



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit:

Intersexualität im Spielfilm.

Eine soziologische Filmanalyse zur Darstellung und Repräsentation von Intersexualität, *sex*, *gender* und *desire* am Fallbeispiel „XXY“.

Verfasserin:

Daniela Karner

Angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie

Betreuerin: Ao.Univ.-Prof. Dr. Eva Flicker

Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit bisher weder im In- oder Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 10. Dezember 2014

Daniela Karner

I) Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
1.1 Forschungsinteresse und Forschungsfragen	7
1.2 Forschungsdesign	9
2. Theoretischer Rahmen	11
2.1 Gender Theorien	12
2.1.1 Geschlecht als Darstellung – „ <i>doing gender</i> “	14
2.1.2 Heteronormativität und Heterosexualität	17
2.1.3 Körperpolitik und Zwangsheteronormativität	19
2.1.4 <i>Queer</i> denken!	21
2.1.5 <i>Sex, gender</i> und <i>desire</i>	22
2.2 Körperliche Geschlechtsentwicklung und ihre Formenvielfalt – Intersexualität ..	27
2.2.1 Ausbildung des Körpergeschlechts und Pubertätsverlauf	28
2.2.2 AGS und XXY	32
2.2.3 Aktuelle „ <i>Behandlungsleitlinien</i> “	33
2.3 Medien aus soziologischer Perspektive	33
2.3.1 Was sind Medien?	34
2.3.2 Mediensoziologie	34
2.3.3 Encoding – Decoding	37
2.4 Film – zu den bewegten technischen Bildern	38
2.4.1 Technik und Ästhetik im Film - Filmgestaltung	41
2.4.2 Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse	45
2.4.3 Analytische Zugänge zum Film: Produktionsanalysen/ Repräsentationsanalysen/ Rezeptionsanalysen	46
2.5 Medien und Geschlecht	49
2.5.1 <i>Queere</i> Inszenierungen	50
3. Methodisches Vorgehen der Film- und Figurenanalyse	55
3.1 Hermeneutisches Verfahren	56

3.2 Grounded Theory	56
3.3 Soziologische Filminterpretation nach Faulstich.....	57
3.4 Konkrete Vorgehensweise	57
3.4.1 Transkription.....	58
3.4.2 Filmauswahl.....	59
3.4.3 Ersteindrucksprotokoll.....	60
3.4.4 Sequenzlinie und Szenenprotokoll.....	60
3.4.5 Einstellungsprotokoll	60
3.4.6 Figurenanalyse	61
4. Der Film: XXY	65
4.1 Die Handlung – Plot	66
4.2 Konkrete Untersuchungsvorgänge.....	67
4.3 Ergebnisse der Analyse.....	69
4.3.1 Zur Filmgestaltung.....	70
4.3.2 Einführung der Figur Alex.....	71
4.3.3 Ambiguitäten	75
4.3.4 Pubertäres Verhalten.....	77
4.3.5 Absonderlichkeiten	79
4.3.6 Alex als Opfer.....	81
4.3.7 Intersexualität als Familiengeheimnis	81
4.3.8 <i>Sex</i> und <i>desire</i> als zentrales Thema	82
4.3.9 Abweichung von der heteronormativen Übereinstimmung.....	84
4.4 Beantwortung der Forschungsfragen	90
5. Zusammenfassendes Schlusswort.....	96
6.Danksagung	99
Literaturverzeichnis	100
Anhang.....	107
A Sequenzlinien – Szenenprotokoll – Dialoge	107

B Einstellungsprotokoll der Szene 01 „Lauf durch den Wald“	131
C Einstellungsprotokoll der Szene 07 „Beobachten und beobachtet werden“.....	137
Abstrakt	149
Lebenslauf	150

II) Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Das Grundmodell: Die Uhr der Figur“ (Eder 2008: 141).....	63
Abb. 2: Poster/DVD-Cover vom Film XXY	65
Abb. 3: Alex/ Hauptfigur, Suli/ Alex´s Mutter, Nestor/ Alex´s Vater und Biologe	66
Abb. 4: Alvaro, Erika/ Alvaro´s Mutter, Ramiro/ Alvaro´s Vater und Chirurg.....	66
Abb. 5: S-Nr. 01, E-Nr. 1; Schatten von Alex	72
Abb. 6: S-Nr. 01, E-Nr. 1; Alex und die Machete.....	72
Abb. 7: S-Nr. 01, E-Nr. 11; Alex im Taumeln.....	73
Abb. 8: S-Nr. 02, E-Nr. 01; Alex im Versteck.....	73
Abb. 9: S-Nr. 58	74
Abb. 10: S-Nr. 15	74
Abb. 11: S-Nr. 31	74
Abb. 12: S-Nr. 79	74
Abb.13: S-Nr. 01, E-Nr. 10; Schlag auf die Schlange	75
Abb.14: S-Nr. 2, E-Nr.1; Alex apathisch	75
Abb. 15: S-Nr. 26; Alex tanzend.....	76
Abb. 16: S-Nr. 58; Konfrontation zw. Alex und Alvaro.....	76
Abb. 17: S-Nr. 27; Das Geschenk	78
Abb. 18: S-Nr. 21; Alex und Ramiro	78
Abb. 19: S-Nr. 07, E-Nr. 8; Alex im Versteck.....	79
Abb. 20: S-Nr. 07, E-Nr. 12; Bilder von Alex	80
Abb. 21: S-Nr. 07, E-Nr. 14; Alex´s Puppen	80

Abb. 22: S-Nr. 41; Das Spiegelbild	80
Abb. 23: S-Nr. 50; Zeichnungen.....	80
Abb. 24: S-Nr. 35; Nestor im Wald	85
Abb. 25: S-Nr. 36; Alvaro im Wald.....	86
Abb. 26: S-Nr. 37; Alex am Boden	86

III) Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Homologe Strukturen bei den Geschlechtsorganen	31
--	----

1. Einleitung

Den audiovisuellen Medien kommt eine zunehmende Bedeutung in der Wissensproduktion und Wissensverteilung zu. In unserer modernen Kultur expandiert der Gebrauch von Bildern in dem Maße, dass von einer visuellen Kultur gesprochen wird. Visuelle und ebenso audiovisuelle Darstellungen sind zentrale Referenzpunkte und fester Bestandteil in unserem alltäglichen Leben (vgl. Schnettler/ Pötsch 2007: 472). Indessen verlieren traditionelle Instanzen im Kontext von Sozialisation und Enkulturation immer mehr an Bedeutung. Fernsehen, Internet, Filme usw. haben sich zu beachtenswerten Informationsquellen entwickelt. Ein überwiegender Anteil der Menschen bezieht über die genannten Medien Wissen über ihre eigene Gesellschaft. Medien haben zunehmend mehr Macht und üben verstärkten Einfluss auf die Produktion und Konstruktion von Bedeutungen aus (vgl. Keppler 2005: 91f, Mühlen Achs 1998: 35;). Folgt man diesem Denkansatz prägen Medien die soziale Wirklichkeit, repräsentieren und konstruieren diese: „(...) ohne die Realität der Medien lebten wir in einer anderen Realität. Den Medien der technisch vermittelten Kommunikation kommt für die Verfassung der gegenwärtigen Gesellschaft eine tragende Bedeutung zu“ (Keppler 2005: 91).

Mediale Darstellungen und Repräsentationen – in diesem Fall der Spielfilm XXY – sind keinesfalls Abbildungen einer Wirklichkeit, sondern produzieren Bedeutungen, indem sie auf spezifischen sozio-kulturellen und geschichtlichen Bedingungen referieren und diese Wirklichkeit dabei auch konstruieren. Aus dieser Perspektive wird Film als kultureller Text der Bedeutungen produziert, gesellschaftliche Themen, Entwicklungen und Praktiken diskursiv vermittelt, untersucht. Film wird hier als kulturelles Artefakt gedacht und trägt somit gesellschaftliche Diskurse in sich, „die dazu genutzt werden können wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten“ (Denzin 2003: 428). Filme als Teil der Repräsentationsordnung transportieren und reproduzieren gesellschaftliche Normen, Werte, Vorstellungen, wie etwa Männlichkeit, Weiblichkeit oder Intersexualität. Das Medium Film vermag auch eine aufklärende Funktion einzunehmen, indem gesellschaftlich nicht bzw. weniger sichtbare Themen behandelt werden. Insofern machen Filme spezifische Themen bekannt, informieren darüber und tragen somit einen wichtigen Beitrag zur Diskursivierung bei (vgl. Lang 2006: 60f).

1.1 Forschungsinteresse und Forschungsfragen

Das Geschlecht der Intersexualität ist gesellschaftlich nicht existent und im öffentlichen Diskurs unsichtbar (vgl. Lang 2006: 57). Intersexuell geborene Kinder mit sichtbar ambivalenten Genitalien erfahren meist innerhalb der ersten Lebensmonate eine operative Geschlechtszuweisung. Diese „Zuordnungen“ oder anders genannt „Anpassung“, soll die Entwicklung eines eindeutigen, dem (veränderten) biologischen Körper entsprechenden Geschlechts begünstigen¹. Die Entscheidung liegt zwischen dem Einen (Frau) oder dem Anderen (Mann) aber das „Dazwischen“ steht nicht zur Wahl (vgl. Matt: 2006). Wie uns Beispiele aus anderen Kulturen zeigen, ist es möglich, mehr als nur zwei Geschlechtskategorien kulturell anzuerkennen. Zum Beispiel kennen die Makassar in Südsulawesi vier Geschlechtskategorien, im Oman existiert ein drittes Geschlecht mit dem Namen „xanith“, auch in Polynesien ist eine dritte Geschlechtskategorie vorhanden. Weiters gibt es die „hijra“ in Indien, die „bedarche“ in Nordamerika, eine dritte Geschlechtsrolle auf dem Balkan sowie Geschlechtsrollenwechsel und Zweigeschlechtlichkeit im schamanistischen Zusammenhang in Sibirien. Diese Geschlechtskategorien, die über die binäre Einteilung hinausgehen, sind kulturell akzeptiert und für diese Gesellschaften selbstverständlich. Diese Beispiele zeigen uns, dass es möglich ist, in dritten oder vierten Geschlechtskategorien zu denken und diese auch anzuerkennen. (vgl. Lang 2006: 191f).

Durch die anatomische Anpassung intersexueller Menschen wird die vorherrschende kulturelle Norm der Heteronormativität und Heterosexualität aufrechterhalten. Der Begriff Heteronormativität beschreibt ein binäres Geschlechtersystem, das ausschließlich zwei Geschlechter, Frau *oder* Mann anerkennt. Diese Norm ist mit der Vorstellung der Heterosexualität gekoppelt. Die Norm wird eingehalten, wenn ein biologisch weiblicher Körper ein weibliches soziales Geschlecht herausbildet und heteronormative bzw. heterosexuelle Männer begehrt. Ein biologisch männlicher Körper bildet demnach ein männliches soziales Geschlecht heraus und begehrt heteronormative bzw. heterosexuelle Frauen. Das besagt, dass anatomisches Geschlecht (*sex*), soziales Geschlecht (*gender*) und die sexuelle Orientierung beziehungsweise das sexuelle Begehren der Norm entsprechen muss. (vgl. Degele 2008: 88f).
Ausschlaggebend dafür, mich mit dem Thema Intersexualität auseinanderzusetzen ist

¹ Für eine detailliertere Erläuterung verweise ich auf Lang, Claudia (2006): Alternative Geschlechtermodelle. In: Lang, Claudia (2006): Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Campus Verlag. Frankfurt/ New York. S. 185-229.

die Tatsache, dass die Darstellung von Intersexualität in Spielfilmen bislang unterrepräsentiert war und noch immer ist. Bislang hat(te) die Medizin die Definitionsmacht über den Diskurs der Intersexualität, in dem Intersexualität als Fehlbildung beziehungsweise als Störung der somatosexuellen Differenzierung, die es zu korrigieren galt, definiert wurde (ebd.: 57). Doch wird der medizinische Diskurs immer stärker von verschiedenen Gegendiskursen herausgefordert. Immer mehr intersexuelle Menschen ergreifen selbst das Wort und werden aktiv. Auf diesem Wege hat das Thema in den letzten Jahren Einzug in Zeitungen, Büchern, Internetforen, Fernsehsendungen und Filmen gefunden (vgl. ebd.: 60). Über das Medium Film wird das Thema hauptsächlich im Genre des Dokumentarfilms thematisiert.

Mein **Forschungsinteresse** bezieht sich im speziellen auf die Darstellung und Repräsentation von Intersexualität sowie *sex*, *gender* und *desire* im Spielfilm. Ich wähle das Format des Spielfilms deshalb, da die Ausgangssituation und somit auch die Darstellung intersexueller Personen im Dokumentarfilm, verglichen zu Spielfilmen, eine andere ist. Im Dokumentarfilm handelt es sich, um die Darstellung von Fallberichten aus der Sicht der Betroffenen. Dies sind Erfahrungsberichte von Behandlungsmethoden und ihren Folgen. Die Tragweite der medizinischen Eingriffe wird somit ersichtlich. Hingegen handelt es sich beim Spielfilm „XXY“ um eine fiktionale Thematisierung und Darstellung einer intersexuell geborenen Person. Der Spielfilm, ist für mich interessant, da er ein Ort ist an dem gesellschaftliche Themen erprobt werden und dem Menschen erlaubt wird „sein Verhalten in der Welt spielerisch [zu] erkunden bzw. sich durch Stellvertreter (die Figuren in den Filmen) in Grenzsituationen führen lassen“ (Hickethier 2003a: 443).

In der vorliegenden Arbeit sollen mit Hilfe einer systematischen Analyse des Materials Film – in diesem Fall der Spielfilm „XXY“ – die eingeschriebenen sozio-kulturellen Bedeutungen rekonstruiert und somit Rückschlüsse auf soziale Sinnstrukturen gezogen werden. Eine daraus zu ziehende Folgerung ist, dass Soziologie und Film ein gemeinsames Interesse verfolgen welches darin besteht, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu erkunden und zu ergreifen. Dementsprechend kann – verkürzt formuliert – Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse gedacht und auch als diese betrachtet werden (vgl. Denzin 2003: 417).

Daher formuliere ich folgende Forschungsfragen:

-Wie wird Intersexualität anhand der intersexuellen Figur „Alex“ im Spielfilm „XXY“ dargestellt und repräsentiert?

- Wie wird *sex*, *gender* und *desire* im Spielfilm „XXY“ dargestellt und repräsentiert? Diese Frage beinhaltet folgende Aspekte: Wird eine heteronormative Konstellation von *sex*, *gender* und *desire* abgebildet, oder wird diese aufgebrochen? Wenn ja wie werden diese Brüche filmisch gezeigt? Wie gehen die Personen im Film mit Abweichungen von der heterosexuellen Norm um und wie wird dies dargestellt?

1.2 Forschungsdesign

Geschlecht fungiert im gesellschaftlichen Alltag als eine zentrale Kategorie und stellt ein unumgängliches Strukturmerkmal dar. Die vorherrschende Einteilung der Körper in „männlich“ und „weiblich“ wird als soziale und kulturelle Konstruktion enthüllt, die im Alltag ständig reproduziert wird. Die Zuordnung zu einem biologischen Geschlecht und zu einem sozialen Geschlecht bedarf einer ausdrücklichen, sich immer wiederholenden Bestätigung. Geschlecht ist keine Eigenschaft, sondern etwas das wir „tun“, also eine Vollzugswirklichkeit. Diese ist allgegenwärtig und bedarf dauernder Darstellungs- und Attributionsarbeit (vgl. Villa 2006: 79). Die Reproduktion von heteronormativen Vorstellungen vollzieht sich nicht nur in „face-to-face“ Situationen, sondern auch auf anderen gesellschaftlichen Ebenen². Auch im Kontext des Mediums Film als audiovisuelle Repräsentation, werden gesellschaftliche Normen, Werte, Vorstellungen, beispielsweise Konzepte von Männlichkeit, Weiblichkeit, Intersexualität, wie sie in der jeweiligen Gesellschaft vorherrschen, transportiert und reproduziert. Sowohl bekannte Geschlechterdarstellungen als auch aktuelle Diskurse, fließen in visuelle Darstellungen mit ein (vgl. Keppler 2005: 91f; Schroer 2012: 15f; Denzin 2003: 428).

Meine **theoretische Perspektive** auf Geschlecht verortet sich daher im sozialkonstruktivistischen Ansatz. Dessen Ausgangspunkt ist, dass es keine naturhaft vorgeschriebene Zweigeschlechtlichkeit, sondern nur verschiedene kulturelle Konstruktionen von Geschlecht gibt (vgl. Lindemann 1992: 337). Aus diesem Grund stütze ich mich in meiner Arbeit auf den „*doing gender*“ Ansatz. Davon ausgehend

² Bereits Erving Goffman führte dies in seinem Buch „Geschlecht und Werbung“ (1981) aus. Er erörtert die mediale Konstruktion von Geschlechtsidentitäten auf Werbeplakaten. Die Darstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit sind von kulturellen Regeln und Normen bedingt und werden in medialen Kontexten ritualisiert abgebildet und wirken in den Alltag zurück.

kann das in sozialen Praxen und Interaktionen konstruierte Geschlecht und dessen filmische Darstellung untersucht werden.

Zusätzlich verorte ich *gender* in den *queer studies*, da diese kritische Denkströmungen beinhalten und darauf abzielen Heteronormativität und Heterosexualität zu destabilisieren (vgl. Jagose 2001: 15). Bezüglich meiner Frage wie *sex*, *gender* und *desire* dargestellt und repräsentiert werden und ob, wie von den *queer studies* gefordert, Heteronormativität und Heterosexualität aufgebrochen wird, stütze ich mich auf die *queer studies*. Für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung kann ich die *queer Studies* insofern verwenden, da sie Formen in den Blick nehmen, die von der Norm abweichen und jenseits des heterosexuellen Paradigmas leben und im öffentlichen Diskurs unsichtbar gemacht werden wie z.B. Intersexualität, lesbische und schwule Sexualität, usw. Der diskurstheoretische Dekonstruktivismus unternimmt eine grundlegende Kategoriekritik und geht davon aus, dass nicht nur *gender* ein Produkt von Machtverhältnissen ist, sondern auch *sex* und *desire*. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu vermerken, dass Intersexualität von mir als Geschlecht gedacht wird. Mit dem theoretischen Teil soll die Perspektive die meinem Konzept von Intersexualität, *sex*, *gender* und *desire* zugrunde liegt angeführt werden.

Das Ziel dieser Arbeit ist eine qualitative, deskriptive Falluntersuchung der filmischen Darstellung und Repräsentation von Intersexualität sowie *sex*, *gender* und *desire* am Beispiel des Films *XXY*. Die Analyse soll, das *Wie* der Darstellung und der Repräsentation von Intersexualität sowie *sex*, *gender* und *desire* erfassen.

Die **methodische Umsetzung** erfolgt mittels soziologischer Filmanalyse (siehe Kapitel 3. „Methodisches Vorgehen“). Für die Analyse des audiovisuellen Textes, werden Methoden respektive Vorgehensweisen des hermeneutischen Interpretationsverfahrens, dem zyklischen Vorgehen der Grounded Theory und der soziologischen Filminterpretation nach Faulstich (2004; 2008) miteinander kombiniert (siehe 3.1 Konkrete Vorgehensweise). Die Verschriftlichung der Ergebnisse orientiert sich an dem „dichten Beschreiben“ von Clifford Geertz (1997 zit. n. Eder 2008).

2. Theoretischer Rahmen

Der theoretische Rahmen unterteilt sich in fünf Kapitel, die sich wie folgt aufteilen:

Das erste Kapitel (2.1) „Gender Theorien“ wird mit der Ausführung der *sex/gender* Unterscheidung eingeleitet. Daran knüpft die Erläuterung des sozialkonstruktivistischen „*doing gender*“ Ansatzes an, um die Darstellung von Geschlecht in sozialen Interaktionen zu erklären. Davon ausgehend kann das in sozialen Praxen und Interaktionen konstruierte Geschlecht und dessen filmische Darstellung untersucht werden. Die Erläuterung der gesellschaftlichen Normen von Heteronormativität und Heterosexualität ist notwendig, um feststellen zu können ob diese Normen in der filmischen Darstellung wiederholt oder ob sie abgebrochen werden. Da eine intersexuelle Person durch medizinische Eingriffe an die Norm angepasst wird, werde ich die Zwangsheterosexualität mit den Aspekten der Körperpolitik ausführen. Weiters verwende ich für meine wissenschaftliche Auseinandersetzung die *queer* Studies, da sie gerade jene Formen in den Blick nehmen, die von der Heteronormativität respektive Heterosexualität abweichen. Aus der Perspektive eines diskurstheoretischen Dekonstruktivismus werde ich die Punkte *sex*, *gender* und *desire* erläutern. Die angeführten Punkte dienen zur Bearbeitung der Forschungsfragen.

Der Inhalt des zweiten Kapitels (2.2) erläutert die „körperliche Geschlechtsentwicklung und ihre Formenvielfalt“. Weiters befinde ich es für wichtig, die Ausbildung des Körpergeschlechts, den Pubertätsverlauf, die medizinischen Definitionen von „AGS“ und „XXY“ und die aktuellen „*Behandlungsleitlinien*“³ bezüglich intersexueller Menschen auszuführen. Dieses Kapitel soll zu einem besseren Verständnis der fragilen und vielfältigen biologischen Entwicklung von Geschlecht bzw. Intersexualität führen.

