Businessfrau“ diffamiert im Grunde alle emanzipatorischen Bestrebungen von Frauen, ihren Beruf und ihr Privatleben in Einklang zu bringen. Auch Hewes' moralische Gegenspielerin, die junge Anwältin Ellen Parsons (Rose Byrne), hebt diesen Eindruck nicht auf, im Gegenteil. Zu Beginn der Serie arbeitet sie als Anwältin in Hewes' Kanzlei und sieht Hewes anfangs als berufliches Vorbild. Schnell beginnt sie,

Hewes' Berufspraktiken zu kritisieren, und versucht, sich in diese Machenschaften nicht zu verstricken. Als sie glaubt, in Patty Hewes die Auftraggeberin für die Ermordung ihres Verlobten erkannt zu haben, verlässt sie am Ende der 1. Staffel die Kanzlei. In dem Zweikampf der beiden Frauen, der die weiteren Staffeln jenseits des jeweils zu klärenden Falles durchzieht, versucht Parsons, sich integer zu verhalten, was ihr aber angesichts der zwielfichtigen Praktiken, die Patty Hewes nun auch gegen sie anwendet, zunehmend schwerer fällt. Auch Parsons hat mit einem Trauma nach dem Tod ihres Verlobten zu kämpfen. Doch ihre anfängliche Verletzbarkeit und Trauer schlagen schnell in Rachegefühle um, die sie schließlich ähnlich kalt und böse agieren lassen wie ihre Kontrahentin.

Neben solch traditionellen Rollenbildern gibt es im Genre der US-Anwaltsserie aber auch Trends zu einer Modernisierung und Differenzierung des Frauenbildes. Ein Beispiel ist die von Ridley Scott und seinem verstorbenen Bruder Tony Scott erdachte Serienproduktion *The Good Wife*. Hauptdarstellerin Julianna Margulies darf hier das Porträt einer modernen Frau entfalten, die mit (meist) klarem moralischem und emotionalem Kompass ihren Beruf als Anwältin in einer mit vielen brisanten Fällen beauftragten Kanzlei und ihr turbulentes Privatleben zusammenzubringen versucht. Dies geschieht mal getrennt, mal an der Seite ihres Mannes, dem Bezirksstaatsanwalt von Chicago, der nach der Verbüßung einer Gefängnisstrafe, in die er aufgrund einer Intrige hineingeraten ist, eine Politkarriere versucht. Die Realitätsnähe der von Margulies verkörperten Figur der Alicia Florrick wird vom US-Publikum goutiert. Derzeit ist bereits die 7. Staffel in Planung.

Und auch die US-Serie, die aktuell einen anderen Darstellungstypus von Kämpferin repräsentiert, wird gerade – sogar in Berlin und Brandenburg – weitergedreht: *Homeland*. Hier spielt Claire Danes die Figur der Agentin Carrie Mathison, die in ihrer Verletzlichkeit vielleicht mit der Parsons-Figur verwandt ist, ihre psychische Disposition aber anders zu nutzen weiß als die *Damages*-Figur. Carrie Mathison ist eine CIA-Analystin, die hochintelligent und sensibel ist. Sie vertraut ihrer Intuition

2

In dem Thriller *Eine verhängnisvolle Affäre* von Adrian Lyne aus dem Jahre 1987 repräsentierte Glenn Close erstmals sehr massenwirksam das mediale Rollenbild der Frau, die das Gewaltmonopol, die Waffengewalt, die zuvor vornehmlich den Männern vorbehalten war, nun selbst übernimmt. Glenn Close spielte eine Frau, die eine Affäre mit einem verheirateten Mann beginnt. Er, gespielt von Michael Douglas, will nach dem Seitensprung das Verhältnis zu ihr beenden, doch sie empfindet eine tiefere Beziehung und beginnt, um den Mann zu kämpfen. Das nimmt bald kriminelle und psychopathische Züge an. Am Ende machen die Frauen den Kampf unter sich aus. Im Showdown des Films erschießt die Ehefrau schließlich die Geliebte, die zuvor zum Messer gegriffen und die ganze Familie attackiert hatte.

und kommt dadurch zu Schlussfolgerungen, aus denen Handlungen resultieren, die ihren Vorgesetzten meist nicht angenehm sind.

