

Men at War: Die Konstruktion von Maskulinität in der US-amerikanischen Fernsehserie *Homeland*

Hans Niehues

„Favorite TV show right now? A show called *Homeland*.“¹
Barack Obama

Eine explosive Spannung

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts findet in der US-amerikanischen Fernsehlandschaft ein Veränderungsprozess statt, den Kritiker_innen als eine kulturelle „Revolution“ bezeichnen,² die eine „Explosion“ hoher Kunst in einem trivialen Medium der Popkultur versinnbildlicht³ und das dritte goldene Zeitalter des US-amerikanischen Fernsehens einläutet.⁴ Die Rede ist von der Entwicklung eines neuen Serienformats, welches unter anderem wegen

¹ Barack Obama (Interview mit Enrique Santos.): Enrique Interviews Barack Obama. 2012, <http://enriquesantos.com/enrique-santos-president-barack-obama-interview/#.VSO-NtysW-0> (zuletzt eingesehen am 14.12.2015).

² Vgl. Alan Sepinwall: *The Revolution was Televised. The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York 2013, S. 373.

³ Vgl. Brett Martin: *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution. From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York 2013, S. 21.

⁴ Vgl. ebd., S. 7.

seiner vermeintlich mehrdeutigen und anspruchsvollen Inhalte, der außergewöhnlichen narrativen Strukturen und der kunstvollen Kinematografie im gegenwärtigen medienwissenschaftlichen Diskurs häufig als „Quality TV“ beschrieben wird.⁵ US-amerikanische Pay-TV-Kabelsender wie *HBO*, *FX*, *Showtime* und *AMC* entwickeln gegen Ende der 1990er und zu Anfang der 2000er Jahre Fernsehsendungen, die sich bewusst von traditionellen Serienformaten abgrenzen, auf ein spezifischeres Publikum zugeschnitten sind und nicht nur kommerziell äußerst erfolgreich bleiben,⁶ sondern auch von der Kritik hochgelobt⁷ und von Politikern wie Barack Obama genutzt werden, um sich politisch und kulturell in der Öffentlichkeit zu positionieren.⁸

Ein besonders auffälliges Merkmal, das nahezu alle Fernsehserien des US-amerikanischen „Quality TV“ gemeinsam haben, ist die narrative Akzentuierung der Entwicklung männlicher Charaktere unter den in den Serien konstruierten kontemporären politischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen in den Vereinigten Staaten. Insbesondere sind es die Repräsentation und Verhandlung von Maskulinität, die eine substantielle Rolle innerhalb dieser fiktionalen Welten einnehmen.⁹ Bisher wurde dieses konstitutive Merkmal von Geschlechterforscher_innen wie Amanda D. Lotz am Beispiel einer Vielzahl zeitgenössischer US-amerikanischer Fernsehserien untersucht.¹⁰ Hieran möchte ich eine Analyse der Serie *Homeland* anschließen, die in Lotz' jüngst erschienener Monographie *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century* (2014) zwar unbeachtet bleibt, sich jedoch hinsichtlich ihrer Konstruktion von Maskulinität

⁵ Vgl. ebd., S. 5.

⁶ Vgl. Robin Nelson: Entwicklung der Geschichte. Vom Fernsehspiel zur Hypermedia Narrative. In: Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 21-44, hier S. 24.

⁷ Vgl. Brenton J. Malin: Policing the Crisis of Masculinity. Media and Masculinity at the Dawn of the New Century. In: Cynthia Carter, Linda Steiner, Lisa McLaughlin (Hrsg.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. Ed. London 2014. S. 610-619, hier S. 615.

⁸ Vgl. Barack Obama: Enrique Interviews Barack Obama.

⁹ Vgl. Martin, *Difficult Men*, S. 6.

¹⁰ Vgl. Amanda D. Lotz: *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*. New York 2014.

als Analysegegenstand einer solchen Untersuchung eignet. Ferner habe ich die Absicht, mit meiner Arbeit auf die Notwendigkeit der kritischen Erforschung von Maskulinitätskonstruktionen in den häufig als unproblematisch wahrgenommenen neuen Serien des US-amerikanischen „Quality TV“ hinzuweisen und einen Anstoß für weitere Forschungen in diesem Bereich zu geben, um ein kritischeres kulturelles Bewusstsein gegenüber diesen Fernsehsendungen und ihren häufig prekären Geschlechterrepräsentationen zu erzeugen.

Für eine Untersuchung der Konstruktion und Verhandlung von Maskulinität in diesen Serien nutze ich die Überlegungen des US-amerikanischen Männlichkeitsforschers Michael Kimmel als theoretischen Hintergrund. In seinem Buch *Manhood in America: A Cultural History* (2012) stellt er die These auf, dass sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der US-amerikanischen Gesellschaft eine Maskulinitätskrise manifestiere.¹¹ Er beschreibt dieses Phänomen als eine Übergangsphase, in der alte Maskulinitätsdefinitionen nicht mehr zu funktionieren scheinen und neue Definitionen noch nicht fest etabliert sind.¹² Mit dem Empfinden einer Maskulinitätskrise geht laut Kimmel ein die Gesellschaft durchdringendes, ängstliches Bestreben, sich entlang traditioneller Konzeptionen von ‚Maskulinität‘ als explizit ‚maskulin‘ darzustellen einher. Nach Kimmel zeigen in der heutigen Zeit insbesondere weiße, heterosexuelle und mittelständische US-Amerikaner eine immer größer werdende Wut über ihre vermeintliche Enteignung gesellschaftlicher Privilegien und das gleichzeitige Zugeständnis dieser Privilegien an Frauen und jene Männer, die ethnisch, ökonomisch und hinsichtlich ihrer sexuellen Orientierung von traditionell konstruierten und idealisierten Konzeptionen von ‚Maskulinität‘ abweichen.¹³

Dieses Ressentiment spiegelt sich nach Kimmel in einer Vielzahl zeitgenössischer kultureller Erzeugnisse wie Literatur, Musik und

¹¹ Vgl. Michael Kimmel: *Manhood in America. A Cultural History*. 3. neu bearb. Aufl. Oxford 2012, S. 246ff; Malin, *Policing the Crisis*, S. 617f.