Im dritten Kapitel (2.3) „Medien“ werde ich Medien aus einer soziologischen Perspektive erläutern. Es beinhaltet die Erklärung des Begriffs Medium und Medien, die Darlegung der Mediensoziologie mit der Trias von Medien-Gesellschaft-Individuum und die Beziehungsstruktur des Kommunikationsprozesses von Encoding-Decoding nach Stuart Hall (1999b). Anschließend führe ich die drei verschiedenen Lesarten zur

³ Ich setze diesen Begriff kursiv und unter Anführungszeichen, da ich nicht der Meinung bin, dass intersexuelle Menschen nach Leitlinien die von andern Menschen festgelegt werden behandelt werden müssen, außer im Falle lebensbedrohlicher Entwicklungen. Aber um zu zeigen wie im medizinischen Diskurs darüber geschrieben wird habe ich diesen Begriff übernommen.

Interpretation von Medientexten aus. Eine Definition von Film und ihre analytischen Zugänge bilden den Abschluss dieses Kapitels.

Anschließend im 4. Kapitel (2.4) „Film – zu den bewegten technischen Bildern“ hier wird Grundlegendes zum Verstehen von Film darlegt. Ein Bestandteil davon ist die Ästhetik des Films, welche Kameraeinstellungen, Licht- und Farbgestaltung, Ton, und Dramaturgie beinhaltet. Abschließend werden analytische Zugänge zum Film angerührt.

Der Inhalt des 5. Kapitels (2.5) „Medien und Geschlecht“ setzt sich mit medialen Geschlechtskonstruktionen im Allgemeinen und im spezifischen mit *queeren* Inszenierungen auseinander.

2.1 Gender Theorien

In den feministischen Theorien ist die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* seit den 1970er Jahren gängig (vgl. Degele 2008:67). Allerdings hat diese Form der Unterscheidung ihren Ursprung in der Medizin, genauer gesagt aus dem Kontext der medizinischen Behandlung von Transsexuellen und Intersexuellen in den 1960iger Jahren. In diesem Kontext ging es darum, eine Übereinkunft beziehungsweise Stimmigkeit zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*) und dem sozial erwarteten geschlechterspezifischen Verhaltensweisen (*gender*) herzustellen. „Die Trennung von *sex/gender* nun weist jeglichen Kausalzusammenhang zurück: *Gender* ist keine zwangsläufige Konsequenz von *sex*, und die biologische Geschlechterdifferenz begründet keinerlei gesellschaftliche Ungleichheit! Vielmehr basiere *gender* auf der Wahrnehmung von Unterscheiden zwischen Geschlechtern und ihrer Übersetzung in kulturelle Zuschreibungen von ‚Mannsein‘ und ‚Fraunsein‘“ (Degele 2008: 67). Für die feministische Theoriebildung hat die *sex/gender* Unterscheidung die Funktion, die biologische Auffassung zur ‚Natur der Frau‘ zurückzuweisen und zu zeigen, dass es etwas sozial Gemachtes unabhängig von der Natur beziehungsweise dem biologischen Geschlecht gibt. Der Gewinn der Unterscheidung lag oder liegt darin, dass Geschlecht (*gender*) ab diesem Zeitpunkt als sozial konstruiert und als gesellschaftlich bedingt angesehen wurde und daher auch kritisierbar und veränderbar ist. Die eingeführte Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* hat(te) eine wichtige politische Funktion. Von nun an sollte das kulturelle Geschlecht nicht mehr auf das biologische Geschlecht reduzierbar sein. Jedoch wurde übersehen – oder anders gedacht – bestand der Tribut darin, dass diese Unterscheidung *sex/gender* an der Natürlichkeit des biologischen

Geschlechts festhielt und grundsätzlich die angestrebte Trennung von Natur und Kultur unangetastet blieb. Das Problematische hierbei ist, dass der Annahme von *sex/gender* implizit eine Erkenntnistheorie zugrunde liegt, die von der Möglichkeit ausgeht Natur von Kultur zu unterscheiden (vgl. Villa 2006: 70). Diese Unterscheidung ist jedoch nicht möglich, wenn man von der Gleichursprünglichkeit von Natur und Kultur ausgeht. Theorien die von der Gleichursprünglichkeit von Natur und Kultur ausgehen, haben sich in den 1980er und 1990er Jahren herausgebildet. „Debatten um Postmoderne und Erkenntnistheorie haben erheblich dazu beigetragen, die Unterscheidung zwischen ‘natürlichen’ und ‘kulturellen’ Dimensionen des Körpers zu problematisieren“ (Villa 2006: 71).

Weiterhin wurde angenommen, dass es ein natürliches biologisches Geschlecht gibt, welches eindeutig zuordenbar ist. Bei der Unterscheidung von *sex/gender* handelt es sich zwar um ein soziologisches Konzept mit bedeutsamen analytischem Potential, jedoch wird dem Modell vorgeworfen die biologischen Begründungszusammenhänge zu reproduzieren (vgl. Degele 2008: 67). „Erkenntnistheoretisch gesehen gibt es keinen unmittelbaren Zugang zur »reinen«, »wirklichen« oder »bloßen« Natur; und anthropologisch gesehen lässt sich über die »Natur« des Menschen nicht mehr, aber auch nicht weniger sagen, als daß sie gleichursprünglich mit Kultur ist“ (Gildemeister/Wetterer 1995: 210 [sic.]). Die Unterscheidung von *sex*, also dem biologischen respektive anatomischen Geschlecht und *gender*, die sozial-kulturelle Dimension respektive die Geschlechtsidentität, soll keineswegs bedeuten, dass *sex* und *gender* als natürlich gedacht werden (vgl. Degele 2008:67).

Regine Gildemeister und Angelika Wetterer fassen die Grundannahme zur sozialen Konstruktion des Geschlechts so zusammen. Wenn der Mensch von Natur aus als gesellschaftliches Wesen gedacht werden soll, bedeutet dies zugleich auch „Geschlechtlichkeit“ mit einzubeziehen. Somit sind Leiblichkeit und Geschlechtlichkeit Ergebnisse soziale und kulturelle Prozesse, auf der Grundlage symbolisch vermittelter sozialer Interaktion und kultureller sowie institutioneller Sedimentierung. Somit sind Zweigeschlechtlichkeit, ihre Folgen und Deutungen Ergebnisse sozialer Konstruktionen (Gildemeister / Wetterer 1995: 225f).

Im nächsten Abschnitt soll gezeigt werden, wie Geschlecht im „Tun“ konstruiert wird.

2.1.1 Geschlecht als Darstellung – „doing gender“

Im sozialkonstruktivistischen „doing gender“ Ansatz wird dargelegt, wie Geschlecht in der zwischenmenschlichen Interaktion konstruiert wird. Ausgangspunkt dieses Ansatzes ist, dass es keine naturhaft vorgeschriebene Zweigeschlechtlichkeit, sondern nur verschiedene kulturelle Konstruktionen von Geschlecht gibt. Die Grundlagen des „doing gender“ Ansatzes sind die Studien zu Transsexuellen von Harold Garfinkel⁴. Dargelegt wird, wie Geschlechterdifferenzen in sozialen Situationen hervorgebracht respektive konstruiert werden. Gleichzeitig zielt der Ansatz darauf ab die Naturhaftigkeit von *gender* und die Differenzen zwischen Wissenschaftlichen- und Alltagstheorien zu dekonstruieren. Die Alltagstheorie geht davon aus, dass es zwei Geschlechter gibt und nur das Eine oder das Andere möglich ist – Intersexualität ist keine gesellschaftliche vorhandene Option. Die Geschlechtszugehörigkeit wird als natürlich und unveränderlich und anhand des biologischen Geschlechts zweifelsfrei erkennbar und bestimmbar angesehen (ausführlicher dazu im Kapitel 2.2 „Körperliche Geschlechtsentwicklung und ihre Formenvielfalt“). Hingegen geht die sozialkonstruktivistische Perspektive davon aus, dass es keine naturhaft vorgeschriebenen Zweigeschlechtlichkeit, sondern nur verschiedene kulturelle Konstruktionen von Geschlecht gibt (vgl. Villa 2006: 81f). Nach der Geburt wird anhand sozial vereinbarter biologischer Kriterien ein Geschlecht (*sex*) zugewiesen (ausführlicher im Kapitel 2.2). Im Verlauf des weiteren Lebens, sprich im Alltag, findet eine beständige Attribution zu einer Geschlechterkategorie statt, diese Zuordnung bzw. Kategorisierung muss intersubjektiv und interaktiv ständig validiert werden. „So geht es nicht etwa um biologisch-physiologische Prozesse als solche (...), sondern um die genuin soziologische Perspektive, wie durch Vergesellschaftungsprozesse Individuen sinnhafte, stabile und ‘intelligible’ (Butler) Strukturen zur Wahrnehmung der Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit einerseits entwickelt und andererseits diese Ordnung beständig (re)-produzieren“ (ebd.: 79).

Fundamental für die Konstruktion der Geschlechterunterscheidung ist die Darstellung in der sozialen Interaktion. Geschlecht und Geschlechterdifferenzen werden in der sozialen Praxis erzeugt. Wir erlernen aber nicht nur das eigene Geschlecht darzustellen sondern auch das Geschlecht unseres Gegenübers zu erkennen (vgl. ebd.). Dass die Zuweisung eines Geschlechts über das „Sehen“ hinaus geht, hat Stefan Hirschauer in einer

⁴ Garfinkel, Harold (1967): Studies in Ethnomethodology.

ethnographischen Feldstudie „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“ (Hirschauer 1989), ausgeführt. Nach Hirschauer beginnt „das Signifikanz erzeugende Spiel mit Geschlechtshinweisen (...) damit, daß Körperteile dem Blick entzogen werden“ (Hirschauer 1989: 106). Daher muss die Geschlechtszugehörigkeit für andere durch körperliche Anschauungsbilder erkennbar dargestellt werden. Da das „Offensichtliche“ der „ersten Geschlechtsmerkmale“ für unser Auge nicht sichtbar ist, stellt sich die Frage: „Wie wird das Geschlecht sichtbar gemacht? Und was kann kognitiv sichtbar sein“? Die Wahrnehmung um welches Geschlecht es sich handelt, hat die Dauer einer halbe Sekunde, danach haben wir die Geschlechtszugehörigkeit erkannt. Der Konstruktionsprozess selbst ist nicht mehr nachzuvollziehen. Der Konstruktionsprozess des Geschlechts wird am besten dort, in Situationen sichtbar, die nicht selbstverständlich, nicht eindeutig sind also von der „Normalität“ abweichen und dadurch auffallen⁵. Nach Goffman (1979) werden Körper in der Interaktion als Bilder wahrgenommen. Die Darstellungsmittel sind „körperliche Anschauungsbilder der Alltagswirklichkeit, in die Teilnehmer nicht nur mental sondern sinnlich und praktisch involviert sind“ (Hirschauer 1989: 104). Daher bedienen sich die Geschlechter einem entsprechenden Repertoire wie z.B. sexuiertes kultureller Objekte oder sexuierten Tätigkeiten, um sich weiblich oder männlich darzustellen. Diese tragen zur Verfestigung der Geschlechterrollenstereotypen bei. Auch der Körper selbst dient als Objekt für die Erkennung bzw. Darstellung von Geschlecht. Durch Bearbeitung und Formierung des Körpers mit Diäten, Training, Hygiene, medizinischen Praktiken und auch durch Nahrungsgewohnheiten wird der Körper kontinuierlich „sozio-somatisch“ geformt. Der Körper dient somit als Ressource, die auch durch kosmetische Chirurgie und durch Hormone verändert werden kann (vgl. Villa 2006; Hirschauer 1989).

Die Geschlechterzuschreibung ist aber auch von dem Wissen gesteuert, was überhaupt „kognitiv“ sichtbar sein kann. Diesem Konzept liegt die Alltagstheorie zugrunde. Ein Mann mit einem Frauennamen oder auch mit ambivalenten Geschlechtszeichen in der Aufmachung, ist ein „unmögliches Objekt“, das nicht zur Ordnung des Sichtbaren gehört und gehören soll und wird daher auch nicht als solches erkannt, sondern „einer“ uns bekannten Kategorie zugeordnet. Diese Wahrnehmungsroutinen der Heteronormativität sind wie ein Immunschutz gegen befremdende Eindrücke. Auch der

⁵ Wie es z.B. bei Transsexuellen, die in der Phase des „Wechsels“ sind, zu erkennen ist. Hier wird deutlich was Mann/ Frau tun muss, um als das jeweilige Geschlecht erkannt zu werden.

räumliche Kontext spielt eine Rolle in der Geschlechterdarstellung und Geschlechterwahrnehmung. Die Suche nach Geschlechtsindizien kann auch räumlich über die Zeichen am Körper hinausgreifen. Ein männlicher Patient in einer Frauenklinik wird nicht als Mann erkannt, das Sichtbare wird also nicht sichtbar. Das Sehen oder Erkennen ist auch abhängig von der Begleitperson. Eine transsexuelle Person die sich in der Phase des Wechsels befindet, wird in Begleitung von einem Mann als Frau und in Begleitung von einer Frau als Mann erkannt. Dies sind Wahrnehmungsroutinen entlang der heteronormativen bzw. heterosexuellen Ordnung (vgl. Hirschauer 1989: 100f).

Der sichtbare Körper ist Bedeutungsträger für das Geschlecht. Die „objektivierte“ Bedeutung des Geschlechts durch den Körper, geht jeder Interaktion voraus. „Einen Geschlechtskörper zu haben, heißt, sein eigenes Geschlecht schon dargestellt zu haben, noch bevor man in einer Situation eine Geste gemacht, einen Blick geworfen oder ein Wort gesprochen hat.“ (Lindemann 1992: 339). So können auch Blicke Geschlechtszeichen sein. „Transsexuelle lernen allmählich, daß ein *gelassenes* Blicken die Unverlierbarkeit der beanspruchten Geschlechtszugehörigkeit symbolisieren kann“ (Hirschauer 1989: 110). Der begehrende Blick ist als kultureller Code binär strukturiert und wird entscheidend in der Wahrnehmung anderer. In unserem Bezug auf die Umwelt nehmen wir Andere als Geschlecht wahr. Die Wahrnehmung unterscheidet nicht nur zwischen Männern und Frauen, sondern ausgehend von der subjektiven Begehrensposition zwischen Gleich- und Verschieden-geschlechtlichen. Leiblich-affektive Empfindungen von Begehren sind dabei entscheidend. Der begehrende Blick bedeutet eine leibliche Beziehung zu anderen und bewirkt eine Sexualisierung des Leibes (vgl. Lindemann 1992: 340ff).

Die Gesellschaft unterstützt das „*doing gender*“ in unterschiedlicher Weise. Mit ihren Institutionen stellt sie Rahmenbedingungen her, die den Geschlechtern unterschiedliche Entwicklungen vorschreiben und so auch ermöglichen, z.B. durch geschlechtsspezifische Zugangsbeschränkungen zu gesellschaftlichen Institutionen wie dem Militär, der Kirche, Sportorganisationen oder Freizeitclubs. Auch die Einrichtungen von parallelen Organisationen für die Geschlechter, in entscheidenden Lebensbereichen, tragen dazu bei die Kategorie „Geschlecht“ als „bedeutsam“ erscheinen zu lassen. Dies wird z.B. durch die Differenzierung in Mädchen- und Jungenspielzeug, Mädchen- und Jungenbücher, Mädchen- und Jungenschulen, Damen- und Herrentoiletten Männer- und Frauenarbeit, Damen- und Herrenbekleidung, erreicht (vgl. Mühlen Achs 1998: 35).

Da in unserer Gesellschaft eine binäre Geschlechterordnung vorherrscht und wir uns für ein Geschlecht entscheiden müssen, halte ich es für notwendig im nächsten Abschnitt die gesellschaftliche Norm von Heteronormativität und Heterosexualität zu erläutern und somit auch durch die Re-Konstruktion die Konstruktion zu dekonstruieren.

2.1.2 Heteronormativität und Heterosexualität

In unserer Gesellschaft ist die Heteronormativität beziehungsweise Heterosexualität die vorherrschende und dominierende kulturelle Norm. Der Begriff Heteronormativität schildert ein binäres Geschlechtersystem, das ausschließlich zwei Geschlechter anerkennt⁶. Diese Binarität erfasst nur Frau oder Mann, ein „Dazwischen“ ist nicht vorhanden. Anatomische Zuordnung anhand sozial vereinbarter biologischer Kriterien erfolgt gleich nach der Geburt eines Kindes. Zu dieser Norm gehört auch die Einhaltung der Trias von *sex*, *gender* und *desire*. Das besagt, dass anatomisches Geschlecht (*sex*), soziales Geschlecht (*gender*) und die sexuelle Orientierung beziehungsweise das sexuelle Begehren der Norm entsprechen muss. Die Norm wird eingehalten, wenn ein biologisch weiblicher Körper (*sex*) ein weibliches soziales Geschlecht (*gender*) herausbildet und diese dann auch heteronormative bzw. heterosexuelle Männer begehrt – dies gilt umgekehrt für Männer (vgl. Degele 2008: 88f). Judith Butler spricht hier von intelligiblen Geschlechtsidentitäten. „»Intelligible« Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten“ (Butler 1991: 38). Diese Personen entsprechen der heteronormativen Matrix. „Die Einstimmigkeit des Geschlechts (*sex*), die innere Kohärenz der Geschlechtsidentität (*gender*) und der binäre Rahmen für beide: Geschlecht und Geschlechtsidentität, werden dabei stets als regulierende Fiktion begriffen, die die konvergierenden Machtsysteme der männlichen und heterosexistischen Unterdrückung festigen und naturalisieren“ (Butler 1991: 61).

Diese Norm ruht auf wissenschaftlichen und alltagsweltlichen Annahmen und ist durch Naturalisierungs- bzw. Normalisierungsprozesse in den gesellschaftlichen Strukturen tieflegend verwurzelt. Zur Heteronormativität gehören Wahrnehmungsmuster und Denkstrukturen, die unbewusst im Hintergrund liegen und uns helfen, Komplexität zu

⁶ Seit dem 1. November 2013 gibt es in Deutschland eine Änderung im Personenstandsgesetz. Bei der Geburt eines Kindes mit uneindeutigem Geschlecht besteht nun die Möglichkeit im Geburtenregister kein Geschlecht einzutragen (vgl. Rühle: 2013). Welche Auswirkungen das Weglassen des Geschlechts hat und haben wird ist nicht klar.

reduzieren. Wichtig zu bemerken ist, dass Heteronormativität und Heterosexualität nicht das Gleiche bedeuten. Heterosexualität ist Bestandteil der Heteronormativität und beschreibt das Modell sexueller Praktiken zwischen Frauen und Männer, welche nicht nur zur Norm stilisiert werden, sondern als dominierende Praxis und Lebensweise gegenüber anderen Formen eine privilegierte Position inne hat (vgl. Degele 2008: 88f).

Die alltagsweltliche Annahme geht davon aus, dass der Mensch natürlicherweise zweigeschlechtlich organisiert ist (vgl. Degele 2008: 89). „Wie sollte – so das Alltagswissen – die Menschheit auch weiter bestehen können, gäbe es keine Heterosexualität? Und genau dies habe die Natur ganz praktisch einfach so eingerichtet“ (Degele 2008: 89). Heteronormativität und Heterosexualität werden somit als natürlich und normal angesehen und sind demnach eine unhinterfragte gesellschaftliche Gegebenheit. Dieser Schein der „Natürlichkeit“ erlaubt dieser Norm sich nicht weiter legitimieren zu müssen und gilt daher auch als selbstverständlich und wird nicht weiter hinterfragt (vgl. ebd.: 89). Die Annahme der Naturhaftigkeit erfolgt keineswegs bewusst, sondern ist eher unbewusst verinnerlicht oder mit dem Begriff von Pierre Bourdieu, habitualisiert. Der Habitus ist ein „System dauerhafter Dispositionen, strukturierter Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit andern Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen, die objektiv »geregelt« und »regelmäßig« sein können, ohne im Geringsten das Resultat einer gehorsamen Erfüllung von Regeln zu sein“ (Bourdieu 2009: 165). Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkschemata sind heteronormativ beschaffen und müssen uns keineswegs bewusst sein. Heteronormativität ist verinnerlichte Gesellschaft, arbeitet wie der Habitus „und bringt eine strategisch orientierte Praxis und Körperlichkeit hervor“ (Degele 2008: 89). Doch ist Heteronormativität nicht nur habitualisiert, sondern auch in gesellschaftlichen Institutionen und somit in den Strukturen verankert. Institutionell geregelt ist zum Beispiel die Rechtsprechung, heteronormative Ehen sind privilegierter als gleichgeschlechtliche Partnerschaften, Karrieremuster (vgl. Degele 2008: 89f).

Durch institutionelle Regelungen trägt Heteronormativität zur Reduktion von Komplexität bei, bekannte Verhaltens- und Erwartungsmuster schaffen Sicherheit. Alle Arten von Interaktionen werden somit berechenbarer. Degele nennt dies das „überpersonale kognitive und institutionelle System“ (2008: 90) welches als Mechanismus funktioniert. Einfache Beispiele für Verhaltens- und Erwartungsmuster sind, dass Männer über Sport und Politik diskutieren und Frauen sich über die

Kindererziehung unterhalten. Allgemeine Merkmale der Heteronormativität bei Männern sind, dass sie größer, kantiger und weniger schönheitsbewusst sind oder sein müssen. Von Frauen wird verlangt mehr Aufwand für ihre äußere Erscheinung zu betreiben. „Heteronormativität kanalisiert damit Handlungen im Sinne einer gesellschaftlichen Wiedererkennbar- und Verarbeitbarkeit, um Bedeutungsüberschüsse im Zusammenhang von Geschlecht und Sexualität handhabbar zu machen“ (Degele 2008: 90).