Die Produzenten der Serie wie Alex Gansa und Howard Gordon, die auch schon die Agentenserie *24* herstellten, entwickeln in *Homeland* die Tradition der Actionheldin, die seit Luc Bessons *Nikita* (1990) im Kino etabliert ist und die in ihren Kämpfen den Männern in nichts nachsteht, für das Serienformat weiter. Sie verbinden dieses Rollenprofil mit einer psychologisch hochinteressanten Frauenpersönlichkeit zu einer sehr differenzierten Figur: Da wo etwa ihr männliches Serienpendant Jack Bauer in *24* alle persönlichen Verwerfungen – den Verlust seiner Familie, seiner Geliebten, mancher Freunde – in pure Aggression ummünzt, die bis an den Rand der Selbsttötung geht, zeigt sich Carrie Mathison unter dem Druck der Anforderungen als Agentin psychisch labil. Sie ist bipolar gestört und neigt in ihren depressiven Phasen zur Regression, zum Rückzug und zur Abkapselung von ihrer Umwelt. Raffiniert, wie die Serienmacher in der 3. Staffel zeigen, dass Carries Krankheit auch zu einer starken Waffe gegen ihre Gegner werden kann. Dort spinnt sie mit ihrem Mentor und CIA-Vorgesetzten Saul Berenson eine Intrige, bei deren Umsetzung sie sehr viel körperliches und seelisches Ungemach auf sich nimmt.

### Die Intrigantin

Frauen spinnen Intrigen, manipulieren ihr Gegenüber, morden und lassen morden. Seit Shakespeares *Macbeth* gehört dieses Rollenklischee zum klassischen Repertoire medialer Frauen-Fiktionen. In der Erfolgsserie *Game of Thrones* finden sich eine Reihe von Frauenfiguren wie Cersei Baratheon (Lena Headey), die dieses Rollenklischee perfekt bedienen. Interessanter ist allerdings die Serie *Revenge* des US-Senders ABC. Showrunner Mike Kelley ließ sich bei der Konzeption dieser Dramaserie von Alexandre Dumas' Rache Geschichte *Der Graf von Monte Christo* inspirieren. Er verlegte die Handlung aus dem 19. Jahrhundert in die Hamptons heutiger Tage. Auf diesem Tummelplatz der Reichen und Schönen nahe New

York taucht zu Beginn der Serie Emily VanCamp als Emily Thorne auf. Sie mietet sich gegenüber der Villa der Grayson-Familie ein. In Wirklichkeit heißt Emily jedoch Amanda Clarke. Sie will Rache nehmen für den Tod ihres Vaters, der durch eine Intrige der Graysons ins Gefängnis kam, wo er starb. Ein Verwirrspiel beginnt, in dem die Hauptfigur Emily/Amanda als Rächerin etabliert wird, die gleichfalls in der Tradition der Actionheldin steht (Kampfsportausbildung bei einem fernöstlichen Meister), darüber hinaus aber mittels Internet und mithilfe ihres Verbündeten, dem Nerd Nolan Ross (Gabriel Mann), Intrige um Intrige spinnt, um das Haus Grayson, besonders aber Victoria Grayson (Madeleine Stowe) zu desavouieren und dazu zu zwingen, ihre Schuld am Tod des Vaters preiszugeben. Doch auch Victoria und Conrad Grayson (Henry Czerny), die sich zudem untereinander mit Fehden und Intrigen überziehen, spinnen ihre eigenen Pläne gegen die ihnen zunächst unbekannte Angreiferin. Dadurch wird Emily/Amanda immer stärker gezwungen, sich ihren intriganten Gegenspielern anzupassen. Im Unterschied zu *Damages*, wo die Rollenklischees von den Frauenfiguren mit großer Dramatik und Ernsthaftigkeit vorgeführt werden, wird in *Revenge* mit überkommenen Vorurteilen und Klischees lustvoll gespielt. Besonders die Darstellung von Madeleine Stowe ironisiert ihre Figur Victoria mit theatraler Süffisanz, wodurch Distanz beim Betrachter entsteht und die Referenzen zu medialen Vorbildern wie Joan Collins' Rachefigur der Alexis Colby im Serienklassiker *Der Denver-Clan* offenkundig werden.

### Mütter und Übermütter

Auch die aktuellen US-Familienserien wie *Brothers & Sisters* oder die Erfolgsserie *Parenthood* von Ron Howard, Brian Grazer u. a. haben mediale Vorbilder, die sich aus einer langen Tradition der Familienserie im Fernsehen speisen.