¹² Vgl. ebd., S. 4.

¹³ Vgl. ebd., S. 239.

audiovisuellen Medien wieder.¹⁴ Der US-amerikanische Männlichkeitsforscher kommt zu der Schlussfolgerung, dass „[t]he past decade has witnessed mainstream white American men exploding like never before in our history“¹⁵. Obwohl sie weiterhin den Großteil der Machtpositionen in der Welt besetzen, repräsentieren diese „wütenden Männer“ sich selbst als marginalisierte Verlierer der Gesellschaft und konstitutive Andere¹⁶ als bevorteilte Gewinner_innen.¹⁷ Hamilton Carroll, Autor des Buches *Affirmative Reaction: New Formations of White Masculinity* (2011), legt dar, dass diese Form der Selbstrepräsentation auf das übergreifende Unternehmen abzielt, weiße, heterosexuelle und mittelständische Männer als bemitleidenswerte Opfer in der Gesellschaft darzustellen, um letztlich die vermeintlich verloren geglaubten ‚rechtmäßigen‘ Machtpositionen zurückzugewinnen, die von ‚unrechtmäßigen‘ Anderen übernommen wurden.¹⁸

Einer der Hauptgründe für die wahrgenommene Maskulinitätskrise im 21. Jahrhundert wird in den Nachwirkungen der Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York gesehen. In diesem Zusammenhang vergleicht der US-amerikanische Geschlechterforscher Brenton J. Malin die Erfahrung nationaler Vulnerabilität mit der Erschütterung konventioneller Konzeptionen von Maskulinität. Sowohl die weltpolitische Macht der Vereinigten Staaten, als auch die vermeintlich unanfechtbare patriarchalische Machtposition von traditionellen Männern innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft seien nach 9/11 in Frage gestellt worden.¹⁹ Die jeweiligen Reaktionen auf die Terroranschläge weisen laut Malin ebenfalls Parallelen auf. Während die Vereinigten Staaten durch den Krieg gegen den Terror versuchen, nationale Sicherheit zurückzugewinnen und eine weltpolitische Vormachtstellung neu

¹⁴ Vgl. ebd., S. 239ff.

¹⁵ Ebd., S. 239.

¹⁶ Vgl. Stuart Hall: Who Needs „Identity“. In: ders., Paul Du Gay (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London 1996, S. 1-17, hier S. 4.

¹⁷ Vgl. Kimmel, *Manhood*, S. 6.

¹⁸ Vgl. Hamilton Carroll: *Affirmative Reaction: New Formations of White Masculinity*. Durham 2011, S. 23.

¹⁹ Vgl. Malin, *Policing the Crisis*, S. 617.

zu bekräftigen, besinnen sich die Männer auf traditionelle und etablierte Maskulinitätsideale, um ihre Vorherrschaft in der Gesellschaft zurückzuerlangen.²⁰

In Bezug auf die von Brett Martin beschriebene „explosion of high art“ im US-amerikanischen Fernsehen und Michael Kimmels Vorstellung von „explodierenden“ Männern vor dem Hintergrund einer nationalen Paranoia nach 9/11 untersucht dieser Artikel die soziopolitischen Auswirkungen einer Synthetisierung dieser beiden kontemporären Prozesse. Ziel dieser Untersuchung ist es, der Frage nachzugehen, wie Maskulinität in gegenwärtigen US-amerikanischen Kabelfernsehserien des „Quality TV“ repräsentiert und verhandelt wird. Diese Frage wird in Bezug auf solche Konstruktionen politisch, sozial und kulturell kontextualisiert. Veranschaulichen möchte ich dies an dem Beispiel der von Howard Gordon und Alex Gansa entwickelten Serie *Homeland* (2011 – heute). Insbesondere die erste Staffel der Serie thematisiert verschiedene Konstruktionen von Maskulinität und bringt sie in einen interdependenten Zusammenhang mit der US-amerikanischen Innen- und Außenpolitik nach 9/11.

In der vorliegenden Untersuchung lege ich dar, dass die US-amerikanische Fernsehserie *Homeland* eine Maskulinitätskrise konstruiert, die von der weißen, heterosexuellen und mittelständischen Figur Nicholas Brody im Kontext des US-amerikanischen Kriegs gegen den Terror durchlebt wird. Die charakterliche Ausgestaltung des männlichen Antihelden verkörpert die gegenwärtigen patriarchalischen Bestrebungen, Männer als deprivilegierte und marginalisierte Opfer der US-amerikanischen Gesellschaft darzustellen, um den vermeintlich legitimen Anspruch auf Machtpositionen innerhalb dieser Gesellschaft auszudrücken und gleichzeitig die unrechtmäßige Machtergreifung von Frauen und jenen Männern zu kritisieren, die nicht dem hegemonialen Ideal von Maskulinität entsprechen. Anstatt die als gefährdet beschriebenen tradierten Geschlechterrollen und patriarchalischen Geschlechterverhältnisse zu problematisieren, repräsentiert *Homeland* eine Rückbesinnung auf traditionell idealisierte Konzeptionen von Maskulinität als

²⁰ Vgl. ebd., S. 618.

Lösung für eine angeblich stattfindende Maskulinitätskrise. Die Bewusstwerdung traditioneller Maskulinitätskonzeptionen wird dabei in ein reziprokes Verhältnis mit einer kontinuierlichen Rückgewinnung gesellschaftlicher Privilegien weißer, heterosexueller und mittelständischer Männer gebracht. Der Handlungsverlauf suggeriert ferner, dass durch eine Rückerlangung verloren geglaubter Privilegien nicht nur die persönliche Erfahrung einer Maskulinitätskrise, sondern auch die Erfahrung einer nationalen Sicherheitskrise nach den Terroranschlägen des 11. Septembers überwunden werden kann. Traditionelle Maskulinität und ein übergreifendes Patriarchat werden als Voraussetzungen für die Gewährleistung innenpolitischer Sicherheit und weltpolitischer Macht dargestellt, wie ich in der folgenden Analyse der ersten Staffel von *Homeland* zeigen möchte.