Zur Aufrechterhaltung der Heteronormativität und Heterosexualität gehört auch die anatomische Einhaltung des Geschlechtsmerkmals. Sowohl Geschlechtsmerkmale die sichtbar sind und auch jene Merkmale die eine heteronormative sexuelle Interaktion voraussetzen, müssen vorhanden sein, damit ein Individuum kulturell akzeptiert wird. „*Ein kulturell akzeptables männliches Genital ist eines mit einem imposanten Schwanz, ein kulturell akzeptables weibliches Genital ist eines, wo nichts hervorsteht, Priorität eins und ein Loch zum Penetrieren da ist, Priorität zwei*“⁷ (Spreitzer zit. nach Lang 2006: 235). Sind diese Voraussetzungen nicht vorhanden, werden sie chirurgisch geformt. Chirurgische Methoden in diesem Zusammenhang sind Klitorisreduktionen respektive Klitorisversenkungen, oder Vaginalplastik⁸ (vgl. Lang 2006: 122f; 237f) Dies führt mich zum Thema der Körperpolitik und Zwangsheteronormativität, die bei intersexuell geborenen Kindern zum Tragen kam (und auch noch zum Tragen kommt).

2.1.3 Körperpolitik und Zwangsheteronormativität

Mittels Körperpolitik und Disziplinierungsmaßnahmen werden jene Arten von Körpern hervorgebracht, die die soziale Ordnung benötigt. Zur Aufrechterhaltung dieser Ordnung werden ambivalente Geschlechtszugehörigkeiten der Norm angepasst. „Genitale Uneindeutigkeit wird nicht deswegen korrigiert, weil sie bedrohlich für das Leben des Kindes ist, sondern weil sie bedrohlich für die Kultur des Kindes ist“ (Kessler 1990: 25 zit. n. Lang 2006: 44). Der Körper ist ein Ort, in dem kulturelle Normen, eingeschrieben werden und am Individuum morphologisch und sozial konstruiert werden. (vgl. Schröter 1998: 5 zit. n. Lang 2006: 41). „(...)“, dass unkorrigierte Intersexualität eine unerträgliche soziale Stigmatisierung nach sich zöge und die Intersexen traumatisieren würde. Je früher eine Operation angesetzt wurde,

⁷Hierbei handelt es sich um eine Transkription von Heike Spreitzer, aus dem Dokumentarfilm Intersexed, von Joachim Kateri. Leider ist keine Angabe im Filmverzeichnis zu finden..

⁸ Für eine detailliertere Erläuterung verweise ich auf Lang, Claudia (2006): Medizin. In: Land, Claudia (2006): Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Campus Verlag. Frankfurt/ New York. S. 64-130.

desto positiver beurteilte man die psycho/soziale Prognose des Kindes. Um eine chirurgische und endokrinologische »Korrektur« von Intersexualität zu denken, bedurfte es jedoch einer begrifflichen Trennung von Biologie einerseits (...) und psychosozialen Geschlechtsgefühl andererseits“ (Dietze 2006: 49). Das *sex/gender* Konzept hatte gravierende Auswirkungen auf die Behandlung von intersexuellen Menschen, denn diese Trennung bildete die Grundlage um Eingriffe vorzunehmen und um damit eine eindeutige Zuweisung zu erreichen (vgl. Dietze 2006: 49f). Die Ärzte versprachen den verängstigten Eltern „psychische Normalität“ des Kindes „auch wenn die physischen Veränderungen sicher weitgehend waren und oft ein zunächst vorwiegendes Geschlecht in sein Gegenteil änderten, da zu Beginn der Intersexualitätskorrekturen aus technischen Gründen überwiegend feminisiert wurde“ (Dietze 2006: 49). Entscheidend war, dass am Körper eine eindeutige Geschlechtszugehörigkeit sichtbar ist (vgl. ebd.). „Foucault (1973, 1988) beschreibt den Körper als ultimativen »Ort« für ideologische Kontrolle, für Überwachung und Reglementierung. Seit dem 18. Jahrhundert ist der Körper Gegenstand für Disziplinarmächte“ (zit. n. Lang 2006: 43). Der von den etablierten Normen abweichende Körper wird durch Institutionen wie Medizin oder Rechtsprechung bestraft und so in das ökonomische Kontrollsysteme integriert und ist somit produktiv und nutzbar (ebd.: 43).

Der zunehmend flexibel veränderbare Körper wird zum Gegenstand von Wissensproduktion und Gestaltungsinteresse. Mittels biotechnologischen und medizinischen Interventionsmöglichkeiten erweitern sich die Gestaltungsspielräume zur (Ver)Formung des biologischen Körpers, es eröffnen sich somit neue Entscheidungsoptionen. Nicht nur die Frage des körperlichen Aussehens, sondern auch der Fortpflanzung oder der sexuelle Orientierungen sind interventionsoffen und gelten als veränderbar und korrigierbar (vgl. Lemke 2007: 110). Hier werden neue moralische und ethische Fragen aufgeworfen, die öffentlich debattiert werden (sollten) z.B. „korrigierende“ Operationen wie Genitaloperationen, Sterilisation oder Kastration, die unter dem Deckmantel des Krebsrisikos an intersexuellen Menschen durchgeführt werden (vgl. Lang 2006: 229f).

Biowissenschaftliche Erkenntnisse und Entwicklungen von Technologien, Molekularbiologie, PET-Scans, DNA-Analysen, neue Visualisierungstechniken, pränatale Diagnostiken, Transplantationsmedizin und viele andere Möglichkeiten die vorhanden sind in den Körper einzugreifen, lassen die Vorstellung eines integralen Körpers verschwinden. Thomas Lemke formuliert dies so: „Der Körper gilt immer

weniger als organisches Substrat denn als molekulare Software, die gelesen und umgeschrieben werden kann“ (2007: 119). Die Fortschritte haben ein neues Interventionsniveau erreicht, das auch Foucault noch nicht kannte und auch nicht vorhergesehen hatte. Die Veränderungen beziehen sich nicht mehr nur auf den äußeren Körper sondern auf die Transformation der inneren Natur des Menschen, wobei mit innerer Natur nicht die menschliche Psyche gemeint ist (vgl. ebd.: 120f). Diese Transformationen finden unter dem Begriff der Ethnopolitik statt. Dieser Begriff soll für einen epochalen Bruch stehen, welcher die zeitgenössische Genetik von den eugenischen Projekten der Vergangenheit trennt, um eine Verbindung mit der Eugenik in der NS-Zeit vorwegzunehmen (vgl. Rose 2001 zit. n. Lemke 2007: 128). Allerdings frage ich mich, wie ein Begriff diese Aufgabe bewältigen soll und stehe somit, wie auch Lemke, der Ethnopolitik sehr kritisch gegenüber. Die Grenzen zwischen Normalem und Pathologischem, Heilung, Verbesserung oder Prävention sind sehr subjektiv zu sehen, verwischen zunehmend und sind nicht vor Ideologien gefeit (vgl. Lemke 2007: 129). Hier stellt sich auch die Frage wer die Macht hat zu definieren, welches Leben als lebenswert und welches als un-lebenswert betrachtet wird.

Der theoretische Ansatz der *queer Studies*, der gerade jene Formen in den Blick nimmt, die von der Heteronormativität und Heterosexualität abweichen, werde ich im folgenden Absatz formulieren.

2.1.4 Queer denken!

Die *queer Studies* nehmen jene Formen in den Blick, die jenseits des heterosexuellen Paradigmas leben und im öffentlichen Diskurs unsichtbar gemacht werden wie z.B. Intersexualität. „queer [lenkt] den Blick dahin, wo biologisches Geschlecht (sex), soziales Geschlecht (gender) und Begehren nicht zusammenpassen“ (Jagose 2001: 15). Außerdem zielt *queer* „nicht gegen die Antidiskriminierungspolitik von (sexuellen) Minderheiten, sondern ist ein Angriff auf das Regime heterosexueller Normalität, das diese als Minderheiten konstituiert“ (Jagose 2005: 175). Umfassend formuliert beschreibt Jagose den *queer* Ansatz oder *queere* Modelle damit, dass sie „Brüche im angeblich stabilen Verhältnis zwischen chromosomalem, gelebtem Geschlecht (*gender*) und sexuellem Begehren hervorheben. Im Kampf gegen diese Vorstellung von Stabilität – die vorgibt, Heterosexualität sei ihre Ursache, während sie tatsächlich ihre Wirkung ist“ (Jagose 2005: 15). *Queer* schließt aber auch Themen wie Intersexualität und Transsexualität mit ein (Jagose 2005: 15). *Queer* macht auf Brüche in der Trias von *sex*,

gender und *desire* aufmerksam und verweist auf die „Unmöglichkeit einer ‚natürlichen‘ Sexualität“ (ebd.:15) und stellt auch die vermeintlich stabilen Kategorien von „Frau“ und „Mann“ in Frage. Auch verweist *queer* auf eine Methode, die die heteronormative Matrix in Bewegung bringt und gegen ihre stillschweigende Unumgänglichkeit ankämpft. Als Modell ist *queer* nicht nur ein Ergebnis von „lesbischer“ oder „schwuler“ Politik, sondern ist auch von poststrukturalistischem Denken beeinflusst. Vor allem Foucaults These, dass Sexualität keine natürliche Tatsache ist, sondern diskursiv konstruiert, ist für die Dekonstruktion von *sex*, *gender* und *desire* von Bedeutung. Ebenfalls großen Einfluss auf die *queer* Theorie hat Judith Butler unter anderem mit dem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ (1991). Butler knüpft auch an Foucaults Erkenntnissen an⁹. Beide sind grundlegend für die Dekonstruktion von Heteronormativität und Heterosexualität (ebd.: 98f). Daher wird aus der Perspektive eines diskurstheoretischen Dekonstruktivismus dargelegt, dass *sex*, *gender* und *desire* keine natürlich gegebenen Konstanten, sondern ein Produkt von Machtverhältnissen sind. Folglich sind sie veränderliche, wandelbare und diskutierbare Konstanten. Dies werde ich im nächsten Absatz anhand von Michel Foucault und Judith Butler untermauern.

2.1.5 Sex, gender und desire

Homo- und Heterosexualität sind genauso wie *gender* keine natürlichen Tatbestände, sondern soziokulturelle Konstruktionen. Fundamentale Einsichten in das Gefüge von Macht, Identität und Sexualität verdanken die *Gender-* beziehungsweise die *queer* Studies dem französischen Philosophen, Soziologen und Historiker Michel Foucault (vgl. Degele 2008: 87). So beschreibt M. Foucault (1983) in seinem Buch „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1“ die Sexualität am Anfang des 17. Jahrhunderts als freimütig. „Die Praktiken wurden kaum verheimlicht, die Worte wurden ohne übertriebene Zurückhaltung gesagt und die Dinge ohne übermäßige Verhüllung; man lebte in vertrautem und tolerantem Umgang mit dem Unziemlichen“ (Foucault 1983: 11). Dies sollte sich ändern. Im 18. Jahrhundert trat die Bevölkerung, für die Regierung als ökonomisches sowie politisches Problem auf. Es galt ein Gleichgewicht zwischen dem Wachstum der Bevölkerung und ihren eigenen Ressourcen herzustellen (vgl. Foucault 1983: 31). Die Regierungen erkannten im Volk nicht nur die Untertanen,

⁹ „In ihrem vielzitierten Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* arbeitet Butler Foucaults These über das Wirken von Macht und Widerstand aus und zeigt damit, welchen Anteil marginalisierte Identitäten an Identifikationsregimen haben, die sie eigentlich bekämpfen wollen“ (Jagose 2005: 108).

sondern eine Bevölkerung mit differenzierten Problemen und ihren veränderlichen Formen, die sich auf Lebensdauer, Fruchtbarkeit, Geburtenraten, Sterblichkeit, Gesundheitszustand usw. bezogen. „Im Zentrum des ökonomischen und politischen Problems der Bevölkerung steht der Sex: man muß die Geburtenrate und das Heiratsalter analysieren, die Geschlechtsreife und die Häufigkeit der Geschlechtsbeziehungen, die Mittel, fruchtbar oder unfruchtbar zu machen, die Wirkungen von Ehelosigkeit und Verboten, die Auswirkungen empfängnisverhütender Praktiken [...]“ (Foucault 1983: 31f). Somit entstand an der Grenze zwischen Biologischem und Ökonomischem die Analyse der Determination und Wirkung sexueller Verhaltensweisen. Aus dem Sexualleben wurde ein ökonomisch und politisch abgestimmtes Verhalten gemacht. Es kam zu moralischen und religiösen Unterweisungen, die Sexualität der Kinder bzw. Jugendlichen wurde zum Schweigen gebracht, Disziplinierungsmaßnahmen eingeführt und der Begriff der Perversion wurde den Menschen mit Nachdruck eingeprägt (vgl. Foucault 1983: 32f, 41f). „Die Einpflanzung von Perversion ist ein Instrument-Effekt: durch die Isolierung, Intensivierung und Verfestigung der peripheren Sexualitäten verästeln und vermehren sich die Beziehungen der Macht zum Sex und zur Lust, durchmessen den Körper und durchdringen das Verhalten. Und mit dem Vordringen der Mächte fixieren sich die verstreuten Sexualitäten und heften sich an ein Alter, einen Ort, einen Geschmack, einen Typ von Praktiken“ (Foucault 1983: 52). Als unnatürlich galt alles abseits des ehelichen Geschlechtsverkehrs und alle Praktiken, die nicht zur Zeugung eines Kindes dienten (vgl. Degele 2008: 85). Speziell Männer¹⁰ mit gleichgeschlechtlichen Sexualpraktiken wurden als Sodomiten bezeichnet. In dieser Zeit wurde Sodomie als Handlung – als Resultat einer freien Willensentscheidung – gedeutet, im späten 19. Jahrhundert setzte sich ein anderes Verständnis von Homosexualität durch. Diese basiert auf einem Identitätskonzept, als eine angeborene Eigenschaft, der eine psychische Konstitution zugrunde liegt (vgl. Foucault 1983: 47). Foucault formuliert dies so: „Der Sodomit war ein Gestrauchelter, der Homosexuelle ist eine Spezies“ (1983: 47). Demgemäß wären fast alle körperlichen und seelischen Erscheinungsformen des Homosexuellen determiniert und dies würde bedeuten, dass die freie Willensäußerung außer Kraft gesetzt wird (vgl. Degele 2008: 85). Hingegen ist aus dem Homosexuellen des 19. Jahrhunderts eine Persönlichkeit, eine Identität geworden, „die

¹⁰ „Bei Frauen waren nicht die lesbischen Akte die Provokation schlechthin, sondern ‚acting like a man‘“ (Degele 2008: 85).

über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt“ (Foucault 1983: 47). Die Akteur_innen sagen nicht nur „ich denke“ oder „ich handle“ homosexuell, heterosexuell, oder bisexuell sondern „ich bin“ homosexuell, heterosexuell oder bisexuell. Identitäten definieren sich nicht nur mit deren Handlungen sondern, eine Identität umschreibt ein Bild, eine Vorstellung. Dies beeinflusst wie wir von anderen wahrgenommen werden und wahrgenommen werden wollen (vgl. Degele 2008). Und Identitäten konstituieren sich auch über das was sie nicht sind, sie grenzen sich von dem ab zu dem sie nicht gehören. Wenn wir wissen wer wir sind, wissen wir auch wer wir nicht sind und zu wem wir nicht gehören. So ist es nicht überraschend das der Begriff ‚Homosexualität¹¹‘ noch vor dem Begriff ‚Heterosexualität¹²‘ entstanden ist (vgl. Degele 2008: 86).

Identität ist Teil „einer alles durchdringenden gesellschaftlichen Macht“ (Degele 2008: 86). die aber nicht nur repressiv ist, vielmehr dient Macht zu „der Verfestigung herrschender Diskurse im Sinne dessen, worüber in der Gesellschaft gesprochen wird, was als Problematik und Thema verhandelt wird und zur kulturellen Sinnproduktion beiträgt. Diskurse sind machtgetränkte Wissensformen wie auch wissensgesättigte Machtkonstellationen, die gesellschaftliche Realität und Identitäten mit den entsprechenden Wahrnehmungsmustern erzeugen und bestimmen. Sexuelle (wie auch geschlechtliche) Identitäten wurzeln also in Diskursen beziehungsweise kulturell erzeugten Kategorien.“ (Degele 2008: 86f). Und das wiederum bedeutet, dass Heterosexuelle ohne Homosexuelle gar nicht wüssten wogegen sie sich abgrenzen sollten (und umgekehrt) (vgl.ebd. 87).

Sexualität ist „keine persönliche Eigenschaft, sondern eine kulturell verfügbare Größe“ (Jagose 2005: 103), die durch vorherrschende Diskurse hervorgebracht werden. Die zur Verfügung stehenden kulturellen Kategorien wirken diskursiv auf sexuelle Identitäten und sind somit ein Effekt jener. Sex und Sexualität existiert nicht unabhängig von Macht und Machtverhältnissen, und Macht wirkt nicht nur repressiv. An den Rand gedrängte sexuelle Identitäten sind nicht einfach Opfer solcher Machtwirkungen, sondern werden durch die gleiche Wirkungsweise hervorgebracht (vgl. Jagose 2005: 104f). Das 19. und 20. Jahrhundert war Wegbereiter der sexuellen Heterogenität, Foucault rekonstruiert Sexualität als Resultat des medizinisch-psychiatrischen Diskurses

¹¹ Der Begriff wurde 1869 geprägt (vgl. Degele 2008: 86)

¹² Der Begriff wurde 1880 geprägt (ebd.)

zwischen diesen beiden Jahrhunderten (vgl. Foucault 1983: 41f). Die beiden Regelsysteme, die im Abendland hervorgebracht wurden um Sex zu verwalten waren, „das Gesetz der Ehe und die Ordnung der Begehren“ (Foucault 1983: 44). Allmählich ging diese Regel dazu über wie eine naturgegebene Norm zu funktionieren (ebd.:43).

Die Unterscheidung zwischen anatomischen Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) führt nach Butler „eine Spaltung in das feministische Subjekt ein“ (2012: 22). Wie in Kapitel 2.1 erwähnt, wurde diese Teilung eingeführt, um das biologische Schicksal des Geschlechts anzufechten und zu zeigen, dass *gender* kulturell konstruiert ist. Die *Geschlechtsidentität*¹³ ist nach Butler eine kulturelle Erfindung, die in den sich immer wiederholenden Praxen performativ hervorgebracht respektive erzwungen wird: „Vielmehr ist die Geschlechtsidentität die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen“ (Butler 1991: 60). Demnach gibt es kein authentisches beziehungsweise keinen Kern eines wahren Geschlechts (*gender*). Die Geschlechtsidentität „selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist“ (Butler 1991: 49). Hinter den Ausführungen der Geschlechtsidentität (*gender*) steht keine geschlechtlich bestimmte Identität, denn diese Identität wird performativ durch unsere Ausführungen konstituiert. Angeblich ist diese Ausführung das Resultat einer Geschlechtsidentität, aber es gibt „kein Seiendes hinter dem Tun“ (Butler 1991: 49) es gibt keine Täter, diese sind bloß Fiktion (ebd.). „(...) die Konstruktion ist weder ein Subjekt noch dessen Handlung, sondern ein Prozeß ständigen Wiederholens, durch den sowohl Subjekte wie Handlungen überhaupt erst in Erscheinung treten“ (Butler 1997: 32). Butler geht noch einen Schritt weiter und stellt die Kategorie *sex*, also das anatomische Geschlecht in Frage: „Handelt es sich um eine natürliche, anatomische, durch Hormone oder Chromosomen bedingte Tatsache? (...) Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen?“ (Butler 1991: 23f). Die Unterschiede zwischen Mann und Frau werden häufig an den materiellen Unterschieden festgemacht sprich an der Kategorie *sex*. Diese Unterscheidung ist aber selbst schon in irgendeiner Form und Weise von diskursiven Praxen geformt. Butler entlarvt somit, dass die Kategorie *sex* von Beginn an normativ ist. Foucault benennt dies als ein

¹³ Butler verwendet den Begriff *Geschlechtsidentität* anstelle des Begriffs *gender*.

„regulierendes Ideal“ (Foucault zit. n. Butler 1997: 21). *Sex* ist nicht nur Norm, sondern auch Teil einer regulierenden Praxis. „Es ist nicht eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers, sondern ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das »biologische Geschlecht« materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen“ (Butler 1997: 21). Die Notwendigkeit des Zwangs zeigt, dass die Materialisierung keinesfalls vollständig vollendet ist und sich die Körper keineswegs vollständig den Normen fügen (vgl. Butler 1997: 21). „Diese Matrix mit Ausschlusscharakter, durch die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig, einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht »Subjekte« sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben. Das Verworfene [*the abject*] bezeichnet hier genau jene »nicht lebbaren« und »unbewohnbaren« Zonen des sozialen Lebens, die dennoch dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des »Nicht-Lebbaren« jedoch benötigt wird um den Bereich des Subjekts einzugrenzen“ (Butler 1997: 23). Identitäten, die nicht in die heteronormative Matrix passen, erscheinen als unmöglich oder als Störung (vgl. Butler 1991: 39). „Ihr Bestehen und ihre Verbreitung bieten allerdings die kritische Möglichkeit, die Schranken und regulierenden Zielsetzungen dieses Gebiets aufzuweisen und dadurch gerade innerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung (*gender disorder*) zu eröffnen“ (Butler 1991: 39). Aus der Perspektive, dass *sex*, *gender* und *desire* kulturell erzeugte Kategorien sind, die durch vorherrschende Diskurse hervorgebracht werden ist diese Entwicklung auch offen für Veränderungen und für neue Bedeutungen (vgl. Butler 1991: 60).