Doch in *Brothers & Sisters* (2006 bis 2011) geschieht, wie zuvor auch schon in Alan Balls Ausnahmeserie *Six Feet Under* (2001 bis 2005), etwas, das mit der Tradition bricht: In beiden Produktionen sterben die Väter, die Pa-

triarchen der Familie, gleich zu Beginn der Serie. Doch während Ehefrau Ruth (Frances Conroy) in *Six Feet Under* den Tod ihres Mannes Nathaniel (Richard Jenkins) nur schwer verkraftet und aus ihrer Trauer und ihrer Schwäche heraus agiert, übernimmt Sally Field als Nora Walker sehr schnell zumindest im Privatleben der Walker-Familie die Führung und entwickelt sich im Laufe von *Brothers & Sisters* zu einer selbstbewussten Frau, die als Hausfrau und Mutter aus dem Schatten ihres Mannes heraustritt und zu einem selbstbestimmten Leben findet. Dabei agiert sie – wenn es um ihre bzw. um die von ihr als für den Familienzusammenhalt richtig angenommenen Interessen geht – gegenüber ihren Kindern, der Journalistin Kitty (Calista Flockhart), der Geschäftsfrau Sarah (Rachel Griffiths), dem Anwalt Kevin (Matthew Rhys) und dem ältesten Sohn Tommy (Balthazar Getty), der gemeinsam mit Sarah das Familienunternehmen weiterführt, oft übergriffig und manipulativ. Dies verbindet diese Mutter-Figur sehr gut mit einer der Frauenfiguren aus *Parenthood*: Kristina Braverman (Monica Potter) ist Hausfrau und Mutter einer pubertierenden Tochter und eines Jungen mit Asperger-Syndrom, um den sie sich gemeinsam mit ihrem Mann Adam, dem ältesten Sohn der Braverman-Familie, besonders kümmern muss. Nach der Geburt eines weiteren Kindes übernimmt sie in der 3. Staffel der Serie eine wichtige Funktion im Wahlkampf eines Politikers. Der verliebt sich in Kristinas Assistentin, ihre Nichte Amber (Mae Whitman). Als Amber sich zu dem Mann hingezogen fühlt und mit ihm eine erste Nacht in einem Hotel während einer Wahlkampftour verbringen will, stürmt Kristina herein und zerstört das erotische Rendezvous der beiden abrupt. Später wird Ambers Mutter Sarah (Lauren Graham), das „Enfant terrible“ der Familie, zwar das Verhalten der Schwägerin kritisieren, weil sie zwei erwachsene Menschen, die einvernehmlich Sex haben wollten, auseinandergerissen hat, doch insgesamt wird Kristinas übergriffiges Verhalten in der Serie positiv dargestellt, was erneut den konservativen Grundzug dieser wie auch der Mehrheit der US-Serien unterstreicht.

### Femme fatale – passé?

Dieser Konservatismus zeigt sich in den Serien besonders auch in der Darstellung weiblicher Sexualität. Weiblicher Sex wird zumeist als Funktion und Bestandteil der weiblichen Intrige oder als Funktion in der Ehe zur Erlangung der Mutterschaft dargestellt. Die Darstellung von sexueller Emanzipation und selbstbestimmter weiblicher Sexualität findet kaum statt. Nicht nur in den Familienserien, sondern auch in den anderen Serienformaten wird die Darstellung von Sexszenen im Unterschied etwa zu Gewaltszenen weitgehend vermieden oder Sex mit Action und Gewalt eng verknüpft wie etwa in *Revenge*.

### Fazit

Die Konflikte, die Frauen im modernen Alltag, im Beruf wie privat auszuleben haben, finden ihren Niederschlag in den Frauenbildern vieler US-Serien. Der Beitrag konnte hier nur einen kleinen Aufriss geben, den zu vertiefen – etwa im Hinblick auf Frauenbilder in Fantasyserien wie *True Blood* – einer weiter gehenden Studie vorbehalten bleiben muss. Zu zeigen war, dass hinter manchen der vermeintlich modernen Frauenbilder in aktuellen US-Serien jede Menge überkommene und konservative Rollenklischees und Vorurteile lauern. Es war aber auch die Absicht, in diesem Beitrag auf Trends zu einer realitätsnahen Differenzierung des Frauenbildes durch die US-Serienproduktion hinzuweisen, wie dies etwa in *The Good Wife* geschieht.

### Literatur:

**Koch, G.:**  
„Was ich erbeute, sind Bilder“. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel/ Frankfurt am Main 1989

**Mulven, L.:**  
*Visuelle Lust und narratives Kino*. In: F.-J. Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001<sup>4</sup>, S. 389–408

Dr. Werner C. Barg ist Autor, Produzent und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. Seit 2011 betreibt er als Produzent neben seiner Vulkan-Film die herzfild productions im Geschäftsbereich der Berliner OPAL Filmproduktion GmbH.