A ‚Man‘ Has Been Turned: Die inszenierte Maskulinitätskrise des Nicholas Brody

Einer der wichtigsten Konstituenten der konstruierten Maskulinitätskrise ist der Mangel an Handlungs- und Entscheidungsfreiheit des US-amerikanischen Marines Nicholas Brody (Damian Lewis), der nach seinem Einsatz im Afghanistankrieg und anschließender achtjähriger Gefangenschaft in seine Heimat zurückkehrt. Anstatt selbstverantwortlich und frei handeln zu können, wird er als dieser Rechte enteignet dargestellt. Sein Leben scheint von einer Passivität gekennzeichnet zu sein, die Ausdruck seiner konstruierten gesellschaftlichen Unterdrückung durch konstitutive Andere wird. US-amerikanische Frauen und jene Männer, die dem idealisierten Maskulinitätsideal nicht entsprechen, haben ihn in den Afghanistankrieg ziehen lassen, in welchem er von Al-Qaida gefangen genommen, misshandelt,²¹ gedemütigt und für die US-amerikanische Innen- und Außenpolitik verantwortlich gemacht wurde.²² Während man Brody nie aktiv im Krieg kämpfen sieht, wird sein Leid akzentuiert und explizit zur

²¹ Vgl. *Homeland*, Clean Skin, Staffel 1, Episode 3 (USA 2011); siehe auch Pilot, Staffel 1, Episode 1 (USA 2011). Alle weiteren Verweise auf die Serie *Homeland* beziehen sich ausschließlich auf Episoden der ersten Staffel.

²² Vgl. Blind Spot, Episode 5.

Schau gestellt. Gordon und Gansa lassen ihren Protagonisten dadurch nicht als Täter agieren, sondern zeigen ihn vornehmlich in der Opferrolle.

Auch bei seiner Rückkehr bestimmen Vertreter_innen höherer Gesellschaftsklassen, nicht-weiße Männer und weibliche Akteurinnen über Brodys Schicksal. Konstitutive Andere ‚missbrauchen‘ den als marginalisiert dargestellten, weißen, heterosexuellen mittelständischen Mann zur Verwirklichung eigener Interessen und Ziele. Während einer Unterhaltung zwischen Brodys Freund Mike Faber (Diego Klattenhoff), Major Foster (Scott Bryce) und dem Afroamerikaner David Estes (David Harewood) wird deutlich, dass Brodys Vorgesetzter Foster und der stellvertretende CIA-Direktor Estes nicht am Wohl des Heimkehrers interessiert sind, sondern ihn lediglich als Marionette für propagandistische Zwecke missbrauchen wollen, um die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit des Krieges zu überzeugen.²³ Sie tun dies mit einer kompromisslosen Entschlossenheit und entscheiden über Brodys Willen hinweg, der nicht in der psychischen Verfassung ist, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen.²⁴

Im Verlauf der ersten Staffel tritt vor allem der afroamerikanische stellvertretende CIA-Direktor Estes als Antagonist in den Vordergrund. Er wird von den Produzenten der Sendung als ‚rassisch‘ Anderer konstruiert, der zu Unrecht eine Machtposition in der US-amerikanischen Gesellschaft erhalten hat, die er ausnutzt, um auf rücksichtslose Weise seine eigenen machtpolitischen Interessen zu verfolgen. Estes' Inkompetenz wird beispielsweise dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er Carrie Mathisons (Claire Danes) Zeitschiene²⁵ wegen der illegalen Verwendung klassifizierter Dokumente zerstören lässt²⁶ und ihre Bedeutung bewusst ignoriert, obwohl sie entscheidende Hinweise auf einen bevorstehenden Terroranschlag

²³ Vgl. Grace, Episode 2.

²⁴ Vgl. Pilot, Episode 1; Grace, Episode 2.

²⁵ Mit Hilfe von Saul Berendson (Mandy Patinkin) entwirft Carrie Mathison in der Folge *The Vest* anhand geheimer FBI-Dokumente über die Aktivitäten des Anführers Al-Qaidas, Abu Nazir, eine Zeitschiene, die Hinweise auf einen möglichen Terroranschlag beinhaltet, den beide durch eine richtige Interpretation dieser Informationen vereiteln wollen.

²⁶ Vgl. *The Vest*, Episode 11.

enthält.²⁷ Sein unmoralischer Egozentrismus wird auch dadurch dargestellt, dass er Brody in der Pilotfolge ohne Mitgefühl und Empathie indirekt dazu zwingt, an einer glorifizierenden Empfangszeremonie teilzunehmen, um den Vizepräsidenten William Walden (Jamey Sheridan) zufriedenzustellen und damit seine Beförderung zum CIA-Direktor wahrscheinlicher zu machen.²⁸ Zum Ende der ersten Staffel wird außerdem offengelegt, dass Estes an einem Kriegsverbrechen beteiligt war, als er auf Geheiß des Vizepräsidenten einen Drohnenangriff auf Zivilisten anordnete, bei dem 82 Kinder starben und der Al-Qaida und Brody ein Motiv für den in der Serie geplanten Terroranschlag in Washington, DC gab.²⁹ Gordon und Gansa konstruieren mit dem Afroamerikaner David Estes eine von hegemonialen Maskulinitätsidealen abweichende Figur, die als unrechtmäßiger Inhaber einer machtvollen Position innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft zu einem Sinnbild für außenpolitisches Versagen und zu einer Gefahr für die Gewährleistung nationaler Sicherheit wird.