Die Konstruktion des Geschlechts arbeitet mit der Methode der Abgrenzung und verwehrt z.B. intersexuellen Menschen einen sozio-kulturellen Platz, beziehungsweise die gesellschaftliche Akzeptanz. Nach Butler fällt diesen „ausgeschlossenen Orten“ (Butler 1997: 30) die Möglichkeit zu, die Grenzen des konstitutiven „Außen“ zu begrenzen, zu durchbrechen und die „Normalität“ neu zu artikulieren (vgl. Butler 1997: 30).

2.2 Körperliche Geschlechtsentwicklung und ihre Formenvielfalt – Intersexualität

„In Österreich kommen jährlich etwa zwanzig Kinder auf die Welt, deren Geschlechtszugehörigkeit uneindeutig ist. Ihre äußeren bzw. inneren Geschlechtsmerkmale sind weder "eindeutig männlich" noch "eindeutig weiblich", die Medizin bezeichnet dieses Phänomen mit dem Begriff Intersexualität oder (veraltet) Hermaphroditismus. Diese Begriffe beschreiben "Störungen der Geschlechtsdifferenzierung", die in uneindeutigen äußeren Genitalien in Erscheinung treten können“ (Matt 2006). In Deutschland leben geschätzte 85.000 bis 100.000 intersexuelle Menschen (vgl. Rühle 2013). In Österreich geht man von 2.000 bis 8.000 intersexuell geborenen Menschen aus, dies sind Schätzungen da es keine offiziellen Statistiken gibt (vgl. Lohmann 2011).

An Neugeborenen mit sichtbar ambivalenten Genitalien, werden seit den 50iger Jahren Genitalkorrekturen vorgenommen. Diese sollen innerhalb der ersten Lebensmonate erfolgen. Die Zuweisung zu einem eindeutigen Geschlecht, nach dem Motto: „Das Eine oder das Andere“ aber nichts dazwischen, soll die Entwicklung eines „eindeutigen“, dem biologischen Körper entsprechenden Geschlechts begünstigen. Der medizinische Eingriff erfolgt je nach bestehenden Geschlechtsorganen¹⁴. „Durch die operative Geschlechtszuweisung werden die Genitalien dem "normalen" Aussehen von männlichen respektive weiblichen Genitalien angepasst“ (Matt 2006). Die geschlechtliche Zuweisung richtet sich primär an die chirurgische Realisierbarkeit. Die Zuweisungen erfolgen mehr oder weniger nach dem Willen der Mediziner, die Kriterien sind fragwürdig. Erfahrungsberichte beschreiben die Genitaloperationen als Genitalverstümmelung. Intersexuellen Menschen wird eine kulturelle Norm aufgezwungen. Birgit-Michel Reiter¹⁵ versteht dies „als eine »Elimination von Hermaphroditen«. Durch die chirurgische und hormonelle »Verstümmelung« zweigeschlechtlicher körperlicher Merkmale würden Hermaphroditen konkret ausgerottet“ (1998: 6-7 zit. n. Lang 2006: 235f). Nicht nur der Verlust der sexuellen Sensibilität ist hier von Bedeutung. Den intersexuellen Menschen wird nicht nur eine körperliche Grundlage zur Identifikation entzogen, sondern auch die kulturell und sozial

¹⁴ Fallberichte als Beispiel dazu: <http://intersex.schattenbericht.org/post/2008/07/21/A1-Fallbericht-Nella> und <http://intersex.schattenbericht.org/post/2008/07/21/A2-Fallbericht-Christina-T>.

¹⁵ Reiter, Birgit-Michel: die Sprecher_in der (AGGPG) AG gegen Gewalt in der Pädiatrie und Gynäkologie (vgl. Lang 2006).

Grundlage. Das Geschlecht der Intersexualität ist folglich gesellschaftlich nicht existent (ebd.).

2.2.1 Ausbildung des Körpergeschlechts und Pubertätsverlauf

Vermerkt sei hier gleich zu Beginn, dass eine Aussage über die Anzahl der auftretenden Formen von Intersexualität schwierig ist. Es gibt kein biologisch 100%ig weibliches oder männliches Geschlecht, sondern nur individuelle Mischformen von Hormonen¹⁶, genetischen und biologischen Entwicklungsverläufen (vgl. Schweizer 2012: 47).

Die Ausbildung des Körpergeschlechts unterliegt einem vielschichtigen, komplexen Differenzierungsprozess und wird von den Naturwissenschaften in drei Phasen unterteilt:

1. „die Etablierung des genetischen oder chromosomalen Geschlechts,
2. die strukturelle Differenzierung der Gonaden (Keimdrüsen) und
3. die Entwicklung des phänotypischen Geschlechts mit der Ausformung der inneren und äußeren Genitalien“ (Schweizer 2012: 43)

Als Geschlechtsdetermination wird die erste Phase benannt, die nachfolgenden Phasen werden zusammenfassend als Geschlechtsdifferenzierung bezeichnet (Holterhus 2010 zit. n. Schweizer 2012: 43).

Das erste Ereignis der körperlichen Geschlechtsentwicklung ist ein genetischer Vorgang. Hierbei verbindet sich das männliche Spermium mit einer weiblichen Eizelle - zwei unterschiedliche Chromosomensätze treffen aufeinander. Diese Verbindung legt den Chromosomensatz des Kindes fest. Die zwei typischen Ausprägungen sind 46,XY-Karyotyp bei einem Jungen und 46, XX-Karyotyp bei einem Mädchen, aber auch andere Chromosomenkombinationen sind möglich (dazu später mehr). Aufgrund der Expression differierender Gene erfolgt eine weitere Determinierung des Geschlechts¹⁷ (vgl.ebd.: 44). In den ersten Lebenswochen bilden sich nicht differenzierte genitale und gonadale Anlagen heraus. Diese werden auch als bipotent bezeichnet, zumal die Gonaden mindestens zwei verschiedenen Entwicklungsverläufe (männlich_weiblich) in sich birgt (vgl. Holterhus 2004 zit. n. Schweizer 2012: 43). Das undifferenzierte äußere

¹⁶ „Das hormonelle Geschlecht wird aufgrund eines Mischungsverhältnisses bestimmt und nicht etwa, weil es ein männliches und ein weibliches Hormon gäbe“ (Villa 2006: 73). Dieses Mischungsverhältnis ist individuell und verändert sich kontinuierlich, dies hängt mit unterschiedlichen Faktoren, z.B. Umwelteinflüssen, Ernährungsgewohnheiten oder der Einnahme von Medikamenten zusammen, die sich im Laufe des Lebens verändern (ebd.: 73).

¹⁷ Bisläng sind vor allem jene Gene bekannt die die männliche (testikuläre) Entwicklung anregen. Gene die bei der weiblichen (ovariellen) Entwicklung beteiligt sind, sind begrenzt bekannt (vgl. Holterhus 2010 zit. n. Schweizer 2012: 44).

Genital erscheint vorerst gleich. Die gonadale Weiterentwicklung wird genetisch reguliert, der 46,XX-Chromosomensatz weist im Gegensatz zu einem 46,XY-Chromosomensatz keine geschlechtsbestimmende Region, die SRY = Sex-determining region Y, auf. Durch das SRY-Gen erfolgt zirca in der 6. Schwangerschaftswoche der Beginn der Weiterentwicklung der Testes (Hoden). In weiterer Folge beginnen in ihnen die Sertoli-Zellen und die Leydig-Zellen mit der Ausschüttung von Testosteron. Bleibt die Expression des SRY-Gens aus, wird die Entwicklung der Ovarien eingeleitet, dies umfasst auch die Bildung von Follikelzellen (vgl. Krone et.al. 2007; Carillo et al. 2007 zit.n. Schweizer 2012: 45). „Das Ausmaß der Virilisierung des äußeren Genitales¹⁸ ist ebenfalls abhängig von der pränatalen Androgenausschüttung und -wirkung und kann verschiedene Übergangsstufen zwischen typisch weiblich und typisch männlich annehmen“ (Schweizer 2012: 44). Auch der Geschlechtstrakt des weiblichen oder männlichen Fötus ist bis zur 7. oder 8. Schwangerschaftswoche bipotent (vgl. Holterhus 2004 zit. n. Schweizer 2012: 45). Der Geschlechtstrakt setzt sich zusammen aus der Gonadenanlage und den äußeren bislang noch geschlechtsneutralen Genitalien und den Wolffschen und Müllerschen Gängen. Beides sind Vorläuferstrukturen für eine männliche (Nebenhoden, Samenblase, Samenleiter) oder weibliche (Eileiter, Gebärmutter, Vagina) Entwicklung. Die gonadale Hormonaktivität beeinflusst die weitere geschlechtsspezifische Entwicklung des äußeren und inneren Genitales. (vgl.ebd.: 45). Wenn die Testes (Hoden) in der männlichen Ausbildung vollends ausgeprägt und somit funktionsfähig sind, wird das Anti-Müller-Hormon ausgeschüttet. Dieses hemmt eine weitere Entwicklung der Müllerschen Gänge. Die Wolffschen Gänge bilden sich zu Nebenhoden, Samenleiter und Samenblase. Das äußere Genital beginnt sich in der 9. Schwangerschaftswoche zu differenzieren¹⁹. Die Bildung des Penis ist in der 11. Schwangerschaftswoche vollzogen. Die Hoden, befinden sich zu Beginn noch auf der Höhe des Beckeneingangs jedoch ab dem 3. Schwangerschaftsmonat wandern sie etappenweise, durch die Bauchwandschichten und den Leistenkanal, hin zum Hodensack²⁰. Die Möglichkeit, dass dies bis zur Geburt noch

¹⁸ Die genitale Anlage besteht aus den *Genitalwülsten* mit den *Urogenitalfalten* und einem *Genitalhöcker*. Die Genitalwülsten mit den Urogenitalfalten entwickeln sich je nach An- und Abwesenheit männlicher Sexualhormone zum Skrotum (Hodensack) oder zu den großen Labien (Schamlippen). Penis oder Klitoris entwickeln sich aus dem Genitalhöcker (vgl. Holterhus 2004 zit. n. Schweizer 2012: 44).

¹⁹ Der Abstand zwischen Anus und Genital vergrößert sich und die Urethralfalten fügen sich zum Skrotum (Hodensack) zusammen, abgeschlossen ist dies in der 12. Schwangerschaftswoche. Die Harnröhre bildet sich mit dem Schließen der Urogenitalspalte (vgl. Carillo et al. 2007 zit. n. Schweizer 2012: 46).

²⁰ Diese Wanderung ist androgengesteuert und ist überwiegend innerhalb des 8. Schwangerschaftsmonats vollzogen (vgl. Carillo et al. 2007: 368; zit. n. Schweizer 2012: 46).

nicht vollzogen ist, ist vorhanden, aber auch noch nach der Geburt wandern die Testes weiter bis zum Skrotum). Weiblicher und männlicher Phallus haben bis zur 16. Schwangerschaftswoche die gleiche Größe (vgl. Carillo et al. 2007 zit. n. Schweizer 2012: 46).

Zusammengefasst hängt die typisch männliche Geschlechtsdeterminierung und – Differenzierung von folgenden Faktoren ab: dem SRY-Gen, der Ausschüttung des Anti-Müller-Hormons und somit der Regression der Müllerschen Gänge und eine der hinreichenden Umwandlung von Testosteron in das stärker virilisierende DHT für die charakteristische Beschaffenheit des äußeren Genitales. Beim Ausbleiben einer dieser Schritte kommt es zu einem weiblichen Erscheinungsbild (vgl. Krone et al. 2007: 395 zit. n. Schweizer 2012: 46). Bei einer weiblichen Entwicklung bilden sich die Wolffschen Gänge zurück und wie bei einer männlichen Entwicklung bedarf es einer Androgenwirkung, um eine Differenzierung vom Genitalhöcker zur Klitoris zu erreichen. Die Urethralfalten verbinden sich zu Labien (äußeren und inneren Schamlippen). Aus den bipotenten Gonaden entwickeln sich, unter Östradiolwirkung, die Ovarien (Eierstöcke) (vgl. Holterhus 2004 zit. n. Schweizer 2012: 46). Bei der körperlichen Geschlechtsentwicklung sind verschiedene Gruppen von Hormonen beteiligt²¹ (ebd.: 47).

undifferenziert (<i>bipotent</i>)	weiblich	männlich
Genitalhöcker →	Klitoris	Penis
Labioskrotale Wulst →	große, äußere Labien (<i>Schamlippen</i>) kleine, innere Labien (<i>Schamlippen</i>)	Skrotum (Hodensack) Teil der Urethra (<i>Harn-Samen-Röhre</i>) (penil gelegen)
Gonadenanlage →	Ovarien (<i>Eierstöcke</i>)	Testes (Hoden)
Gonodukte →	Vagina, Uterus, Tuben (Eileiter)	Nebenhoden, Samenblase, Samenleiter

Tab. 1: Homologe Strukturen bei den Geschlechtsorganen (nach Schweizer 2012: 47, mit eigenen Ergänzungen in kursiver Schrift).

Geschlechtsspezifische Pubertätsverläufe: Durch eine erhöhte Androgen- und Östrogenwirkung setzt die Pubertät ein und ist auch gekennzeichnet durch die

²¹ „Die hypophysären Gonadotropine FSH (Follikelstimulierendes Hormon) und LH (Luteinisierendes Hormon) sowie die Sexualhormone (Androgene, Östrogene). Letztere gehören zu den Steroidhormonen, deren gemeinsames Substrat Cholesterin ist. Durch enzymische Umwandelungsschritte wird Cholesterin in Androgene (z. B. Androstendion, Testosteron) und Östrogen (Östradiol) umgewandelt“ (Klein/Rossmann 2007; Sinnecker 1999: 169 zit. n. Schweizer 2012: 47). Dies ist nur in eine Richtung möglich, Östrogenen können nicht in Androgene gewandelt werden. „Die Biosynthese der Sexualhormone findet in verschiedenen Organen, vor allem in den Gonaden und der Nebennierenrinde, mithilfe spezifischer Enzyme statt. Nach der Hormonsynthese gelangen die Sexualhormone in die Blutbahn. Ihre Wirkung entfaltet sich im Zellkern der Zielorgane, wo sie mit dem Hormonrezeptor assoziieren“ (ebd.: 47).

Vergrößerung der Hoden beziehungsweise der Ovarien (vgl. Sinnecker 1999: 209 zit. n. Schweizer 2012: 47). Die weibliche Pubertät fängt zwischen dem 8. und 14. Lebensjahr an und hat eine Dauer von durchschnittlich drei Jahren. Sie vollzieht sich in den aufeinanderfolgenden Stadien: der Entwicklung der Brustdrüsen, dem erste Auftreten der Schambehaarung, der ersten Regelblutung und einem Wachstumsschub (ebd.: 209 zit. n. Schweizer 2012: 48f). Adrenale Androgene steuern das Auftreten der Schambehaarung und der Axiliarbehaarung. Die Regelblutung tritt vorwiegend zwischen 12 und 13 Jahren auf. Die ersten Zyklen sind eher unregelmäßig und ohne Eisprung (ebd.: 205 zit. n. Schweizer 2012: 48f). Bei der männlichen Pubertät steht das Wachstum von Hoden und Penis am Anfang. Ab dem 10. Lebensjahr setzt das Peniswachstum ein (kann sich aber auch bis zum 15. Lebensjahr verzögern!). Schambehaarung, Axiliarbehaarung, Stimmbruch und Bartwuchs entwickeln sich anschließend. Mit ca. 14 Jahren tritt der Stimmbruch ein, ausgelöst durch eine testosterongesteuerte Vergrößerung des Kehlkopfs. „Bei etwa zwei Drittel der männlichen Pubertierenden kann es auch zu einer geringfügigen Vergrößerung der Brustdrüsen kommen, die meist spontan regrediert“ (Klein/ Rossmann 2007 zit. n. Schweizer 2012: 49). Die hier angeführten Entwicklungen „entsprechen den typischen und häufigen somatosexuellen Verläufen. In jedem der dargestellten Entwicklungsschritte und auf jeder Ebene, kann es zu Unregelmäßigkeiten und dadurch zu einer untypischen Geschlechtsentwicklung kommen. Der Verdacht auf Intersexualität wird geäußert, wenn bei einer Person entweder typische Merkmale eines Geschlechts fehlen (z.B. Vagina, Uterus, Ovarien bei weiblich zugewiesenen Personen mit 46,XY-Karyotyp), besonders stark ausgeprägt sind (z.B. eine Vergrößerung der Klitoris bei 46,XX-Karyotyp) oder Merkmale beider Geschlechter gleichzeitig bei einer Person vorkommen (z.B. ovarielles und testikuläres Gewebe bei ovotestikulärem DSD). Dies kann unmittelbar nach der Geburt (z.B. bei einem uneindeutig erscheinenden Genital), während der Kindheit (z.B. durch Feststellen von Leistenhernien bei einem Leistenbruch) oder der Pubertät entdeckt werden, wenn die Entwicklung sekundärer Geschlechtsmerkmale ausbleibt oder atypisch verläuft (z.B. unerwarteter Stimmbruch, Virilisierung, Ausbleiben der Regelblutung“ (Schweizer 2012: 49f).

Als Auswahl, aus den vielen verschiedenen Formen, führe ich hier zwei Formen von Intersexualität an. Die Wahl wurde aufgrund des in dieser Arbeit untersuchten Films „XXY“ und der intersexuellen Form der Figur „Alex“ getroffen. Daher werde ich im Folgenden AGS und XXY ausführen.

2.2.2 AGS und XXY

Das Androgenital Syndrom (AGS) ist eines der häufigsten Beispiele respektive Formen für Intersexualität. Androgenital verweist auf die Organe die betroffen sind: die Nebenniere (adren) und das Genital. Hier sind innere weibliche Genitalien sprich Uterus und Ovarien und ein vergrößertes äußeres Genital vorhanden (vgl. Schweizer 2012: 55f; Lang 2006: 89). AGS kann bei XX und XY-Karyotyp vorliegen aber nur bei Menschen mit einem weiblichen Chromosomensatz spricht man von Intersexualität. Bei diesen Menschen hat durch eine Androgenüberproduktion eine veränderte Gonaden – beziehungsweise Ovarialentwicklung stattgefunden. Es handelt sich, um eine pränatale „unzureichende²²“ Produktion von Cortisol in der Nebennierenrinde, was wiederum zu einer gesteigerten Ausschüttung von Androgenen führt. Dies führt dazu, dass sich bei einem genetisch weiblichen Embryo das äußere Genital vergrößert, hier wird auch von Klitorishypertrophie gesprochen (ebd.: 55f).

Das Klinefelter Syndrom – wird mit den Buchstaben **XXY**²³ abgekürzt. Überwiegend sind Männer, die ein eindeutiges männliches Genital haben, betroffen. Der Chromosomensatz weist jedoch statt dem üblichen XY ein überzähliges X Chromosom auf. Es handelt sich also um eine numerische Veränderung der Geschlechtschromosomen. Zu dieser Gruppe zählen jene Menschen die eine numerische Veränderung im Geschlechtschromosom aufweisen. Bekannte Formen sind 45,X-Chromosomensatz (Turner-Syndrom), 47,XXY-Karyotyp (Klinefelter-Syndrom) aber auch ein Chromosomensatz mit 45,X/ 46, XY (gemischte Gonadendysgenesie) kann zugrunde liegen (vgl. Schweizer 2012: 51f). Das äußerliche Genital erscheint nach der Benennung der Medizin als „vergrößerte Klitoris“ bzw. als „Mikropenis“ (verkleinerter Penis). Die männlichen Erscheinungsmerkmale wurden bzw. werden oft korrigiert (ebd.: 51f). Gemeinsam ist ihnen ein männlicher Chromosomensatz mit einem scheinbar weiblichen äußeren Erscheinungsbild. „Eine XY-Frau ist äußerlich nicht unbedingt von einer XX-Frau zu unterscheiden. Die meisten XY-Frauen werden als Mädchen erzogen und sozialisiert. In der Pubertät kommt es oft zu einer als überraschend empfundenen körperlichen Entwicklung, oder das Ausbleiben derselben“ (xy-frauen.de). Als Beispiele für körperliche Entwicklungen werden Körperbehaarung, Regelblutung, Genitalveränderung und Brustwachstum genannt, entweder entwickeln

²² nach medizinischer Definition wird dies als unzureichend benannt

²³ Für detailliertere Information und Erfahrungsberichte verweise ich auf folgende Seite: XXY deutsche Klinefelter-SyndromVereinigung e.v., <http://www.klinefelter.de>.

sich diese oder bleiben aus. Dies ist von Person zu Person unterschiedlich (vgl. xy-frauen.de).

2.2.3 Aktuelle „Behandlungsleitlinien“

Die internationale Chicago Consensus Conference von 2005 hat tonangebenden Einfluss auf die aktuellen medizinischen und psychosozialen Behandlungen von intersexuellen Menschen. Diese „Leitlinien“ werden in fünf Punkte aufgelistet:

1. „Eine Geschlechtszuweisung vor einer expertengestützten Diagnostik muss vermieden werden;
2. Diagnostik und das langfristige Behandlungsmanagement müssen an einem Zentrum durch ein erfahrenes, multidisziplinäres Team erfolgen;
3. alle Individuen sollten eine Geschlechtszuweisung erhalten;
4. eine offene Kommunikation mit Patienten und Familien ist essenziell und die Partizipation in Entscheidungsprozessen wird ermutigt;
5. Patienten- und Familienanliegen sollten respektiert und in strikter Vertraulichkeit behandelt werden“ (Hughes et al. 2006; Houk et al. 2006 zit. n. Schweizer/ Richter-Appelt 2012: 109f).

Die „Behandlungsmaßnahmen sollten auf ihre Zielsetzung hin genau überprüft werden“ (Schweizer/ Richter-Appelt 2012: 113). Hier einige Fakten die kritisiert werden²⁴: Die Gonadektomie bei Menschen mit CAIS, das weiter unangefochtene dichtome Konzept der Geschlechter das kein zwischengeschlechtliches Erleben zulässt. Die Grundannahme eines optimalen Geschlechts mit der Implikation einer erfolgreichen Geschlechtszuweisung, die operativ erfolgt (Schweizer/ Richter-Appelt 2012: 112).

Im nächsten Kapitel wird auf Medien und Film aus soziologischer Perspektive eingegangen.

2.3 Medien aus soziologischer Perspektive

Da Film ein Medium ist, sollen in diesem Abschnitt die Begriffe Medium und Medien geklärt werden. Ebenfalls soll das Verhältnis zwischen Medien und Wirklichkeit und die diskursive Form des Massenmedienkommunikationsprozesses angeführt werden.

²⁴ Ausführlichere hierzu: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012): Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen. Psychosozial-Verlag. Gießen. (S. 99-119).

2.3.1 Was sind Medien?

Das lateinische Wort *medius* bedeutet „in der Mitte befindlich“, „dazwischen liegend“, „auch gewöhnlich“, „unparteiisch“, „zweideutig“, „störend“ und „vermittelnd“. Die substantivische Form *medium* meint „Mitte“, „Mittelpunkt“, „Mittelstraße“, „Öffentlichkeit“, „tägliches Leben“, „Publikum“, „menschliche Gesellschaft“, „Gemeinwohl“, usf.“ (Hickethier 2003: 18, Hervorh. i. O.). Der Begriff des Mediums kann unterschiedlich eng respektive weit gefasst werden, somit besteht die Gefahr, dass der Begriff diffus wird. Im soziologischen Lexikon findet sich folgende Definition von Medien: sie sind „ein uneinheitlich gebrauchter und in vielfältigen Zusammenhängen benutzter Begriff, mit dem ein Objekt, ein Material, eine Technik oder ein Prozess bezeichnet wird. Durch das M. wird etwas anderes als es selbst wahrgenommen oder mitgeteilt“ (Fuchs-Heinritz/Lautmann/Rammstedt/Wienold 2007: 416). Friedrich Knilli geht von einem naturwissenschaftlichen Verständnis aus und bot eine erste allgemeine medienwissenschaftliche Begriffsdefinition an (Knilli zit. n. Hickethier 2003: 19). „Er übertrug den physikalischen Begriff des Mediums (Ausbreitung von Gasen in einem Raum) auf Kommunikationsvorgänge, weil, so Knilli, jede Kommunikation ein »physikalische Übertragungsmedium« braucht“ (Hickethier 2003: 19). Diese Übertragungssituation gilt für das Herstellen und Empfangen von akustischen Signalen, somit wird alles was eine „Übermittlung“ vollzieht zu einem Medium. Ende der 1960iger Jahre hat sich der Begriff Medien oder Medium als Allgemeinbegriff für technisch apparative Medien wie Computer, Fernsehen, Radio oder Film durchgesetzt. In dieser Zeit ist auch das Fernsehen zum dominanten Leitmedium der Kommunikation geworden. Es besteht eine enge Verbindung zwischen Kommunikation und Medien, da sich Kommunikation immer eines Mediums bedient (ebd.: 19f).

Zusammengefasst und verkürzt kann gesagt werden, dass ein Medium ein „institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz“ ist (Faulstich 2004: 12, eigene Hervorh.) ist. Außerdem sind Medien Teil der kulturellen Konstitution der Menschen indem wir uns selbst im Spiegel der Medien erfahren, werden wir „durch sie als kulturelles und soziales Wesen geformt“ (Hickethier 2003: 449, Hervorh. i. O.).

2.3.2 Mediensoziologie

Ziemann versteht unter Mediensoziologie folgendes: „Die Mediensoziologie untersucht die komplexen Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft, Medien und Individuum und

richtet ihre Forschungs- beziehungsweise Theoriearbeit auf eine adäquate phänomenale Beschreibung, Interpretation und funktionale Erklärung damit verbundener Prozesse, Strukturen und Formbildungen aus“ (2012: 11, Hervorh. i. O.). Wichtig für diesen Gegenstandsbereich ist die Trias von Medien – Gesellschaft – Individuum, das Verhältnis zwischen diesen Punkten ist reziprok und aus diesen drei Eckpunkten entstehen kulturell-historische Veränderungen. „Gesellschaftliches Wissen wird beispielsweise durch bestimmte Medien archiviert und vermittelt; und je nach Aneignungskompetenz und Zugang zu den Medien führt Medienhandeln zu einem kulturellen und alltagsweltlichen gemeinsam geteilten Wissenshorizont. Medienhandeln ist daneben auch individuell motiviert durch das Interesse oder Bedürfnis an Lernen, Unterhaltung, Ablenkung, Lebenserleichterung oder anderen Problemlösungen“ (Ziemann 2012: 12f).

Medien sind Instanzen die zum einen zwischen Hörer_innen und Sprecher_innen, Rezipient_innen und Produzent_innen und zum anderen zwischen den Menschen und seiner Umwelt – also der Realität – vermitteln. Diese vermittelte Realität wird in einem Medienprodukt, z.B. dem Film oder den Nachrichten dargestellt (vgl. Hickethier 2003: 32). „Medien sind nicht nur ›mimetisch‹, ›reproduzierend‹ oder ›abbildend‹, sondern sie erzeugen selbst eine eigene Welt“ (Hickethier 2003: 32). Medien insgesamt sowie auch einzelne Medien können Medienwirklichkeiten hervorbringen und sind folgedessen konstitutiv für die Realität des Menschen. Die Medienwirklichkeit wird für den Menschen als Realität grundlegend (ebd.: 32f).

Wir Menschen sind nur in der Lage, das wahrzunehmen, was wir mit der Gesamtheit aller unserer Sinne wahrnehmen können. Radioaktive Strahlung ist für unsere Sinne nicht hörbar und nicht sichtbar, doch mittels der Übersetzung von technischen Apparaten ist es möglich, Radioaktivität hörbar zu machen (ebd.: 33). „Alles was wir als ›Realität‹ wahrnehmen, ist **abhängig von unseren Wahrnehmungsinstrumenten, den Sinnen**. Wir können als Realität nur wahrnehmen, wofür wir ein ›Sensorium‹ besitzen“ (ebd.: 33, Hervorh. i. O.). Unser Gehirn verbindet die Sinneseindrücke und konstruiert einen Gesamteindruck, welcher für uns stimmig sein muss. Dafür greifen wir auch auf gespeicherte Erfahrung zurück und konstruieren – unbewusst – unsere Realität. „Das Ergebnis ist ein **intuitives Realitätsverständnis**, das auf Stabilität und Kontinuität hin angelegt ist und sich den Menschen als Gewissheit darstellt“ (ebd.: 33, Hervorh. i. O.). Das Vorgehen der Wahrnehmung, das hier nur kurz dargestellt wurde, lässt sich sowohl auf das kulturelle Wissen als auch auf das Verhalten übertragen. Unser

35

Verständnis von Realität besteht nicht nur aus dem was wir kognitiv konstruieren, sondern auch aus unzählbaren kulturellen Sicherheiten, Verhaltensmustern und Traditionen, die sich zu einem konsistenten Realitätsbild formen und festigen. Das kulturell erzeugte Bild der Realität ist aber insofern vom Kognitionskonstrukt der Wahrnehmung zu unterscheiden, da es das Ergebnis eines Lebens innerhalb einer Kultur und ihrer Sozialisation mit den vielen signifikanten Besonderheiten ist und daher unzählige Versionen zulässt. Auch Medien können als System verstanden werden, die die Umwelt mit ihren eigenen Sensoren wahrnehmen und nach ihren eigenen Kriterien ein mediales Bild der Wirklichkeit erzeugen. Die Erfassung der Umwelt durch Medien kann nach verschiedenen Prinzipien erfolgen, das heißt, dass auch viele Aspekte unbeachtet bleiben können (ebd.: 34). „Medien bilden also nicht eine allgemein vorhandene Wirklichkeit ab, sondern erzeugen eine eigene Medienwirklichkeit, sie produzieren Medientexte über die Welt, die nach den Bedingungen der Medien organisiert sind“ (ebd.: 33). Nach Luhmann ist die Realität der Massenmedien eine doppelte. Einerseits gibt es die Realität die in den Massenmedien hervorgebracht wird, mittels interner Prozeduren. Andererseits kann man von einer Realität der Massenmedien, sprechen die „*durch sie für andere als Realität erscheint*“ (Luhmann 1996: 14). Die erste Realität ist jene die *in* den Massenmedien hervorgebracht wird und die zweite ist jene die sie verbreiten und somit beobachtbar wird. Massenmedien leisten einen Beitrag zur Realitätskonstruktion der Gesellschaft und fertigen kontinuierlich „Selbstbeschreibungen der Gesellschaft an“ (Luhmann 1996: 183). Folge dessen sind Medien Repräsentationen der Gesellschaft, die mehr oder weniger reziprok aufeinander einwirken.

Als Benutzer_innen sollten wir aber wissen, dass Medienwirklichkeiten Konstruktionen sind. Laut Hickethier gehört es zum Alltag der Medienwahrnehmung, dass wir auf den Unterschied zwischen unseren eigenen Vorstellungen der Welt und den Angeboten der Medien hingewiesen werden. „Die Medienwirklichkeit wird also häufig als different, wenn nicht sogar konträr zur eigenen individuellen Weltsicht der Individuen erfahren“ (Hickethier 2003: 33). Um die Sender und Empfänger Beziehung deutlicher darzustellen, bietet sich das Encoding – Decoding Modell von Stuart Hall (1999) an, welches im Anschluss erläutert wird.

2.3.3 Encoding – Decoding

Hierbei handelt es sich nicht um ein klassisches lineares Sender – Empfänger Modell, sondern um die komplexe Beziehungsstruktur des Kommunikationsprozesses bei dem Produktion, Zirkulation, Distribution, Konsumtion und Reproduktion berücksichtigt werden. In den Cultural Studies bedeutet Medienkommunikation die Produktion von Bedeutung, die in einem wechselseitigen Prozess des codierens und decodierens entsteht. Kulturelle Texte werden auf der Produktionsseite generiert und auf der Rezeptionsseite interpretiert. Die Rezipient_innen nehmen nach Stuart Hall aktiv an der Produktion von Bedeutung teil. Der Rahmen ist zwar durch den Produktionskontext determiniert, kann aber autonom decodiert werden. Die Decodierung symbolisch vermittelter Zeichen kann nicht durch den Kodierungsvorgang festgelegt werden und lässt somit verschiedene Lesarten durch die Rezipient_innen zu. Hall gesteht damit den Rezipient_innen eine aktive Rolle bei der Konstruktion und Zirkulation von Bedeutung zu (vgl. Hall 1999: 92f).

Dieses Modell wird bei Hall anhand der Übertragung von Fernsehnachrichten erklärt – dies lässt sich aber auch auf den Film übertragen. Die Nachrichten werden unter spezifischen kontextuellen Produktionsbedingungen wie z.B. technische Fähigkeiten, Produktionsroutinen, Annahmen über das Publikum, Ideologien und institutionellem Wissen, in audiovisuelle Zeichen übersetzt, also encodiert respektive eingeschrieben. Diese Zeichen werden also mit hegemonialen, diskursiv dominanten Bedeutungen aufgeladen. Dieser „sinntragende Diskurs“ (Hall 1999: 97) wird Massenmedial an die Rezipient_innen vermittelt, z.B. in Form eines Nachrichtenprogramms, als Spielfilm oder Dokumentarfilm. Auf der Seite der Rezipient_innen müssen die audiovisuellen Zeichen aufgenommen und wiederum unter kontextuellen Bedingungen des Zusehers wie z.B. dem kulturellen Kontext, der Bildung, dem Geschlecht usw. decodiert werden. Hier erlangen die Zeichen ihre Bedeutung dadurch, dass sie in den gesellschaftlichen Diskurs aufgenommen werden.

Die unterschiedlichen kontextuellen Bedingungen des Decodierens – wie auch des Encodierens auf der Produktionsseite – bringen unterschiedliche Interpretationen der Bedeutungen hervor. Hierzu hat Hall drei verschiedene Lesarten zur Interpretation von Medientexten verzeichnet (vgl. Hall 1999: 97f).

a) Die dominant-hegemoniale Lesart

Diese Lesart kann auch als Vorzugseart benannt werden und stellt den idealtypischen Fall einer „vollkommenen transparenten Kommunikation“ (Hall 1999: 107) dar. Die Bedeutung, die den Rezipient_innen geboten wird, wird bejaht und vollständig übernommen. Nach Hall repräsentiert die dominant-hegemoniale Lesart die vorherrschende kulturelle Ordnung, diese folgt der herrschenden Elite. Die hegemonialen Bedeutungen und Diskurse werden durch diese Lesart reproduziert und verfestigt, dies findet unbewusst sozusagen „hinter dem Rücken der Leute statt“ (ebd.: 108).

b) Die ausgehandelte Lesart

Bei dieser Lesart wird der dominant-hegemoniale Code verstanden, in Beziehung zu anderen Kontexten gesetzt und wird so teilweise zustimmenden, teilweise ablehnenden oder widersprechend, dekodiert. Die ausgehandelte Lesart setzt sich aus der dominanten Lesart und einer abweichenden Lesart, nach den Regeln der Rezipient_innen, zusammen. Der Großteil der Texte wird nach dieser Lesart dekodiert (ebd.: 108f).

c) Die oppositionelle Lesart

Auch hier verstehen die Rezipient_innen den dominant-hegemonialen Code, lehnen diese Bedeutung jedoch vollständig ab. Sie interpretieren bzw. decodieren in einer völlig gegensätzlichen Art und Weise und schreiben ihnen ihre eigene Bedeutung zu (ebd.: 109f).

Kritisch anzumerken ist erstens, dass diese drei Lesarten eine klare, erkennbare dominant-hegemoniale Lesart impliziert, die idealtypisch encodiert wie decodiert werden kann. Zweitens wird davon ausgegangen, dass die dominant-hegemoniale Lesart sowie die oppositionelle Lesart idealtypische sind. Weber vermerkt, dass grundsätzlich alle Texte für unterschiedliche Interpretationsweisen offen sind und erst im Moment der Decodierung ihre Bedeutungen erhalten (vgl. Weber 2010: 156).

2.4 Film – zu den bewegten technischen Bildern

Bildlichkeit ist ein zentraler Referenzpunkt für die Kultur. Die Bedeutung eines Bildes entsteht, wenn einzelne Elemente in einen Zusammenhang gebracht werden. Bilder sind in der Lage Sinn zu vermitteln, die über „das Symbolsystem der Sprache entweder gar nicht oder nicht mit jenem besonderen Sinnpotential kommunizierbar und damit intersubjektiv zugänglich wären“ (Imdahl 1980 zit. n. Schnettler/ Pötsch 2007: 473).

Ein besonderes Wirkungsvermögen der Bildmedien basiert darauf, dass es sich beim Film um bewegte Bilder handelt (vgl. Hickethier 2003: 95f). Die Besonderheit, die die Differenz zu den stehenden Bildern ausmacht ist, dass die visuelle Dimension mit der Zeitdimension und mit Ton verbunden wird. „Das Bild ist damit nicht nur ein bewegtes, sondern auch ein sprechendes Bild, das durch diese Einheit eine ganz andere Direktheit in der Kommunikation mit dem Betrachter erreicht“ (Hickethier 2003: 96). Für eine weitere Erläuterung von Film greife ich auf eine Definition von Gad Urban zurück die sich in seinem Buch „Der Film. Seine Mittel – seine Ziele“ findet. *»Er ist kurz gefaßt, eine Erzählung in Bildern – also eine Kreuzform zwischen zwei Kunstarten, und kann darum mit keiner früheren Kunstform verglichen und auch nicht nach den Regeln, die für diese gelten, beurteilt werden.(...) Der Film aber soll gleichzeitig Erzählung und Bild sein, kann also nicht nach den Regeln beurteilt werden, die für die eine oder andere dieser Kunstarten gelten, sondern nach einer Verschmelzung von beiden«* (Gad 1920: 279 zit. n. Wuss 1990: 78, Hervorh. i. O.).

Das stehende Bild transformiert sich durch Zeit und Ton in ein „grundsätzlich neues mehr-sinniges Phänomen“ (ebd.: 96, Hervorh. i. O.). Der Film ist aber nicht als Weiterentwicklung des Bildes zu verstehen. Das erste audiovisuelle Medium ist nahezu unabhängig vom Foto entstanden (vgl. Faulstich 2004: 119). Nicht nur auf dem Handlungsablauf, dem Schauspiel der Personen und dem gesprochenen Wort, ruht die zu erfahrende Botschaft, sie liegt auch auf der Kombination eines charakteristischen Ton- bzw. Musikeinsatzes und der visuellen und zeitlichen Struktur der Präsentation (vgl. Korte 1999). Der „Filminhalt und seine Bedeutung sind das Resultat eines differenzierten Zusammenwirkens verschiedener, während der Rezipient meist unbewusst wahrgenommenen, Faktoren, die zudem in einer gezielt arrangierten zeitlichen Abfolge vom Filmemacher vorgegeben werden“ (Korte 1999: 77). Die generelle Komplexität der Sinnkonstitution ist beim filmischen Erzählen charakteristisch. „Filme oder auch Fernsehsendungen vermitteln ihre Botschaft über das Bild bzw. über Bildfolgen und über Ton - als Dialoge, Musik, Geräusche-, wobei die auditiv gegebenen Informationen die visuellen ergänzen und effektiv unterstreichen oder auch konterkarieren, ironisch oder spannungssteigernd zuspitzen können“ (Korte 1999: 77). Die Sinnzusammenhänge sind selten linear und vermitteln sich erst sukzessive. „Häufig werden Assoziationen, Gefühle, Stimmungen im Filmverlauf evoziert, die zu diesem Zeitpunkt gar nicht eindeutig entschlüsselt werden können und erst viel später in ihrer Funktion erkennbar sind. Hinzu kommt, daß die filmische

39

Aussage über die Leinwandprojektion hinaus erst in der Wahrnehmung durch das Publikum entsteht und damit nur zum Teil auf den Film selbst zurückzuführen ist“ (Korte 1999: 77).

Pro Sekunde können, 24 Bilder im Film oder 25 Bilder im Fernsehen abgespielt werden diese Bewegungsabläufe werden auf einem Träger gespeichert. Diese bis dahin nicht erlebte Formung der Zeit erlaubt dem Film sich einen Ort, „an dem gesellschaftlich neue Möglichkeiten erprobt werden“ (Hickethier 2003: 443) zu schaffen. Und außerdem erlaubt es dem Menschen „sein Verhalten in der Welt spielerisch [zu] erkunden bzw. sich durch Stellvertreter (die Figuren in den Filmen) in Grenzsituationen führen lassen“ (Hickethier 2003: 443).

In der Gegenwart sind Filme eines der populärsten Medien und das Angebot wächst beständig. Filme sind Bestandteil eines großen Medienverbunds und aus unserer heutigen Gesellschaft nicht mehr wegzudenken. Nahezu alle gesellschaftlichen Themen, seien sie fiktional oder nicht fiktional, werden in Filmen behandelt. Über technische Medien, wie Fernsehen, DVD oder Internet werden sie an ein anonymes, prinzipiell unbegrenztes, disperses Publikum verstreut (vgl. Hickethier 2007: 1f; Faulstich 2004: 15f).

Der Film lässt sich in bestimmte Genres unterteilen, dies sind spezifische Erzählmuster die bestimmten kulturellen Konventionen folgen. Bei einem bestimmten Filmgenre haben die Zuseher_innen eine bestimmte Erwartung an die Handlung beziehungsweise Thematik die im Film behandelt wird. Auch der Wahrnehmungshorizont der Zuseher_innen wird dadurch geprägt und verändert sich je nach Genre eines Films. Faulstich unterscheidet zehn wichtige Genres, diese sind: Western, Krimis, Melodrama, Science-Fiction Film, Abenteuerfilm, Horrorfilm, Thriller, Komödie, Musikfilm, Erotik/Porno (vgl. Faulstich 2004: 121).

Das motivische Merkmal des **Melodramas**, lenkt den Fokus auf die häuslich familiäre Welt mit starkem Blickpunkt auf weibliche Figuren. Narrative Merkmale sind Reifung, Initiation Lösen und Stiften von Paarbeziehungen (vgl. Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008: 75). Dies ist auch im Film XXY der Fall und wird daher von mir in das Genre Melodrama eingeordnet.