Ähnlich verhält es sich bei der Figur Elizabeth Gaines (Linda Purl), die als hinterlistige und manipulative Beraterin des Vizepräsidenten dargestellt wird. Sie versucht, den Veteranen Nicholas Brody zu einer Art Marionette des Vizepräsidenten zu machen, indem sie ihm die Position des Kongressabgeordneten Richard Johnson verschaffen will, der sich im Gegensatz zum Vizepräsidenten³⁰ häufig kritisch gegenüber Drohnenangriffen im Nahen Osten äußert und für eine defensivere Kriegsstrategie eintritt. Sie inszeniert einen ‚Sexting‘-Skandal, der Johnsons Ruf schädigt und ihn letztlich sein Amt kostet.³¹ Gaines missbraucht ihre Macht und verstößt gegen demokratische Prinzipien, wodurch sie, ähnlich wie Estes, die nationale Sicherheit und die moralische Integrität ihres Landes gefährdet.

²⁷ Vgl. *Marine One*; Episode 12.

²⁸ Vgl. *Pilot*, Episode 1.

²⁹ Vgl. *Marine One*, Episode 12.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. *Achilles Heel*, Episode 8.

Abgesehen von seiner soziopolitischen Entmündigung wird Brodys Maskulinitätskrise auch anhand seiner physischen Erscheinung und durch seine Sexualität zum Ausdruck gebracht. Brodys stark vernarbter Körper symbolisiert Verletzbarkeit und Schwäche. Der Krieg scheint ihn als ‚Mann‘ gebrochen zu haben, da er hegemoniale Attribute von Männlichkeit wie Stärke und Härte verloren zu haben scheint.³² Seine vom Ideal divergierende körperliche Konstitution beschämt ihn selbst und entfremdet ihn von seiner Frau Jessica (Morena Baccarin), die von den Narben abgeschreckt ist und anfangs Hemmungen hat, mit Brody intim zu werden.³³ Brodys physische Verletzungen und sein psychisches Trauma belasten das Verhältnis zu seiner Frau.

Das Motiv der Sexualität symbolisiert die prekäre Maskulinität der Figur. Der Protagonist widerspricht heteronormativen Vorstellungen von Männlichkeit wie sexueller Aktivität und Potenz.³⁴ Als Brody schließlich mit seiner Frau schläft, wird der Geschlechtsverkehr als kurz, lieblos, mechanisch und nahezu gewalttätig dargestellt.³⁵ Es gelingt ihm nicht, seine Frau im Sinne hegemonialer Vorstellungen von Maskulinität zu lieben und zu beschützen, stattdessen wird Brody zu einer unmittelbaren physischen Bedrohung für sie.

In der zweiten Episode lassen die Produzenten der Serie ihren Protagonisten gänzlich das Interesse am Geschlechtsverkehr mit seiner Frau verlieren. Die Figur verstößt gegen heteronormative Maskulinitätskonventionen und erscheint im Kontrast zu einem hegemonialen Ideal von Männlichkeit als absonderlich und dysfunktional, da sie den Geschlechtsverkehr einerseits bewusst vermeidet und gleichzeitig unfähig erscheint, mit dem anderen Geschlecht sexuell intim zu werden.³⁶ Seine unzureichende und als abnormal konstruierte Maskulinität wird in der

³² Vgl. Kimmel, *Manhood*, S. 190.

³³ Vgl. Pilot, Episode 1.

³⁴ Vgl. Michael Kimmel: *After Fifteen Years: The Impact of the Sociology of Masculinity on the Masculinity of Sociology*. In Ed. Jeff Hearn und David Morgan (Hrsg.): *Men, Masculinities and Social Theory*. London 1990, S. 93-109, hier S. 101ff.

³⁵ Vgl. Pilot, Episode 1.

³⁶ Vgl. Grace, Episode 2.

vierten Episode von seiner Frau Jessica mit den Worten „[y]ou want to believe that’s normal, go right ahead [...] I mean you won’t even – [...] you can’t even fuck your wife“³⁷ explizit zum Ausdruck gebracht. Fehlende Sexualität symbolisiert in *Homeland* eine Krise der Männlichkeit und wird in der Serie als ein Hindernis für eine glückliche heterosexuelle Beziehung repräsentiert.

Homeland idealisiert eine klassische Familienkonstellation. Ohne Brody als ihren Vater scheint die Familie nicht zu funktionieren. Während die Mutter eine Affäre mit Brodys ehemaligem Freund Mike Faber hat und die Erziehung ihrer Kinder ihre Kräfte übersteigt, konsumiert die introvertierte Tochter Dana (Morgan Saylor) Drogen, rebelliert gegen ihre Mutter und zeigt kein Verantwortungsbewusstsein ihrem Bruder gegenüber.³⁸ Nach Brodys Rückkehr und Reintegration in die Familie inszenieren die Produzenten der Serie jedoch eine Besserung der Situation. Jessica beendet das Verhältnis zu Mike und Dana scheint sich gegenüber ihrem wiedergewonnenen Vater zu öffnen und ein herzliches Verhältnis zu ihm zu entwickeln.³⁹

Brodys Reintegration in die Familie gestaltet sich jedoch als schwierig, da sich durch die Affäre der Mutter, die lange Gefangenschaft und das daraus resultierende Trauma die Charaktere voneinander entfremdet haben. Obwohl ein Bedürfnis nach einer Vaterfigur in der Familie vorherrscht, lassen es Gordon und Gansa ihrem Protagonisten nicht gelingen, die an eine hegemonial konzipierte Vaterfigur gestellten Anforderungen zu erfüllen. Anstatt im konventionellen Sinne die Familie in der Öffentlichkeit zu vertreten und zu beschützen,⁴⁰ versteckt sich Brody vor Journalist_innen und weigert sich, Interviews zu geben. Während seine Frau zur Arbeit und die Kinder in die Schule gehen, bleibt Brody zuhause und wartet über Stunden hinweg in einer Ecke des Hauses sitzend auf ihre Heimkehr (Abb. 1). Die Produzenten

³⁷ Semper I, Episode 4.