2.4.1 Technik und Ästhetik im Film - Filmgestaltung

Film besteht nicht nur aus narrativem Inhalt (Handlung und Dialogen), vielmehr ist die spezifische Eigenschaft eines audio-visuellen Mediums gerade die, dass es auf verschiedenen Ebenen Inhalte und Bedeutungen transportiert. Auf der Audioebene mit Ton bzw. Geräuschen und Filmmusik, und auf der visuellen Ebene mit Kameraeinstellungen, Schnitten, Licht, und Farben. Meist wird in der Filmtheorie von der Ästhetik des Films gesprochen (vgl. Monaco 2009: 70f) welche mitbestimmt, wie eine filmische Geschichte wahrgenommen wird. Daher werden in den folgenden Abschnitten Grundbegriffe filmischer Erzähltechniken kurz dargestellt. Fallen Technik und Ästhetik in den Inszenierungen besonders auf, finden sie Eingang in meine Analysen.

Kamera und Perspektive

Für den die Betrachter_in stellt sich der Film als ein Fluss von Bildern dar. Diese Abfolge von Bildern liefert den Zuseher_innen wechselnde Ansichten eines Geschehens. Die Erzählung wird nicht fortlaufend aus einer Position dargestellt, sondern aus mehreren unterschiedlichen Einstellungen. „Filme ohne jeden Wechsel des Kamerablicks, werden als strapaziös empfunden“ (Hickethier 2007: 52). Außerdem erwarten Zuseher_innen aufgrund der Tradition des filmischen Erzählens und der angeeigneten kulturellen Konventionen, dass Kameraeinstellung und Perspektive wechseln (ebd.).

In meiner Arbeit orientiere ich mich an der Einteilung nach Knut Hickethier (2007: 55), welcher acht Einstellungsgrößen beschreibt.

1. WEIT (W): Bei dieser Einstellung wird eine Landschaft so großräumig gezeigt, dass sich die Zuseher_innen darin verlieren. Sie dient auch dazu sich einen Überblick über eine Situation zu verschaffen, die Zuseher_innen in Stimmung zu versetzen oder auf etwas vorzubereiten (ebd.).

2. TOTALE (T): Mit dieser Einstellung werden alle Elemente einer Szenerie gezeigt, damit die Zuseher_innen den nachfolgenden Aktionen folgen können (ebd.).

3. HALBTOTALE (HT): Eine HALBTOTALE zeigt eine Personen von Kopf bis Fuß in ihrem Handlungsraum. Diese Einstellung dient dazu Menschengruppen sowie körperbetonte Aktionen darzustellen (ebd.).

4. AMERIKANISCH (A): Diese Einstellung wurde ursprünglich vermehrt im Western verwendet. Sie dient dazu körperliche Regungen der Figur zu erkennen (ein angespanntes Gesicht) und auch – üblich für den Westernfilm – um die Hand die zum Revolver greift zu verfolgen (ebd.).

5. HALBNAH (HN): Hier wird die Figur von der Hüfte aufwärts gezeigt, dies ermöglicht es Mimik, Gestik, Blickrichtungen usw. nachvollziehbar zu machen und auch um eine Aussage über die unmittelbaren Umgebung zu machen. Diese Einstellung stellt das Situative in den Vordergrund (ebd.).

6. NAH (N): Hier stehen mimische und gestische Elemente im Vordergrund und werden vorzugsweise für die Darstellung von Gesprächen oder Diskussionen verwendet. Die Figur wird von der Mitte des Oberkörpers aufwärts gezeigt (ebd.).

7. GROSS (G): Der Blick wird hier auf den mimetischen Ausdruck gelenkt. um intime Regungen einer Figur zu zeigen. Diese Einstellung dient dazu die dargestellte Figur zu charakterisieren und die Identifikation des Zuschauers mit der Figur zu erhöhen (ebd.).

8. GANZ GROSS oder DETAIL (D): Mit dieser Einstellung können auch Gegenstände den Zuseher_innen nahe gebracht werden. Von einer Figur ist hier nur noch ein Ausschnitt zu sehen, die Konzentration liegt auf den Augen, dem Mund usw. (ebd.)

Das Bild wird sozusagen vom Kamerablick organisiert, „er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist“ (ebd.: 54). Einstellungsgröße und Blickwinkel sind hierfür konstitutive Bestandteile. Die hergestellte Nähe und Distanz im filmischen Raum regelt das Verhältnis zwischen Zuschauer_innen und Abgebildetem. Diese Nähe und Distanz ist eine fiktiv hergestellte, denn der Abstand zwischen Leinwand (oder TV-Gerät) und Zuschauer_innen verändert sich nicht. Jedoch ändert sich die Wahrnehmung bzw. Aufmerksamkeitslenkung durch die verschiedenen Einstellungen, das Geschehen kann somit näher rücken oder sich entfernen (ebd.:57).

Die Kamera positioniert die Zuseher_innen in wechselnden Sichtweisen auf das Geschehen im Film. Diese Perspektiven können unterschiedliche Positionen, auf der horizontalen Ebene (Normalsicht), sowie in der vertikalen Ebene, einnehmen. Auf der vertikalen Ebenen können Positionen unterhalb (Untersicht) oder oberhalb (Aufsicht) der Geschehensebenen eingenommen werden und damit von der Normalsicht abweichen (ebd.: 59). Die Untersicht bzw. Froschperspektive nimmt das Geschehen von unten her auf und stützen die Inszenierung von Macht. Die Aufsicht oder

Vogelperspektive legt andererseits eher Unterlegenheit und/oder Schwäche der gezeigten Figuren oder Situationen nahe, die Zuseher_innen blicken auf diese hinab (ebd.).

Kamerabewegungen wie „Schwenk“, „Kamerafahrt“, „Subjektive Kamera“ „Zoom“ oder Kombinationen dieser Bewegungen orientieren sich an den Möglichkeiten des menschlichen Blicks. Die Wahrnehmungen der Zuseher_innen werden mittels dieser Techniken verstärkt, so kann etwa eine bedrohliche, unausweichliche Stimmung erzeugt werden. Dies gilt auch für die Schärfereinstellungen des Bildes, hier kann die Wahrnehmung bzw. Aufmerksamkeit der Zuseher_innen gelenkt werden. Dies erfolgt Mithilfe von wechselnder Schärfe auf Hintergrund, Vordergrund, oder etwaigen Objekten (ebd.).

Licht- und Farbgestaltung

Die Lichtgestaltung trägt wesentlich zur Erzeugung bestimmter Atmosphären bei, hier wird zwischen „Normalstil“, „Low-Key-Stil“ und „High-Key-Stil“ unterschieden. Beim „Normalstil“ wird die Szene so ausgeleuchtet, dass alle Details zu erkennen sind, für den „Low-Key-Stil“ sind dürftige oder überhaupt keine durchgezeichneten Schattenflächen zu erkennen. Dieser Stil dient vor allem dazu geheimnisvolle Vorgänge oder psychische Anspannung darzustellen. Beim „High-Key-Stil“ wird die Szene oder Räumlichkeit sehr hell ausgeleuchtet, alles ist genau und klar zu erkennen, insbesondere wird dieser Stil zur Darstellung einer freundlichen Grundstimmung, von Glück oder problemlosen Situationen verwendet (ebd.:75f). Das Licht im Film kann noch weiter differenziert werden, so wird auch zwischen Tageslicht/Kunstlicht, Vorderlicht/Gegenlicht/Seitenlicht, Hauptlicht/Fülllicht, Akzentlicht, und Abweichende Lichtstile unterschieden. Hinsichtlich der Farbgestaltung gibt es die Unterscheidung zwischen Schwarz-Weiß-Filmen und Farbfilmen. Schwarz-Weiß-Filme vermitteln weniger visuelle Informationen als Farbfilme, demzufolge können diese eine tiefere Einbindung ins Geschehen ermöglichen anstatt an der Bildoberfläche zu verweilen (Monaco 2009: 118). Weiters können durch Farben oder Farbfilter latente und symbolische Bedeutungen transportiert werden (ebd.).

Ton

Hickethier unterscheidet drei Ebenen des audiovisuellen Tons, die Geräusche, die Musik und die Sprache. Die Verbindung von Wort und Bild stellt sich als eine übergreifende Ebene dar, die eine zentrale Stellung zwischen den Mittelungsebenen

einnimmt (Hickethier 2007: 91). Durch die Synchronität von Bild und Ton wird eine audiovisuelle Welt erschaffen die in sich konsistent sowie kohärent ist und die der erfahrenen Wirklichkeit der Zuseher_innen entspricht. Der vorhandene oder auch bewusst nicht vorhandene audiovisuelle Ton, dient ebenso dazu die medialen Bilder akustisch zu überhöhen und zu intensivieren. Gesprochene Dialoge sind manifester Teil einer Filmhandlung und geben Auskunft über Handlung und Motive der Figuren (ebd.:97f). Die Filmmusik wird häufig eigens für den Film komponiert und dient dazu, bestimmte Stimmungen zu erwecken oder zu verstärken (ebd.:94f).

Dramaturgie²⁵

Dramaturgische Mittel beeinflussen wie eine filmische Geschichte wahrgenommen wird. Dramaturgie bedeutet nach Hickethier „im empathischen Sinne eine Anlage des Geschehens, die uns als Zuschauer in eine Anspannung setzt, uns mitgehen lässt mit dem was gezeigt wird“ (2007: 116). Das Geschehen wird in Szenen und Sequenzen eingeteilt, diese sind keine eindeutig festlegbaren Unterteilungen, sondern werden nach inhaltlichen, dramaturgischen Kriterien wie Ort, Zeit, Handlung usw. festgelegt. Das klassische Modell der Dramaturgie stammt von der antiken Dramatheorie. Hier lässt sich der Aufbau in drei aufeinander folgenden Einheiten unterteilen. In der Regel beginnt der Film mit der *Exposition* in der die Zuseher_innen an die Geschichte herangeführt werden, sie werden mit der Figur und der Situation vertraut gemacht. Auch Teil der Exposition ist die Namensnennung der Schauspieler_innen, der Regisseur_innen und des Filmtitels, dies wird auch „Credits“ genannt. Anschließend an die Exposition wird Spannung aufgebaut und der *Konflikt*, von dem der Film handelt, wird auf den *Höhepunkt* oder *Wendepunkt* getrieben, dieser Punkt wird oftmals erst im Rückblick erkannt. Der *Schluss* oder das *Ende* des Films ist erreicht, wenn die Handlung zu einem Abschluss gebracht wurde und der Abspann zu Ende ist. Ein Zustand von Stabilität sollte am Ende eines Films eintreten, nicht immer ist dies der Fall, entscheidend ist mit welchem Ende die Zuseher_innen entlassen werden. Werden alle Konflikte im Film gelöst, ist die Geschichte abgeschlossen und die Zuseher_innen stellen sich keine weiteren Fragen mehr. Bleiben jedoch Konflikte offen und bestimmte Probleme werden nicht bis zum Ende gelöst, verlangt die offene Form des Endes eine weitere Beschäftigung mit dem Ungelösten von den Zuseher_innen.

²⁵ Jens Eder behandelt die Dramaturgie des Spielfilms in seinem Buch „Dramaturgie des populären Spielfilms. Drehbuchpraxis und Filmtheorie“ (2007) ausführlich.

Die Konventionen des filmischen Erzählens sind jedoch wandelbar und neue Formen werden fortwährend ausgearbeitet (ebd.: 117f)

Die filmische Erzählung ist auf die Mitwirkung der Zuseher_innen angewiesen. Diese müssen die Abfolge der Handlungen in ihrer Bedeutung entschlüsseln und sinnvoll in Zusammenhang bringen. Die dargestellten Handlungen verweisen oft auf etwas, das im Film nicht oder nur unvollständig gezeigt wird (ebd.: 51). Gedanklich müssen dann die fehlenden bzw. nicht gezeigten Szenen von den Zuseher_innen ergänzt werden, zum Beispiel werden Wege von einem Ort zum anderen üblicherweise nicht in voller Länge gezeigt. Auch bei der Darstellung von Liebesszenen oder sexuellen Verkehrs werden die fehlenden Bilder von den Zuseher_innen gedanklich ergänzt. Wenn zum Beispiel eine Einstellung ein sich küssendes, aufeinander liegendes Paar zeigt und in der nächste Einstellung das gleiche Paar nebeneinander im Bett liegt, ergänzen die Zuseher_innen den ausgeblendeten Teil der Liebesszene. Aber auch Zusammenhänge zwischen unabhängige Szenen können in Verbindung gebracht werden, die filmische Dramaturgie bedient sich hier komplexerer Verbindungen (ebd.).

2.4.2 Filmanalyse als Gesellschaftsanalyse

Film und Soziologie sind dadurch miteinander verbunden, dass sie sich mit dem gleichen Untersuchungsgegenstand – der Gesellschaft – befassen (vgl. Schroer 2012:18). Film und Soziologie „widmen sich dem Ziel, die Gesellschaft zu erkunden und umfassend auszuleuchten“ (Schroer 2012:15). Der Filmkritiker Michael Althen sprach von der „doppelten Natur des Kinos“ dass der Film kontinuierlich Aussagen macht „über das, was ist, und das, was möglich wäre, darüber, wer wir sind und wer wir gerne wären“ (zit. n. Kniebe 2011). Markus Schroer schreibt in seinem Bericht „Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen“ darüber, dass Filme einen wesentlichen Anteil zum Verstehen der Gesellschaft leisten. „*Was wir über die Gesellschaft wissen in der wir leben und gelebt haben, wissen wir nicht zuletzt durch den Film*“ (2012: 18, Hervorh. i. O.). Das Kino bzw. der Film erweist sich für ihn „als Spiegel“ (ebd.), betrachten wir dieses Bild, finden wir uns und unsere Vergangenheit darin wieder. Film ist nicht nur Zeitdokument, sondern auch in der Lage unser Verhalten zu beeinflussen. Wir imitieren Bewegungen, rezitieren Sprüche und haben das Verlangen, den Kleidungsstil oder Wohnungseinrichtungen nach deren Entwürfen zu gestalten (vgl. Schroer 2012: 18). Wirklichkeit wird demzufolge *in, durch* und *mit* Medien *behandelt* – so wie auch *verhandelt*. Andreas Ziemann (2012) hebt in seinem

Buch „Soziologie der Medien“ hervor, wie Medien soziale Prozesse *reproduzieren* und auch *produzieren*: „Medien sind gesellschaftliche Einrichtungen und Technologien, die etwas entweder materiell oder symbolisch *vermitteln* und dabei eine besondere *Problemlösungsfunktion* übernehmen. Sie verfügen über ein *materielles Substrat* (und sind deshalb Materialität menschlichen und gesellschaftlichen Seins), welches im Gebrauch oder durch seinen Einsatz Wahrnehmungen, Handlungen, Kommunikationsprozesse, Vergesellschaftung und schließlich soziale Ordnung im Generellen ermöglicht wie auch *formt*“ (Ziemann 2012: 17, Hervorh. i. O.). Film ist ein kultureller Text, der Bedeutungen produziert und gesellschaftliche Themen, Entwicklungen und Praktiken diskursiv vermittelt. Als audiovisuelle Repräsentationen transportieren und reproduzieren Filme gesellschaftliche Normen, Werte und Vorstellungen. Folgt man diesem Gedankenstrang, wird Film „als Ausdruck **nationaler und kultureller Repräsentanz** gesehen, weil er in den öffentlichen Diskursen als eine (moderne) Kunstform gilt und erst in zweiter Linie als ein Medium“ (Hickethier 2003: 253).

Durch eine systematische Analyse des Materials Film können diese Bedeutungen rekonstruiert und somit Rückschlüsse auf soziale Sinnstrukturen und Verhältnisse des Produktionskontexts gezogen werden. Die Analyse und Interpretation medialer Repräsentationen sind Ziel und Aufgabe einer visuellen Soziologie. Filmanalyse stellt somit, ganz im Sinne der Cultural Studies, eine soziologische Methode der kritischen Kulturanalyse dar. Soziologie und Film verfolgen somit ein gemeinsames Interesse, welches darin besteht, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu ergreifen (ebd.).

2.4.3 Analytische Zugänge zum Film: Produktionsanalysen/ Repräsentationsanalysen/ Rezeptionsanalysen

Im folgenden Abschnitt sollen die drei Dimensionen beziehungsweise Perspektiven skizziert werden, unter denen Filme analysiert werden können. Diese lassen sich lediglich grob systematisieren, weiters lassen sich die Differenzierungen nicht trennscharf vornehmen, was zwangsläufig zu Überlappungen führt. Jedoch werden die drei Dimensionen von Film – Produktion, Repräsentation, Rezeption abgegrenzt voneinander dargestellt.

a) Produktionsanalysen – Film als Ware

Die Produktionsanalyse nimmt das System der Filmindustrie zum Gegenstand der Analyse. Dabei wird die hierarchische Ordnung von Mediennetzwerken, deren

Einflussnahme auf die Vermarktung sowie die Produktionsaspekte eines Films, analysiert (vgl. Formanek/Gerstmann 2011: 71f). Hierbei dient meist die medienkritische Theorie, mit Bezug auf Adorno und Horkheimer²⁶ als Grundlage. Die Positionen von Adorno und Horkheimer gegenüber den Kulturindustrien sind pessimistische. Sobald Kultur massenmedial verbreitet wird, muss sie sich den ökonomischen Gesetzen beugen und verliert durch die Unterwerfung ihren avantgardistischen Moment. Die ideologischen Herrschaftsstrukturen werden durch die massenmedialen Kunstwerke gestützt, da sie lediglich der Unterhaltung und zum Spaß dienen (vgl. Ziemann 2004: 41f). Wird die Aufmerksamkeit auf den ökonomischen Aspekt der Filmindustrie gerichtet, wird davon ausgegangen, dass sogenannte „Mainstream movies“ nur deshalb gedreht werden, weil sie finanziell sehr profitabel sind. Filme werden hier speziell unter der marktwirtschaftlichen Perspektive und der Logik der Filmindustrie analysiert.

b) Repräsentationsanalysen – Film als Artefakt

Hepp definiert den Begriff der Repräsentation in Rückgriff auf Stuart Hall, „als den Prozess, durch den Mitglieder einer Kultur sowohl sprachliche als auch weitere Zeichensysteme dazu benutzen, Bedeutungen zu produzieren. Repräsentationen sind *unhintergebar* Teil des Prozesses der soziokulturellen Konstruktion von Wirklichkeit, sie ‘bilden‘ ihn also nicht einfach ab.“ (Hall zit. n. Hepp 2004: 36; Hervorh. i.O.). Das dreiteilige Modell nach Hall - Produktion, Repräsentation und Rezeption – ist essentiell für die Analyse der Medien und ist ein Grundmuster in der Kulturproduktion (vgl. ebd.: 45). Repräsentation dient als zentraler Begriff in den Cultural Studies. Soziale Wirklichkeiten werden im Wechselspiel zwischen Produktion und Rezeption konstruiert, die sich in der medialen Repräsentation äußern (vgl. ebd.: 110f). Theorien die sich nicht auf die Produktions- und Rezeptionskontexte konzentrieren, sondern auf den Film als *cultural object*, als Bedeutungsträger oder soziales Phänomen, können demnach als Repräsentationsanalysen gedachten werden. Weiters gehen sie davon aus, dass Filme nicht nur Bedeutungen transportieren, sondern auch selbst konstruieren. Repräsentationsorientierte Filmanalysen erfassen Film als soziales Phänomen, welche gesellschaftliche Verhältnisse gleichzeitig produziert und reproduziert. Wie Filme aber gesellschaftliche Realitäten thematisieren umfasst ein weites Spektrum. Demnach beziehen Filme immer Stellung zu den Gesellschaften, die

²⁶ „Dialektik der Aufklärung“ (1969, 2004)

sie uns in den jeweiligen Filmen darbieten, durch bewusste oder unbewusste Entscheidungen der Filmemacher_innen (vgl. Hickethier 2003: 435f).

c) Rezeptionsanalysen – Film als Wirkung

Hier sind viele unterschiedliche Medienwirkungstheorien vorzufinden, jedoch keine dominierende Theorie. Frühere Theorien basierten auf der Bedingung, dass Sender und Empfänger mittels eines Mediums in beide Richtungen kommunizieren. Dies ist aber beim Medium Film nicht gegeben, es besteht keine gleichberechtigte Kommunikation in beide Richtungen. Die Medientheorien wichen aber von einer linearen Wirkung der Massenkommunikation ab und gestehen nun den Zuseher_innen mehr Handlungspotential zu (vgl. Jäckel 2008: 73f). Im speziellen konzentriert sich die Medienwirkungsanalyse auf den Prozess der Beeinflussung beziehungsweise auf die Bewusstseinsbildung, die durch Medien erfolgt – mit der Absicht diesen Vorgang verstehbar zu machen (Hickethier 2003: 444). Eine rezeptionsorientierte Perspektive wird bei der Analyse der Sozialisationsfunktion von Medien eingenommen. „Mediale Inhalte vermitteln unterschiedlichste Sichtweisen über gesellschaftliches Zusammenleben. So werden etwa Vorstellungen davon, wie romantische Liebe, heterosexuelles Begehren oder der perfekte (vergeschlechtlichte) Körper aussehen sollen, maßgeblich durch Spielfilme, TV-Serien, Musikvideos, Werbeplakate, etc. gelenkt“ (Formanek/Gerstmann 2011: 79). Medien bieten uns Modelle von Verhaltensweisen an und leisten einen entscheidenden Beitrag zur kollektiven Bewusstseinsbildung (vgl. Hickethier 2003: 446). Die Cultural Studies sind die bekannteste kulturwissenschaftlich orientierte Ausrichtung der Rezeptionsanalyse. Sie konzentrieren sich auf individuelle Mediennutzungsmuster und wollen zeigen, wie Populärkultur entlang soziodemographischer Merkmale unterschiedlich rezipiert wird (ebd.)

2.5 Medien und Geschlecht

Wie schon im Abschnitt Heteronormativität und „*doing gender*“ von mir dargelegt wurde, unterstützt die Gesellschaft das „doing“ auf unterschiedliche Art und Weise. Elementar für den Bestand dieser Konstruktion ist der Glaube daran, dass die Differenz nicht als Auslöser der Ungleichheit wahrgenommen, sondern, dass die Differenz als natürliche Folge und Tatsache erlernt und aufgefasst wird. Geschlechterbilder die in den Massenmedien – hierzu zählen auch Spielfilme – dargeboten werden, sind überhäuft von Stereotypen, sexistischen Bildern von Weiblichkeit beziehungsweise Männlichkeit (vgl. Mühlen Achs 1998: 35). Diese Bilder bieten Vorstellungen „für die individuelle Konstruktion von Geschlecht an. Diese Funktion der Massenmedien wird seit rund dreißig Jahren weltweit wahrgenommen und erforscht. In allen Bereichen wurden dabei immer wieder deutliche, teilweise krasse Unterschiede in der Darstellung der Geschlechter festgestellt“ (ebd.: 35).

Die geschlechtssensible Medienforschung zeigt auf, dass der „mediale Blick auf die Welt und die Frauen ein grundsätzlich männlicher und heterosexueller Blick ist“ (ebd.: 37). Dieser hegemoniale – männliche – mediale Blick gibt „seine Lesart der Texte als Norm vor, der sich subdominante Männergruppen (Schwule, Schwarze, Behinderte etc.) wie natürlich die insgesamt als subdominant betrachtete Gruppe der Frauen zu unterwerfen haben“ (ebd.: 37). Auch schließt dieser Blick alle anderen Formen die von der Heterosexualität und Heteronormativität abweichen aus. Offen ist für Mühlen Achs ob diesem Blick ein wirksamer oppositioneller entgeggestellt werden kann und wie dieser aussehen würde. Als Vorbildlieferant sind mediale Bilder inhaltlich besonders wirkungsvoll, da sich die Darstellungen der Art und Weise von präsentativen Symboliken bedienen können. So werden die gelieferten Informationen nicht in der Form der verbalen und abstrakten Sprache vermittelt, sondern in Bildern (ebd.: 37). Die Inhalte der Bilder „werden unmittelbarer aufgenommen und entfalten ihre Wirkung weitgehend außerhalb bewusster Kontrolle. Das visuelle Medium ermöglicht eine latente Propaganda, die ihre Inhalte auf unterschwellige und insofern besonders effektive Weise ideologisiert“ (ebd.: 37). Visuelle Medien sind auf Grund dieser Eigenschaften auch ein optimales Mittel zur Vermittlung und Konstruktion von Bedeutungen. Die kontinuierliche Präsenz und die unterschiedlichen Erscheinungsformen verstärken die Wirkung (ebd.: 38).

Die Massenmedien arbeiten mit rhetorischen Mitteln, hierzu greifen sie auf vorgefundene Codes zurück. Die Medien haben die Wahl, diese Codes zu bestätigen, zu ironisieren, zu verwerfen usw. Jedoch zeigen die Ergebnisse der empirischen Medienforschung zur Darstellung von Frauen- und Männerbilder in der Mainstream Unterhaltung, dass von den Möglichkeiten der vielfältigen Gestaltung im Großen und Ganzen wenig Gebrauch gemacht wird. Die mediale Darstellung beschränkt sich darauf, stereotype sowie heteronormative bzw. heterosexuelle Muster sprich Codes aufzunehmen. Durch die fortgesetzte stereotype und vereinfachte Darstellung werden subdominante Vorstellungen unterdrückt und ausgelassen. Diese bestätigen die hegemonialen heteronormativen bzw. heterosexuellen Darstellungen. Dabei könnten die Medien durch beabsichtigte *queere* Inszenierung den heteronormativen Blick demontieren und vielfältige Lebensmodelle darstellen (ebd.: 38). Auch Butler unterstützt die These, dass mit Hilfe von performativen Wiederholungen von normativen Geschlechtsidentitäten die Naturalisierung der Heterosexualität unterstützt bzw. aufrechterhalten wird. Butler plädiert dafür, die Naturalisierung anzufechten, und schlägt hier eine parodierende Wiederholung von Geschlechternormen vor. Sie geht auch davon aus, dass es kein Original gibt, sondern Geschlechterdarstellungen selbst ohnehin Imitationen sind. Butler schreibt folgendes: „Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem (...) d.h. „durch die Transfiguration eines Anderen, der immer schon »Figur« im doppelten Sinne ist, offenbart die Geschlechter-Parodie, daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“ (Butler 2012: 203). Nach diesem Verständnis evozieren diese Verschiebungen ein Gefühl der Offenheit für subversive Bestätigungen der Geschlechtsidentitäten. Eine „parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten“ (Butler 2012: 203).

2.5.1 *Queere* Inszenierungen

Gegenwärtig herrscht in den Medien die Logik der permanenten Rede vor. Dieser Zwang respektive Logik der Medien bringt auch das Reden über bisher tabuisierte Themen hervor. Seit Anfang der 1990er Jahre kursieren zunehmend diversifizierende Lebensweisen in den Medien. Bei dieser Gelegenheit haben sich auch Repräsentationen von marginalisierten sozialen Gruppen herausgebildet. Nun sind zahlreiche Repräsentationen von gleichgeschlechtlichen Lebensentwürfen in den visuellen Medien

vorzufinden. Jedoch besteht die Tendenz, laut der aktuellen bundesdeutschen Fernsehforschung, dass marginalisierte Lebensentwürfe *zu sehen sind* „vorschnell mit positiven Setzungen zu verbinden“ (Maier 2006: 259). Hier stellt sich eine kritische feministische Perspektive die Frage, ob der Sichtbarkeit von ausdifferenzierten kulturellen Repräsentationen eine Destabilisierung oder eine Stabilisierung der heteronormativen Geschlechterordnung beizumessen ist. Hier geht es also nicht nur darum, welche Bilder von den Medien unsichtbar respektive sichtbar gemacht werden, sondern vor allem darum *wie* und *was* es zu sehen und zu hören gibt (ebd.). Gleichgeschlechtliche Lebensweisen sind zu einem Bestandteil des öffentlichen visuellen Diskurses geworden. Nicht zuletzt sind dies die Erfolge von feministischen und *queeren* Politiken, die ein Sichtbarmachen gleichgeschlechtlicher Identitäten forderten und noch immer fordern. Inzwischen wird vermehrt im öffentlichen Diskurs über homosexuelle (gleichgeschlechtliches Begehren – *desire*), transsexuelle (beschreibt Lebensweisen von Menschen die sich körperlich dem jeweils anderen Geschlecht zugehörig fühlen. Sie streben danach den eigenen Körper – *sex* - dem Geschlecht – *gender* – durch operative bzw. hormonelle Behandlung anzugleichen) und crossdressing Lebensweisen (beschreibt das Tragen von spezifischer gegengeschlechtlicher Kleidung, die Beweggründe können vielfältig sein) und Beziehungsformen gesprochen sowie gezeigt. Optimistische Forscher_innen stellten fest, dass die Forderung nach Sichtbarkeit erfüllt sei. Diese positiv konnotierten Repräsentationen können als Angriff auf die heteronormative/heterosexuelle Geschlechterordnung gelesen werden. Aufgrund der zahlreichen Proteste, die von einem Kuss zwischen zwei Männern ausgelöst wurden, werden jene Repräsentationen dahingehend gedeutet, dass sie durchaus in der Lage sind, die Grenzen des dominanten heteronormativen kulturellen Bilderrepertoires zu verhandeln und zu debattieren. Trotz allem stellt sich die Frage, ob die Differenzen miteinander bzw. nebeneinander bestehen können ohne, dass sie mit Ausschlüssen oder Grenzziehungen einhergehen. Hinzu kommt noch die Überlegung, ob die *queeren* Repräsentationen mittels Erzählstrategie und Darstellungsformen so vereinnahmt werden, dass sie die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit stabilisieren. (vgl. Maier 2006: 262).

Auch Judith Butler hat in ihrem Buch „Körper von Gewicht“ im Abschnitt „Gender is burning“ ihre Ergebnisse des Crossdressing-Dokumentarfilms „Paris is burning“²⁷ dargelegt und verdeutlicht, dass *queeren* Repräsentationen zwar Irritationen über die

²⁷USA, 1990, 71 min, Regie/Autorin: Jennie Livingstone. (Quelle: IMDb.com. Paris is burning).

herrschende Annahmen der heteronormative/heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit auslösen, diese aber dennoch wieder nur bestärken und stabilisieren. Zu vergleichbaren Ergebnissen gelangten auch Claudia Preschl und Antke Engel (vgl. Butler 1997; Preschl 1995; Engel 2002).

Anhand von Szenen aus Crossdressing-Filmen („Orlando²⁸“, „The Crying Game²⁹“, „M. Butterfly³⁰“) zeigt Claudia Preschl in ihrem Aufsatz „Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren“, wie mittels Travestie Geschlechtsidentitäten an sich problematisiert werden. Abgesehen vom biologischen Geschlecht wird eine eindeutige Mann/Frau Zuschreibung gestört und unterbrochen (vgl. Preschl 1995: 132). Preschl untersucht hier überwiegend die Inszenierung der Blick- beziehungsweise der Erzählstrategien des Kinos, da diese mit geschlechtsspezifischen Stereotypen und Hierarchien der Geschlechter verknüpft sind. Preschl stellt fest: „Auch (traditionelle) Crossdressing-Filme bleiben trotz ‘Irritation’ bezüglich der Geschlechteridentität letztlich im Rahmen einer patriarchalen Ordnung und damit einer Hierarchisierung der Geschlechter verhaftet“ (Preschl 1995: 132). Insofern sind Crossdressing-Filme, Filme, die facettenreich Geschlechtsidentitäten an sich problematisieren. Dies tun sie über die Körperoberfläche, der spezifischen Bedeutung der Verkleidung und über die Einschreibungen in den Körper selbst. Diese Einschreibungen werden über den Ausdruck von Blicken, Mimiken und Gesten sichtbar. Seien es Blicke in einen Spiegel, auf einen nackten Körper, oder neugierige oder begehrlische Blicke. Zur Darstellung gehören ebenfalls die Augenblicke des ‘sich Vergewisserns’, bei dem Anblick eines nackten Körpers, um zu erfahren um welches Geschlecht es sich handelt. Die Frage nach dem Geschlecht ist Teil der Frage nach der Identität (vgl. Preschl 1995: 135f).

Auch Antke Engel beschreibt in ihrem Buch „Wider die Eindeutigkeit“ (2002), ein Weiterbestehen der Hegemonie der Heteronormativität/Heterosexualität als Norm in *queeren* Inszenierungen. Denn in der Regel bleibt die Norm der Bezugspunkt des Verstehens. Darstellungen von sexuellen Praktiken, Begehrensformen, Körpern und Existenzweisen, die von der Norm abweichen, werden auch als diese dargestellt. Sie werden als Fehltritt, Verwirrung, Abweichung, Kopie oder Karikatur der Norm visualisiert (vgl. Engel 2002: 17). Engel vermerkt hier, dass es wichtig ist, nicht einfach nur „neue Bilder zu erfinden“ oder das Repertoire kultureller Repräsentationen

²⁸F, I, RUS, NL, GB: 1993, 92min, Regie/Drehbuch: Sally Potter. (Quelle: IMBd.com. Orlando).

²⁹UK: 1992, 112min, Regie/Drehbuch: Neil, Jordan. (Quelle: IMBd.com. The Crying Game).

³⁰USA 1993, 101min, Regie/Drehbuch: David Cronenberg (Quelle: IMBd.com. M. Butterfly).

sukzessive aufzustoßen, sondern in die Bedingungen der Repräsentation und die Prozesse der Hegemoniebildung zu intervenieren“ (Engel 2002: 17f).

Anti-apologetische und anti-konformistische Haltungen werden im „New Queer Cinema“ dargestellt, diese Filme werden aber für ein *queeres* Publikum produziert. Der Begriff „New Queer Cinema“ wurde von der amerikanischen Filmkritikerin Ruby B. Rich geprägt. Ab 1992 haben die Filmkritiker_innen das Label *queer* aufgenommen und unter dem Namen „New Queer Cinema“ eine neue Art des Filmschaffens begründet. Der Filmkorpus des „New Queer Cinemas“ wuchs schnell an und sein gemeinsamer Nenner war es eine nicht apologetische und anti-konformistische Haltung darzustellen. Diese Filmemacher_innen lehnen sowohl eine Konstruktion von positiven Identifikationsfiguren als auch *queere* Identitäten einem heteronormativen/heterosexuellen Publikum zu erklären, ab. Sie richten sich mit ihren Filmen überwiegend an ein „*queeres*“ Publikum (vgl. Rich 2012: 16f). Denn wenn das mächtige Medium Fernsehen anfangs „hegemoniale Sicht- und Denkweisen zu erschüttern“ (1998: 64), würde es sofort gebremst werden, so die Meinung von Bourdieu (vgl. 1998: 62f).

Beispielhaft für die Darstellung der Auflösung von Geschlechtsgrenzen ist – laut Sahra Dellmann – Tod Brownings Film FREAKS (1932). Nach dem Aussterben der Jahrmärkte, die auch als „Freak Shows“ bekannt waren, zogen die außergewöhnlichen Körper ins Kino ein (Dellmann 2009: 16f). Unter anderem die hermaphrodite Figur Joseph/Josephine, die neben andern Figuren mit außergewöhnlichen Körpern im Film FREAKS (1932) von Tod Browning spielt. Joseph/Josephine ist beide Geschlechter in einem, somit ist sie weder noch, wobei sich die weibliche Hälfte von Joseph/Josephine im Film in einen Mann verliebt. „Die Geschlechterordnung wird in FREAKS zu einer Geschlechterunordnung“ (Dellmann 2009: 47). Die sexuellen Beziehungen in FREAKS werden als karnevalesk beschrieben. Im Film seien eine Menge an sexueller Anspielungen und Möglichkeiten enthalten, denn ein außergewöhnlicher Körper eröffne neue erotische Möglichkeiten (ebd.) „Within the community of freaks, the heterosexual couple is not the dominant social configuration, but one of many varied expressions of desire and intimacy“ (Adams 2001 zit. n. Dellmann 2009: 49). Die Unmöglichkeit der Figuren „Normalität“ zu leben, begründet neue Möglichkeiten. Diese werden im Film nie lächerlich oder schamvoll dargestellt, sondern als ernstzunehmend inszeniert (Dellmann 2009: 49).

Analysen zum Film XXY

Der Film XXY wurde in der Diplomarbeit von Eva Rammesmayr (2010) im Rahmen des Studiengangs Theater-, Film- und Medienwissenschaften analysiert. In der Arbeit „(Filmische) Diskursivierung von Intersexualität“, beschäftigt sie sich mittels Diskursanalyse mit dem Thema Intersexualität. Sie behandelt den medizinischen, rechtlichen und filmischen Diskurs. Für den filmischen Diskurs zieht sie den Dokumentarfilm „Tintenfischalarm“ und den Spielfilm „XXY“ heran und vergleicht die Führung der Diskurse (Rammesmayr 2010: 4f). Natalie Sophie Chrstos (2009) hat sich in ihrer Diplomarbeit im Rahmen des Studiengangs Komparatistik, mit dem Thema „Intersexualität und Transsexualität im kulturellen Text“ auseinandergesetzt. Sie versucht in ihrer Arbeit mit der Methode des „Queer Reading“ zu zeigen, dass Menschen, die von der Norm abweichen, als „verworfenen Wesen“ gelten. Mit der Präsentation von ausgewählten Beispielen aus Literatur und Film (unter anderem des Films „XXY“) zeigt sie einerseits die Macht des Diskurses über Sexualität und andererseits positive *queere* Lebensentwürfe (Chrstos 2009: 153f).

3. Methodisches Vorgehen der Film- und Figurenanalyse

Um meine Forschungsfragen „Wie wird Intersexualität anhand der intersexuellen Figur „Alex“ dargestellt sowie repräsentiert und wie wird sex, gender und desire im Spielfilm „XXY“ dargestellt und repräsentiert?“, zu beantworten, habe ich mich für eine soziologische Filmanalyse entschieden. Da es bislang noch keine direkt auf die visuelle Ebene abzielenden Auswertungsverfahren für visuelles Material gibt, werden Filme als visuelle Texte verstanden. Mittels Transkription wird das visuelle Material in Text verwandelt und auch als solches ausgewertet (vgl. Denzin 2004, Flick 2011, Hickethier 2007). Aufgrund der fehlenden Etablierung einer soziologischen Methode zur Filmanalyse, muss bei der Prüfung audiovisueller Texte auf Methoden der Film- und Fernsehanalyse, der hermeneutischen Interpretationsverfahren oder qualitativen Inhaltsanalyse zurückgegriffen werden.

In der vorliegenden soziologischen Filmanalyse orientiert sich die Untersuchung des Materials am **hermeneutischen Verfahren** der Text- und Bildanalyse, dem zyklischen Vorgehen der **Grounded Theory** und der Methode der **soziologischen Filminterpretation** nach Faulstich (2004; 2008). Weiters wird der Film mittels verschiedener Verfahren (Ersteindrucksprotokoll, Szenenprotokoll, Sequenzlinien, Einstellungsanalyse und der Figurenanalyse) untersucht. Die Verschriftlichung der Ergebnisse bezieht sich auf das „dichte Beschreiben“ von Clifford Geertz (1997 zit. n. Eder 2008: 25). Für das Ersteindrucksprotokoll wird auf die Methodik der Erinnerungsarbeit von Frigga Haug (1995) zurückgegriffen. Bei Einstellungs- Szenen- und Sequenzprotokoll werden die Vorgehensweisen von Helmut Korte (1999; 2001), Knut Hickethier (2007) Werner Faulstich (2004; 2008) und Mikos Lothar (2008) verbunden. Für die Figurenanalyse wurde das Vorgehen von Jens Eder (2008) herangezogen.

Dieses Vorgehen bzw. die Kombination der Methoden und Verfahren wurden in der Arbeit „Inszenierte Grenzen. Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen – soziologische Filmanalysen“ von Formanek/ Gerstmann (2011) angewandt³¹.

³¹ Formanek/ Gerstmann (2011) haben mit einer Systematisierung bereits bestehender methodischer Ansätze für Repräsentationsanalysen mit Film als soziologischem Untersuchungsmaterial einen Beitrag zur Methodologie der soziologischen Filmanalyse geleistet. Auf der Basis von kritischen Diskussionen der Filmtheorien und –Filmmethodologien und ihrer praktischen Analyseschritte haben sie eine Systematisierung vorgenommen und schlagen drei mögliche Verfahren vor: inhaltsanalytische

55

Anschließend werden das **Hermeneutische Verfahren**, die **Grounded Theory** und die **soziologische Filminterpretation** kurz skizziert, um darzulegen, was konkret für die vorliegende Arbeit angewandt wird.

3.1 Hermeneutisches Verfahren

Das **Hermeneutische Verfahren** orientiert sich an der Theorie und Praxis der Textauslegung. „Textauslegung meint Interpretation und nicht nur ein „Verständlichmachen“ des Unverständlichen innerhalb eines Textes, sondern will auch verborgenen, also nicht offenkundig zutage tretenden, Bedeutungen des Textes sichtbar machen“ (Hickethier 2007: 30). Dieses Vorgehen eignet sich nach Hickethier besonders gut für die Analyse von Film, da diese Auswertungsmethode der Mehrdeutigkeit audiovisueller Werke gerecht wird. „Träger von sozialen Bedeutungs- und Sinngehalten sind natürlich sowohl die visuellen Medien als auch das Textmedium“ (Mueller-Doohm 1997: 84). Die Hermeneutik zielt weniger auf manifeste Inhalte eines Textes oder Bildes ab, als auf die verborgenen Bedeutungen. Kennzeichnend für das hermeneutische Verfahren ist auch das zirkuläre Vorgehen, bei dem immer wieder aufs Neue auf den Text zurückgegriffen wird und dieser mit den einzelnen Befunden bzw. Interpretationsergebnissen konfrontiert wird (Hickethier 2007: 30f.). „Durch das Verstehen des Textes eignet man sich ein Wissen über das behandelte Gebiet an, mit dem das ursprüngliche Vorverständnis erweitert und korrigiert wird. Mit dem erweiterten Vorverständnis lässt sich der Text wiederum besser verstehen, das ursprüngliche Textverständnis wird erweitert“ (Lamnek 2010: 57f). Das zirkuläre Vorgehen ermöglicht eine Erweiterung oder Korrektur der Interpretation, respektive des Verstehens. Ziel der Interpretation ist es, die Differenz zwischen dem *Eigensinn* des Textes, „dem vom produzierenden Subjekt *gemeinten* und dem vom rezipierenden Subjekt *aufgefassten* Sinn zu reduzieren“ (Hickethier 2007: 31; Hervorh. i.O.). Die *hermeneutische Differenz* kann nie vollends aufgehoben werden (vgl. Schutte 1990: 22f zit. n. Hickethier 2007: 31).