³⁸ Vgl. Pilot, Episode 1; siehe auch Clean Skin, Episode 3.

³⁹ Vgl. Clean Skin, Episode 3.

⁴⁰ Vgl. Victoria Robinson und Jennifer L. Hockey: *Masculinities in Transition*. Basingstoke 2011, S. 206.

inszenieren eine Inversion patriarchalischer Geschlechterverhältnisse, die das Leid der ganzen Familie nach sich zieht. Jessica und die Kinder sind damit überfordert, sich den Fragen der Presse zu stellen und fühlen sich von den ständig vor dem Haus wartenden Reporter_innen belästigt. Folglich bringen sie ihre Frustration über Brodys Passivität und Kraftlosigkeit immer wieder zum Ausdruck.⁴¹ Neben der psychischen Belastung stellt Brody für seine Familie auch eine soziale Belastung dar. Er ist unfähig, die Familie entlang patriarchalischer Familienkonzepte finanziell zu versorgen. Dies wird sowohl von der Öffentlichkeit, als auch von seiner sich nach sozialem Aufstieg sehnenen Familie registriert.⁴²



Abb. 1: *Home Alone*. Die inszenierte Marginalisierung und Isolation des Nicholas Brody

Die konstruierte Maskulinitätskrise des Protagonisten hat jedoch nicht nur Auswirkungen für den Protagonisten und seine Familie. Der Verlust des Privilegs weißer, heterosexueller und mittelständischer Männer in der Gesellschaft und die Verweigerung ihrer als ‚legitim‘ erachteten Machtansprüche birgt in *Homeland* eine Bedrohung für die gesamte Nation. Die Serie konstatiert, dass Männer, die nicht mehr ‚Männer‘ im

traditionellen und patriarchalischen Sinne sein dürfen oder können, zu einer soziopolitischen Bedrohung für die Gesellschaft werden können. Die Produzenten der Serie ziehen eine problematische Verbindung zwischen einer Negierung traditionell als ‚normal‘ konstruierter, vermeintlich angeborener Männlichkeit und einem Verlust von staatsbürgerlicher Loyalität und Moralität. Das Motiv der Serie „an American has been turned“⁴³ lässt sich demnach auch als „a [man] has been turned“ lesen. Dieser Zusammenhang zwischen fehlerhafter Maskulinität und mangelnder

⁴¹ Vgl. Grace, Episode 2.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Pilot, Episode 1.

nationaler Loyalität lässt sich auch anhand einer Totalen verdeutlichen, in der der Protagonist den Zuschauer_innen den Rücken zugewandt hat und in einer tristen Winterszenerie breitbeinig zwischen zwei kahlen Bäumen stehend den Blick auf das Kapitol gerichtet hat (Abb. 2).⁴⁴ Anhand dieser Szene konstruiert *Homeland* zum wiederholten Mal das die Serie durchdringende Motiv der Angst vor einem potentiellen Terroranschlag gegen die Vereinigten Staaten durch einen gebrochenen US-amerikanischen Staatsbürger. Das Konzept des gefährlichen ‚turned man‘ erlangt eine neue Dimension, wenn sie im Kontext der Angst gelesen wird, die vor allem durch die Protagonistin Carrie Mathison immer wieder zum Ausdruck gebracht wird: „If there’s another attack, this country is primed to *turn* on itself [...] we’re halfway there already“⁴⁵. Brodys „turn“ als Mann und sein „turn“ gegen sein Heimatland könnte also schwerwiegende Konsequenzen haben und dafür sorgen, dass die Gesellschaft ebenfalls einen „turn“ vollzieht und sich gegen sich selbst wendet. So wird ein stabiles traditionelles Maskulinitätskonzept als hinreichende Bedingung für nationale Sicherheit und politische Integrität repräsentiert.



Abb. 2: „A [man] has been turned“. Nicholas Brody blickt auf das Kapitol

‚Maskulinisierung‘ durch Sex und Gewalt gegen konstitutive Andere

Die konstruierte Überwindung der persönlichen Maskulinitätskrise und der nationalen Sicherheitskrise geschieht im Verlauf der ersten Staffel durch eine Rückbesinnung auf traditionelle Maskulinität und eine damit einhergehende Wiedereinrichtung patriarchalischer Gesellschaftsverhältnisse. Diese Prozesse werden vor allem durch ein inszeniertes sexuelles Wiedererwachen des Protagonisten und seine Resistenz gegen

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Crossfire, Episode 9 [Hervorhebung durch Verfasser].

konstitutive Andere illustriert. Während vor allem die ersten fünf Episoden vornehmlich dazu dienen Brodys Maskulinitätskrise darzustellen, werden ab der sechsten Episode charakterliche Entwicklungsprozesse initiiert, die dieser Krise entgegenwirken.

Nachdem Brody von dem Verhältnis seiner Frau mit seinem ehemals guten Freund Mike erfährt, schlägt er auf ihn ein und geht anschließend in eine Bar, um sich dort zu betrinken. Er bittet die ihm bereits bekannte CIA-Agentin Carrie Mathison, ihm Gesellschaft zu leisten und am Ende des Abends schlafen beide Figuren unter starkem Alkoholeinfluss zum ersten Mal miteinander.⁴⁶ Der Gewaltakt gegen seinen Konkurrenten Mike, die Bestrafung seiner untreuen und an seiner Potenz zweifelnden Frau durch die Affäre mit Carrie und letztlich die Wiederentdeckung heterosexueller Lust scheinen eine psychisch rehabilitierende Funktion für Brody zu haben. Wegen ihrer Kriegserfahrungen und ihrem Verständnis für Brodys Trauma, ist der Protagonist dazu in der Lage, eine sexuelle Beziehung zu Carrie aufzubauen und somit seine Sexualität aus einer vermeintlichen Unterdrückung zu befreien.⁴⁷ Durch die von Carrie ermöglichte Rückgewinnung seiner Sexualität gelingt ihm letztlich auch eine Reintegration in seine eigene Familie, nachdem es zum Vertrauensbruch zwischen ihm und der CIA-Agentin kommt.⁴⁸

Brody beendet daraufhin das Verhältnis zu Carrie⁴⁹ und verzeiht seiner Frau.⁵⁰ Nach der Affäre scheint er sich einer geschlechterstereotyp konstruierten Rolle des Vaters einer Familie immer stärker bewusst zu werden. Die Situation in der Familie bessert sich, was zum Beispiel durch Aktivitäten wie gemeinsames Spielen oder Fernsehen ausgedrückt wird.⁵¹ Auch das Verhältnis zu seiner Frau wird durch die Reidentifikation mit

⁴⁶ Vgl. *The Good Soldier*, Episode 6.

⁴⁷ Vgl. *Semper I*, Episode 4; *The Weekend*, Episode 7.

⁴⁸ Vgl. *Achilles Heel*, Episode 8.

⁴⁹ Vgl. *Representative Brody*, Episode 10.

⁵⁰ Vgl. *Achilles Heel*, Episode 8.

⁵¹ Vgl. ebd.

hegemonialer Maskulinität und den damit einhergehenden patriarchalischen Rollenzuschreibungen positiv beeinflusst. Man sieht sie gemeinsam lachen,⁵² eine größere Zuneigung füreinander empfinden und letztlich auch wieder sexuell intim werden.⁵³ Zum Ende der ersten Staffel werden sie in der Öffentlichkeit als perfektes Paar wahrgenommen, was Brody auch bei seiner angestrebten politischen Karriere als Kongressabgeordneter unterstützt.⁵⁴ Die Bewerbung auf diesen Posten stellt die Möglichkeit in Aussicht wieder patriarchalischer Versorger der Familie zu werden. Ferner ebnet die zunehmende Maskulinisierung des Protagonisten den Weg aus der häuslichen Isolation in ein erfolgreiches Leben in der Öffentlichkeit. Traditionelle Maskulinität wird in *Homeland* als Voraussetzung für geschlechterspezifische Rollenkonformität und das Erreichen von Mündigkeit in der Gesellschaft charakterisiert.

Während es Brody im Laufe der Serie gelingt, seine Maskulinitätskrise durch eine Rückbesinnung auf traditionelle Maskulinität zu überwinden und er so einen Weg findet, über eine politische Karriere seinen ‚legitimen‘ Machtanspruch geltend zu machen, fehlt ihm weiterhin eine politisch-moralische Einstellung, die mit den gegebenen gesellschaftlichen Konventionen kompatibel ist. Um diese zurückzuerlangen, inszenieren die Produzenten einen Abgrenzungsprozess des weißen, heterosexuellen, mittelständischen US-Amerikaners von anderen Männern, die diesem Ideal nicht entsprechen. Durch den Widerstand gegen konstitutive Andere wird Brody letztlich zum moralischen und patriotischen Verfechter der Demokratie.

Der Vizepräsident und seine Berater werden als eine zu Unrecht über politische Macht verfügende Gruppe dargestellt, von der sich Brody abgrenzen muss, um sich selbst politisch positionieren zu können. Im Laufe der Staffel wird Brodys Motiv für den geplanten Anschlag auf den Vizepräsidenten und seine Beauftragten für die Zuschauer_innen immer

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. *The Vest*, Episode 11.

⁵⁴ Vgl. *Representative Brody*, Episode 10; *Achilles Heel*, Episode 8.

nachvollziehbarer. In einer aufgezeichneten Rede, die nach seinem geplanten Selbstmordattentat der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll, bezeichnet sich Brody selbst als patriotischen, liebevollen Ehemann und Vater, der mit seinem Anschlag einerseits Vergeltung für den geleugneten Mord an 82 unschuldigen Kindern üben möchte, andererseits dem als Marine geleisteten Schwur nachkommen will, die Vereinigten Staaten vor ausländischen und inländischen Feinden zu beschützen.⁵⁵ Während Brodys Gründe für den Anschlag somit verständlich gemacht werden und er als Repräsentant wiedergewonnener Maskulinität den Zuschauer_innen potentiell sympathischer gemacht wird, ist die Ausführung eines Selbstmordattentats nicht mit den moralischen Grundsätzen der US-amerikanischen Gesellschaft zu vereinbaren, da sie eine undemokratische und daher inakzeptable Form politischen Widerstands darstellt. In dieser Hinsicht ist von entscheidender Bedeutung, dass die Wahl der Methode des Selbstmordanschlags nicht Brody, sondern den Terroristen zugeschrieben wird, die ihn vor allem durch ihren fiktiven Anführer Abu Nazir (Navid Negahban) immer wieder dazu antreiben, den Anschlag durchzuführen. Bevor Brody zur legitimen Identifikationsfigur für die Zuschauer_innen werden kann, muss er ein anderes Mittel finden, um politischen Einfluss zu erlangen.

Nachdem Brody erfährt, dass Abu Nazir den Tod seines ehemaligen Kameraden Tom Walker (Chris Chalk) lediglich inszeniert hat, um Einfluss auf Brody zu erhalten, nimmt der Protagonist davon Abstand, den geplanten Terroranschlag in die Tat umzusetzen. Er lässt seine Wut über den Betrug am saudi-arabischen Diplomaten Mansour Al-Zahrani (Ramsey Faragallah) aus, der gleichzeitig als Kontaktperson zu Al-Qaida fungiert. Brody greift Al-Zahrani an und drängt ihn dazu, Abu Nazir auszurichten, dass er den Anschlag nicht mehr durchführen werde.⁵⁶ Der saudi-arabische Diplomat stellt in vielerlei Hinsicht einen konstitutiven Anderen dar, nicht nur weil er einer oberen Gesellschaftsschicht angehört und eine andere Nationalität hat,

⁵⁵ Vgl. *Marine One*, Episode 12.

⁵⁶ Vgl. *Achilles Heel*, Episode 8.

sondern auch weil er homosexuell ist.⁵⁷ Al-Zahrani missbraucht seine politische Machtposition, um eigene Interessen durchzusetzen und gefährdet dabei gleichzeitig die Sicherheit der Vereinigten Staaten. Während seine Tochter eine Ausbildung an der renommierten Yale University erhält, unterstützt er die Terroristen dabei, einen Terroranschlag zu organisieren. Als Verräter in einer unberechtigten Machtposition wird Al-Zahrani zum legitimen Ziel für Brodys Gewaltausbruch, der die von der Figur verkörperten nationalistischen, rassistischen und homophoben Motive befriedigt.

Nachdem Abu Nazir die Nachricht von Al-Zahrani erhält, gelingt es dem Anführer von Al-Qaida jedoch, Brodys Wut gegen den Vizepräsidenten und sein Team für nationale Sicherheit neu zu entfachen,⁵⁸ sodass sich Brody letztlich doch mit einer Bombenweste in den Schutzraum des Kapitols begibt, um dort den geplanten Anschlag zu verüben. Nur durch einen Anruf seiner Tochter, in dem sie ihren Vater darum bittet, nach Hause zu kommen, wird Brody davon abgehalten, den Anschlag durchzuführen.⁵⁹ Die Rückbesinnung auf seine Rolle und Verpflichtung als Vater scheint stärker zu sein als der Wille, ein Selbstmordattentat zu begehen. Das wachsende Bewusstsein traditioneller Maskulinität und die damit einhergehende genderstereotype Rollenkonformität stabilisieren Brodys moralisches Urteilsvermögen und halten ihn davon ab, seine politische Meinung durch undemokratische, terroristische Mittel zum Ausdruck zu bringen.

Nach dem vereitelten Anschlag lassen Gordon und Gansa ihren Protagonisten eine individuelle Position zwischen beiden politischen Fronten einnehmen. Als Brody von dem totgeglaubten Tom Walker konfrontiert wird, behauptet er, dass die Weste nicht funktioniert habe, was lediglich für den ersten, nicht aber für den zweiten von der Tochter vereitelten Zündungsversuch zutrifft. Kurz darauf stellt Walker eine Telefonverbindung zu Abu Nazir her und Brody argumentiert gegenüber dem Anführer von Al-Qaida, dass ein Terroranschlag nicht die richtige Methode sei, um eine

⁵⁷ Vgl. Representative Brody, Episode 10.

⁵⁸ Vgl. Crossfire, Episode 9.

⁵⁹ Vgl. Marine One, Episode 12.

politische Veränderung zu erzwingen, sondern, dass es für ihn sinnvoller sei, als zukünftiger Abgeordneter politischen Einfluss zu gewinnen. Abu Nazir lässt sich überraschend schnell von Brody überzeugen und verlangt von ihm lediglich Tom Walker zu erschießen, um seine Loyalität und Überzeugung unter Beweis zu stellen. Brody kommt dieser Aufforderung sofort nach.⁶⁰ Während sich Brody und Walker nach ihrer Gefangenschaft beide an einem Terroranschlag gegen die Vereinigten Staaten beteiligen wollen, zeigt Brodys afroamerikanischer Kamerad im Verlauf der Serie keinerlei Reue oder Zweifel an der Rechtmäßigkeit des Anschlags. Darüber hinaus geben die Produzenten von *Homeland* Walker kein Motiv für seine Tat. Walker selbst merkt außerdem an, dass er sich schneller den Terroristen angeschlossen habe als Brody, wenn die Produzenten ihn sagen lassen „[w]e both got to the same place, Nick, I just got there a lot quicker“⁶¹. Als ein nicht-weißer Mann wird Walker als beeinflussbarer und anfälliger für kriminelle Handlungen gegen sein Heimatland dargestellt als Brody. Vor dem Hintergrund der polarisierenden Darstellung beider Figuren wird Brodys Mord an Walker für die Zuschauer_innen nachvollziehbar gemacht. Seine Willenskraft und Härte in dieser Situation werden außerdem Ausdruck seiner wiedergewonnenen hegemonialen Maskulinität.

Durch den Mord erhält Brody Abu Nazirs Einverständnis zu dem Plan, als Abgeordneter politischen Einfluss zu erlangen. Brody distanziert sich somit vom Terrorismus und findet ein Mittel sich auf demokratischem Wege zu engagieren ohne auf terroristische Methoden zurückzugreifen. Der US-amerikanische Antiheld erlangt durch seine Rückbesinnung auf traditionelle Maskulinität letztlich seine Unabhängigkeit und eine vermeintlich legitime Machtposition in der Gesellschaft zurück, anhand derer er den Fortbestand von Gerechtigkeit und Humanität national und international gewährleisten kann.

⁶⁰ Vgl. Marine One, Episode 12.

⁶¹ Ebd.

Die Überwindung der Maskulinitätskrise und die Reinstallation traditioneller Maskulinität

Nach dem vereitelten Terroranschlag ist die Entwicklung der Figur Nicholas Brody abgeschlossen. Die Lösung der Maskulinitätskrise durch ein Bekenntnis zu traditionellen Konzeptionen von Maskulinität auf individueller, familiärer und gesellschaftlicher Ebene führt dazu, dass er letztlich ein besserer US-amerikanischer Staatsbürger wird. Den Zuschauer_innen wird nahegelegt, dass durch die von Brody angestrebte Karriere als Kongressabgeordneter letztlich eine Verbesserung der US-amerikanischen Innen- und Außenpolitik möglich ist. Interessant ist hierbei jedoch, dass die Öffentlichkeit nicht von Brodys wahren Motiven weiß. Er wird als Befürworter der Politik des kriegstreibenden Vizepräsidenten wahrgenommen, obwohl er sich insgeheim gegen dessen Politik stellt. *Homeland* suggeriert damit, dass traditionelle weiße, heterosexuelle und Mittelschichts-Männlichkeit verdeckt agieren müsse, um in der heutigen, von inkompetenten und skrupellos-egozentrischen Anderen korrumpierten Gesellschaft effektiv wirken zu können. Ein vermeintlich legitimer Wiedergewinn von Machtpositionen durch hegemoniale Männlichkeitsbilder erscheint als notwendig und vorteilhaft für die ganze Nation. Brodys möglicher zukünftiger Eingriff in die US-amerikanische Innen- und Außenpolitik, so scheint es, würde die Vereinigten Staaten nicht nur vor unmoralischer Kriegsführung bewahren, sondern letztlich auch terroristischen Gruppen wie Al-Qaida Motive für Vergeltungsmaßnahmen nehmen und die Vereinigten Staaten somit sicherer machen.

Bei aller Kritik an der US-amerikanischen Kriegsführung wird die Legitimation des US-amerikanischen Kriegs gegen den Terror in seinen Grundsätzen niemals angezweifelt. Während der Vizepräsident kritisiert wird, bleibt der US-Präsident im Verborgenen und wird ähnlich wie der Afghanistankrieg nicht hinterfragt. Es geht in *Homeland* lediglich um eine Optimierung der politischen Organisation und die Suche nach einer effektiveren Kriegsstrategie, um letztendlich den Krieg zu gewinnen. In dieser Hinsicht suggerieren die Produzenten der Serie, dass weiße, heterosexuelle, mittelständische Männer letztlich die loyalsten, moralischsten, effektivsten und damit geeignetsten Akteure im Krieg gegen den Terror sind.

Die Konstruktion von Maskulinität in der Serie fungiert als Ausgangspunkt für eine äußerst problematische (Identitäts-)Politik, die scharf kritisiert werden muss. Dies trifft nicht nur für *Homeland*, sondern auch für andere Serien des sogenannten „Quality TV“ zu. Angesichts des Mangels an kritischer Forschungsarbeit in diesem Bereich und der häufig unreflektierten und positiven Wahrnehmung dieser Serien im zeitgenössischen öffentlichen Diskurs ist eine verstärkte kulturwissenschaftliche Erforschung konstruierter Maskulinitäten in Serien wie *Homeland* dringend erforderlich, um ein sensibilisiertes kulturelles Bewusstsein im angeblichen dritten goldenen Zeitalter des US-amerikanischen Fernsehens zu generieren.

Literatur

- Carroll, Hamilton: *Affirmative Reaction. New Formations of White Masculinity*. Durham 2011.
- Hall, Stuart: Introduction. Who Needs „Identity“. In: ders. Paul Du Gay (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London 1996, S. 1-17.
- Kimmel, Michael: After Fifteen Years. The Impact of the Sociology of Masculinity on the Masculinity of Sociology. In: Jeff Hearn und David Morgan (Hrsg.): *Men, Masculinities and Social Theory*. London 1990, S. 93-109.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America. A Cultural History*. 3. neu bearb. Aufl. Oxford 2012.
- Lotz, Amanda D.: *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*. New York 2014.
- Malin, Brenton J: Policing the Crisis of Masculinity. Media and Masculinity at the Dawn of the New Century. In: Cynthia Carter, Linda Steiner, Lisa McLaughlin (Hrsg.): *The Routledge Companion to Media and Gender*. London 2014. S. 610-619.
- Martin, Brett: *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution. From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York 2013.
- Nelson, Robin: Entwicklung der Geschichte. Vom Fernsehspiel zur Hypermedia Narrative. In: Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 21-44.
- Obama, Barack (Interview mit Enrique Santos): Enrique Interviews Barack Obama. 2012, <http://enriquesantos.com/enrique-santos-president-barack-obama-interview/#.VSO-NtysW-0> (zuletzt eingesehen am 14.12.2015).
- Robinson, Victoria, Jennifer L. Hockey: *Masculinities in Transition*. Basingstoke 2011.
- Sepinwall, Alan: *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York 2013.

Fernsehserien

Homeland, Achilles Heel, Staffel 1, Episode 8 (USA 2011).

Homeland, Blind Spot, Staffel 1, Episode 5 (USA 2011).

Homeland, Clean Skin, Staffel 1, Episode 3 (USA 2011).

Homeland, Crossfire, Staffel 1, Episode 9 (USA 2011).

Homeland, Grace, Staffel 1, Episode 2 (USA 2011).

Homeland, Marine One, Staffel 1, Episode 12 (USA 2011).

Homeland, Pilot, Staffel 1, Episode 1 (USA 2011).

Homeland, Representative Brody, Staffel 1, Episode 10 (USA 2011).

Homeland, Semper I, Staffel 1, Episode 4 (USA 2011).

Homeland, The Good Soldier, Staffel 1, Episode 6 (USA 2011).

Homeland, The Vest, Staffel 1, Episode 11 (USA 2011).

Homeland, The Weekend, Staffel 1, Episode 7 (USA 2011).

Abbildungen

Abb. 1: *Home Alone: Die inszenierte Marginalisierung und Isolation des Nicholas Brody*. *Homeland*, Grace, Staffel 1, Episode 2 (USA 2011).

Abb. 2: „A [man] has been turned“: *Nicholas Brody blickt auf das Kapitol*. *Homeland*, Pilot, Staffel 1, Episode 1 (USA 2011).

Autor

Hans Niehues erhielt im Jahr 2015 seinen Master of Arts im Fach Anglistik / Amerikanistik und seinen Master of Education in den Fächern Erziehungswissenschaften und Anglistik / Amerikanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Der Artikel entstand aus der Masterarbeit „The Construction of Masculinity in the American TV Series *Homeland*, *Breaking Bad* and *Dexter*“.

Kontakt: hans.niehues@rub.de