3.2 Grounded Theory

Weiters wird auf einzelne Vorgehensweisen aus der **Grounded Theory** zurückgegriffen. Dies betrifft die Codier-Strategien und das zirkuläre Vorgehen. Die

Filmauswertung, exploratives Filmverstehen, integrierende Filmanalyse (vgl. Formanek/ Gerstmann 2011: 212)

Kodierung der Sequenzlinien bzw. Szenen wurden mittels „in vivo codes“ vorgenommen. Dies bedeutet, dass Sequenzlinien oder Szenen mit direkt im Film vorkommenden Bezeichnungen oder Ausschnitten aus Dialogen benannt wurden. Für die Filmanalyse zeigt sich dies als hilfreich, da diese Codes auch als Gedächtnisstütze fungieren. Die Codier-Strategie der „Grounded Theory“ folgt besonders offenen und assoziativen Schritten, die das Material aufbrechen sollen. Hier wurde im Sinne der Grounded Theory offen kodiert, um so viel wie möglich an Lesarten zu bilden. Im nächsten Schritt wurden diese Lesarten bestätigt oder widerlegt (Strauss/Corbin 1990: 423f). Im Forschungsprozess sind die Vorgehensweisen Datensammlung, Datenauswertung, Memos schreiben und Kodieren miteinander und ineinander verwoben. Trennungslinien zwischen Datensammlung und Datenauswertung sind somit nicht gegeben. Der immer wiederkehrende Wechsel zwischen Datensammlung und deren Auswertung wird als zirkuläres Vorgehen benannt (Glaser/ Strauss 1979: 94f).

3.3 Soziologische Filminterpretation nach Faulstich

Filmanalyse bearbeitet auf inhaltlicher, optischer und akustischer Ebene alle Gestaltungs- und Vermittlungsformen eines einzelnen Spielfilms. „Mit Hilfe der „soziologischen Brille“ wird der Film in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt. Es geht um den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit“ (Faulstich 2008: 196). Die soziologische Filminterpretation tangiert auf die Gesellschaftlichkeit eines Films. Die Beziehung zwischen Film und Gesellschaft seiner Zeit ist hier von Interesse. Ausgehend davon analysiert und ermittelt die soziologische Filminterpretation den Film in Hinblick auf die Darstellung und Repräsentation der zeitgenössischen Wirklichkeit (ebd.). Es geht um seine bewusst oder unbewusste Vertretung, für oder gegen bestimmte Klassen, bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen. Mit dieser „Brille“ sollen die verborgenen Thematisierungen gesellschaftlicher Phänomene erfasst werden (ebd.).

3.4 Konkrete Vorgehensweise

Ein Film wird in der Filmanalyse als ein vielfach codierter Text verstanden, der verschiedene Lesarten filmischer Erzählungen erlaubt. Ergebnisse einer Analyse und Interpretationen haben daher einen subjektiven Charakter und werden von sozialen und kulturellen Prägungen, den kognitiven Fähigkeiten sowie den Wahrnehmungen dominiert. Die Analyseergebnisse haben keinen Anspruch auf objektive Richtigkeit

oder Vollständigkeit, auch nicht das Anrecht auf „valide Erkenntnisse“. Da auch die Forschenden immer Rezipient_innen sind, „ist ein »intersubjektiver Endzustand« prinzipiell nicht möglich“ (Korte 2001: 24).

3.4.1 Transkription

Um einen Film systematisch analysieren zu können, müssen die essentiellen Aspekte der filmischen Erzählungen transkribiert werden. Dies bedeutet das audiovisuelle Medium „Film“ schriftlich festzuhalten. Dies geschieht, um die Flüchtigkeit des Materials aufzuheben und die notwendige Anschaulichkeit des Films zu erlangen. Korte spricht auch von der „Sicherung des Untersuchungsgegenstandes“ (1999: 79) und von einer Verschriftlichung bzw. Transkription des filmischen Materials. Somit wird auch für die notwendige Transparenz in der Verschriftlichung gesorgt und Erkenntnisse werden auf diese Weise bewusst gemacht (vgl. ebd.). Nach Faulstich ist das oberste Ideal eines jeden (Film-) Protokolls die Objektivität, die aber weniger leicht einzulösen ist. Persönliche Eindrücke, Anmerkungen oder Kommentare werden daher gekennzeichnet dem Protokoll hinzugefügt (Faulstich 2008: 67).

Bei der Verschriftlichung des Films darf nicht vergessen werden, dass dieser Vorgang auch immer mit Informationsverlusten verbunden ist. „Sowohl die für das Medium typische und vielfach linear gar nicht darstellbare Interdependenz von Bild, Ton oder Schnittrhythmen, als auch die sinnlich-affektiven Wirkungsmomente können auf diese Weise nur unzulänglich erfasst werden“ (Korte 1999: 80). Die Protokollierung, respektive Transkription des Films bildet dann den Interpretationsrahmen für die qualitative Analyse. Die Analysen und Interpretationen bauen auf den Filmprotokollen auf, d.h. Protokolle sind ein Hilfsmittel, welche die Grundlage zur Repräsentationsanalyse bilden. „Denn das Protokoll ist auch bei Einbeziehung aller denkbaren Informationen immer nur ein Hilfsmittel (ohne eigentlichen Selbstzweck), dessen Bedeutung sich nur aus dem Wert für die wissenschaftlichen Untersuchungen ergibt“ (Korte 2001: 32). Die Ausführlichkeit der Transkription richtet sich nach dem jeweiligen Forschungsinteresse. Legt die Forschungsfrage einen Fokus auf die Kameraführung, wird das Augenmerk auf eine ausführliche Transkription der Kameraeinstellungen gelegt. Bei Fragestellungen, die sich auf die Narration des Films beziehen, kann z.B. eine genaue Transkription der Musik in den Hintergrund treten.

In der vorliegenden Arbeit beginnt die Transkription des Films bereits beim Ersteindrucksprotokoll. Es wurde also bereits während der Filmsichtung mit der

Verschriftlichung begonnen. Für meine Forschungsfragen ist es relevant, den Handlungsverlauf und die Dialoge in Form eines Sequenz- bzw. Szenenprotokolls zu transkribieren. Da sich die Fragestellung auf die Darstellung von Intersexualität, *sex*, *gender* und *desire* konzentriert, ist eine ausführliche Transkription von ausgewählten Szenen in Form von Einstellungsprotokollen notwendig. Wie bereits erwähnt, bilden diese Protokolle die Grundlage der Analysen und Interpretationen.

Die konkreten Arbeitsvorgänge können in fünf Schritte gegliedert werden:

1. Filmauswahl
2. Ersteindrucksprotokoll
3. Sequenzlinien und Szenenprotokoll
4. Einstellungsprotokolle
5. Figurenanalyse

Um die Systematik nachvollziehbar zu machen und ein besseres Verständnis für die einzelnen Vorgänge zu erlangen, werden im nächsten Abschnitt die einzelnen Schritte kurz erläutert.

3.4.2 Filmauswahl

Der Ausgangspunkt meiner Filmauswahl bestand in der Fragestellung, wie intersexuelle Menschen im Spielfilm dargestellt und repräsentiert werden. Ich entschied mich für den Film „XXY“, außerdem ergaben meine Recherchen, dass es bis jetzt nur einen Film gibt, in dem eine intersexuelle Figur dargestellt wird

Der Spielfilm muss auf einem Medium in Form einer DVD, Blue-ray Disk oder in digitaler Form käuflich erwerbbar sein. Dies ist nicht nur bezüglich „Legalität“ wichtig, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass der Film bearbeitet³² werden muss. Der Film wurde in deutscher Fassung bearbeitet. Zum Erstellen der Protokolle wurde der „VLC-media player, Version 2.1.1 Rincewind“ verwendet, dies sei hier deswegen vermerkt, da es beim Abspielen mit unterschiedlichen Media-Playern zu unterschiedlichen „Time-Codes“ kommen könnte.

³² Bearbeiten bedeutet in diesem Zusammenhang, dass es möglich sein muss, Szenen immer wieder zu wiederholen und es machbar sein soll, Frame für Frame abzuspielen usw. Beim „streamen“ eines Films wäre dies nur erschwert möglich.

3.4.3 Ersteindrucksprotokoll

Der Ausgangspunkt der Filmanalyse bildete eine unsystematische Verschriftlichung der ersten „Seh-Erfahrung“ des Films „XXY“. Die ersten Eindrücke zu einem gesehenen Film sind oft schnell vergessen und verblassen nach längerer Zeit. Um diesem entgegenzuwirken wurde schon während der ersten Filmsichtung ein schriftliches Protokoll angefertigt. Diese Verschriftlichung soll augenblickliche, subjektive Eindrücke, Emotionen und Interpretationen festhalten. Ebenfalls sollen offene Fragen, Brüche oder Assoziationen schriftlich fixiert werden. Diese Niederschrift folgt keinem bestimmten Schema, ist also, wie bereits erwähnt, unsystematisch. Auf diese Weise werden flüchtige Ersteindrücke festgehalten und explizit gemacht. Ähnlichkeiten oder Unterschiede können somit mit Anderen reflektiert werden und sind auch noch zu einem späteren Zeitpunkt zugänglich (vgl. Formanek/ Gerstmann 2011: 107ff). Im nächsten Schritt wurden eine Sequenzlinie bzw. ein Szenenprotokoll erstellt.

3.4.4 Sequenzlinie und Szenenprotokoll

Die weiteren Schritte folgten einer „formal-inhaltlichen Protokollierung des filmischen Ablaufs“ (Korte 2001: 25). In der Sequenzlinie werden Handlungseinheiten in systematischer Reihenfolge aufgelistet, um so die Dramaturgie des Films zu erfassen. Auch ein weitläufiger Überblick über den Film wird möglich, indem Zeit und Thema der Sequenz angegeben werden. Diese Sequenzen werden dann in Szenen aufgesplittert. Das Szenenprotokoll ist eine feinere Form der inhaltlichen Protokollierung, hierbei werden Zeit, Ort, Figur, Handlung und Dialog festgehalten. Die Präzision der Beschreibung der einzelnen Szenen richtet sich nach dem Erkenntnisinteresse und soll diesem auch angepasst werden. Die Einteilung der Szenen unterliegt subjektiven Kriterien, daher ist eine Reflexion und mögliche Überarbeitung notwendig, um sie für „Dritte“ nachvollziehbar zu machen (vgl. Korte 2001: 24ff).

3.4.5 Einstellungsprotokoll

Eine Einstellung ist die kleinste mögliche Einheit eines Films. Das Einstellungsprotokoll dient zur Offenlegung der Feinstruktur innerhalb einer Szene - die einzelnen Einstellungen werden somit festgehalten. Protokolle dieser Art sollen „dort angefertigt werden, wo Irritationen über das filmische Erzählen entstanden sind, wo bereits eine präzise Frage formuliert ist und Strukturmomente des Films im Detail genauer untersucht und erörtert werden“ (Hickethier 2007: 35f). Mithilfe von Einstellungsprotokollen können filmische bzw. medienspezifische Darstellungsmittel,

Merkmale der Figur, Ausstattung, Bewegung oder Geräusche erfasst werden. Sie sind eine sehr genaue Beschreibung einer Szene und legen Details offen, die zuvor nicht gesehen wurden (ebd.: 35f). Das Erstellen von Einstellungsprotokollen ist ein sehr präzises und zeitintensives Vorgehen. Daher werden nur wenige, für die Forschungsfragen relevante Szenen ausgewählt und anhand festgelegter Kategorien analysiert und unterteilt. Vorwiegend werden Einstellungsgrößen, Kamerabewegung, Licht, Ton, Ort, Figuren, Handlung, Dialog und Zeit transkribiert.

3.4.6 Figurenanalyse

Verschiedenste Figuren, als erfundene Wesen, stehen im Mittelpunkt von Spielfilmen. Sie dienen der Identifikation, sind Entstehungsort von Gefühlen und von eminenter „Bedeutung für das Erleben und Erinnern von Filmen; für Wirkungen auf Denken, Fühlen, Verhalten der Zuschauer; für Filmanalyse und -kritik; für Produktionspraxis und Vermarktung“ (Eder 2008: 14). Bei dem Entwurf fiktionaler Charaktere erschließen sich Perspektiven und Daseinsweisen nicht immer im ersten Augenblick. Fehlen explizite Erklärungsangebote, ist die Analyse dazu aufgefordert, diese zu ergründen (ebd.: 21). Die Eigenschaften von Figuren können nur mittels Rückgriff auf die Rezeption festgestellt werden, da diese auf die Rezeption ausgerichtet sind. Somit kann es dazu kommen, dass die gleiche Figur auf die unterschiedlichste und gegensätzlichste Art und Weise von den Rezipient_innen erfasst wird (siehe Abschnitt 2.3.3 Encoding – Decoding) (vgl. Eder 2008: 132).

Der Autor Jens Eder betont, dass bei der vorhandenen Komplexität einer Figurenanalyse oft der Rückgriff auf Alltagssprache und Intuition unvermeidlich ist (ebd.: 25). Bei der Verschriftlichung des Analyse- bzw. Ergebnistextes liegt die Herausforderung darin, die Balance zwischen wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit (bis ins Detail und mit Verweisen gespickt) und einem flüssigen, gut lesbaren Ergebnistext zu finden. Die Herausforderung beginnt schon bei der Analyse. „Mit dem Analyseprozess sind deshalb typische Aufgaben und Probleme verbunden. Es stellt sich die Frage, wie man relevante Beobachtungen und Informationen auswählt (*Heuristik*), wie man diese Beobachtungen sprachlich angemessen ausdrückt (*Kategorisierung, Versprachlichung, Komplexitätsreduktion*) und was als Begründung figurenanalytischer Aussagen gelten kann“ (Eder 2008: 23, Hervorheb. i. O.). Bei der Verschriftlichung der Ergebnisse handelt es sich um die sozialwissenschaftliche ethnografische Methode der „dichten Beschreibung“ nach von Clifford Geertz (1997: 7-15, zit. n. Eder 2008: 25).

Figurenanalysen stellen einen filmischen Charakter weder gänzlich noch bis ins kleinste Detail dar. Es geht vielmehr darum, die wesentlichen Eigenschaften einer Figur nachvollziehbar darzulegen. Aufbauend auf diesen Überlegungen schlägt Jens Eder drei „Schwerpunkte der Figurenanalyse“ vor (2008: 22f):

- * *Praktische Dramaturgie*: Schon während der Produktion eines Films kommt die Frage auf „wie eine bestimmte Wirkung der Figur auf das Publikum erreicht werden kann. Filme werden dabei als Produkte betrachtet, zu deren künstlerischem und ökonomischem Erfolg die Figuren beitragen sollen“ (Eder 2008: 22f)
- * *Werkinterpretation*: Hier werden auf der Rezeptionsseite die Fragen zu einer interpretativen Analyse gestellt: „Wie ist die Symbolik, das rätselhafte Verhalten dieser Figur zu erklären? Mit welchen Mitteln und Strategien wird sie gestaltet und was trägt sie zur Bedeutung des Films bei? Hier stehen meist vielschichtige Figuren und Filme als Kunstwerk im Vordergrund“ (Eder 2008: 22).
- * *Soziokulturelle Analysen*: Diese ist ebenfalls, wie die Werkinterpretation auf der Rezeptionsseite angesiedelt, hier werden Fragen nach der Darstellung im Allgemeinen oder zu bestimmten Gruppen im soziokulturellen Kontext (*sex, gender, desire, Alter, Ethnizität, Milieu, Beruf* usw.) gestellt. „Wie werden Frauen und Männer, »Farbige« und »Weiße«, Arbeiter und Ärztinnen im Film repräsentiert? Welche Bedeutung hat das Auftreten von Klonen im gegenwärtigen Kino? (...) Dabei geht es meist um populäre, wirkungsmächtige Filme und Figuren“ (Eder 2008: 22-23). Dieser Schwerpunkt ist ähnlich einer repräsentationsorientierten Analyse.

Die Analyse der Figur ordnet Jens Eder in vier Ebenen bzw. Schritte ein und nennt dies die „Uhr der Figur“:

1. *Die Figur als Artefakt*: Diese Ebene benennt die Darstellung der Figur anhand filmischer und audiovisueller Mittel. Medienspezifische Darstellungsmittel sind beispielsweise Schauspieler_innen, Kameraeinstellung, Ton bzw. Musik, Montage, Kulisse, Ästhetik, Namen, usw. Kurz gesagt handelt es sich hier um Film, Form und Style (Eder 2008: 125).

2. *Die Figur als fiktives Wesen*: Diese wird über Körperlichkeit, Äußerlichkeit, Sozialität und Verhalten konstruiert (ebd.: 128). Den Persönlichkeitskern der Figur als fiktives Wesen bilden Werte, Emotionen, Wünsche, Pläne oder Ziele (ebd.: 248).

3. *Die Figur als Symbol*: Sie verweist auf Themen und Bedeutungen für die eine Figur im Film steht (auf der Mikro- u. Makroebene) (ebd.: 125). Hier können indirekte Bedeutungen erschlossen werden. „Auf der *Symbol-Ebene* kann man von dem allgemeinen Schema ausgehen, dass die Repräsentation des *fiktiven Wesens* auf verschiedene Weise Repräsentationen von etwas Anderem aktiviert“ (ebd.: 151) Diese können unterschiedliche Funktionen haben und „sie stellen Bezüge zur Realität und zur Lebenswelt der Zuschauer her“ (ebd.: 537).

4. *Die Figur als Symptom*: Auf dieser Ebene weist sie auf den Produktions- und Rezeptionskontext des Films hin. Die Fragen richten sich an die Intentionen der Filmemacher_innen bei der Konstruktion einer Figur bzw. der Wirkung auf das Publikum. Außerdem kann die Figur „als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität aufgefasst werden“ (ebd.: 124). Figuren sind auf diverse Weise mit der Realität verknüpft - sie entstehen in dieser und wirken auf diese zurück.

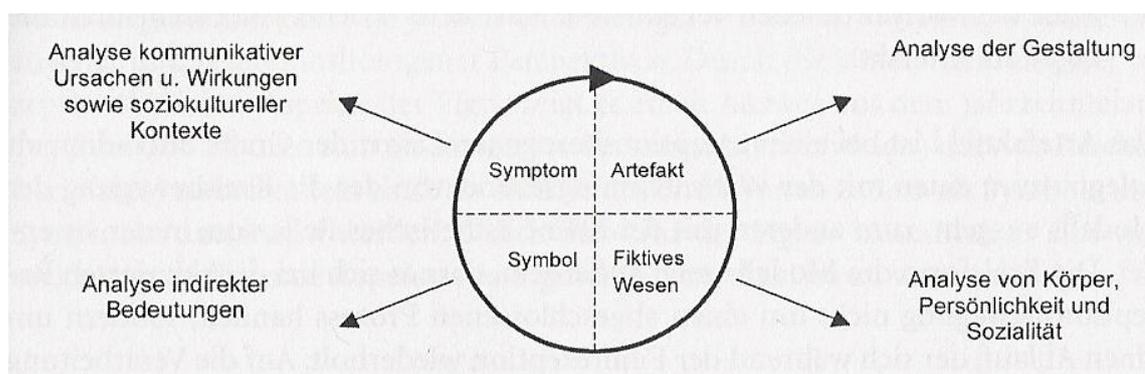


Abb. 1: „Das Grundmodell: Die Uhr der Figur“ (Eder 2008: 141)

Die vier Ebenen der Figur bauen aufeinander auf. Die ersten beiden Ebenen (*Figur als Artefakt*, *Figur als fiktives Wesen*) bilden die Grundlage einer jeden Figurenrezeption. Die Ebenen – *Symbol* und *Symptom* – sind nicht immer vorhanden (Eder 2008: 138). Das Grundmodell lässt sich statisch sowie dynamisch betrachten (ebd.: 141f). Diese vier Felder sind – gekennzeichnet durch die gestrichelte Linie – miteinander verbunden sowie ineinander verschränkt (ebd.: 140).

Die eben genannten vier Ebenen der „Uhr der Figur“ erweitert Eder mit zwei weiteren Punkten (Eder 2008: 147f):

- * *Kontexte der Figuren*: Jede der vier Ebenen einer Figur ist in einem spezifischen Kontext eingebettet. Handlungen und Figurenkonstellationen werden vom Autor als zwei besonders wichtige Kontexte genannt (ebd.: 147f).

- * *Emotionale Wirkungsformen der Figur*: In diesem Bereich wird das Verhältnis zwischen Figuren und Zuschauer_innen, insbesondere die emotionale Anteilnahme analysiert (ebd.: 148f).

Je nach Forschungsfrage, so Eder, kann unterschiedlich vorgegangen werden. Die Systematik der Uhr der Figur kann chronologisch von eins bis vier erfolgen, jedoch macht es auch Sinn mit jenen Aspekten zu beginnen die intuitiv am interessantesten für die Figur erscheinen (Eder 2008: 710f).

In dieser Arbeit wird die Figurenanalyse nach Eder angewandt und alle vier Ebenen werden analysiert. Um das WIE der **Darstellung** der intersexuellen Figur sowie *sex*, *gender* und *desire* zu erfassen, werden die Ebenen, die „Figur als *Artefakt*“ und die „Figur als *fiktives Wesen*“ analysiert. Um das WIE der **Repräsentation** der intersexuellen Figur sowie *sex*, *gender* und *desire* zu erheben, werden die Ebenen, die „Figur als *Symbol*“ und die „Figur als *Symptom*“ analysiert.

4. Der Film: XXY

Der Spielfilm „XXY“ ist das Regiedebüt von Lucía Puenzo. Das Drehbuch stammt ebenfalls von Lucía Puenzo und basiert auf der Geschichte „Cinismo“, eine Erzählung



Abb. 2: Poster/DVD-Cover vom Film XXY
(Quelle: Moviemaze.de)

des argentinischen Schriftstellers Sergio Bizzio. Verantwortlicher Kameramann war Nicolás Puenzo, der Schnitt stammt von Hugo Primero und Alex Zito. Die ProduzentInnen sind Luis Puenzo und Jose Maria Morales. „XXY“ ist eine Produktion von Historias Cinematograficas mit der Koproduktion von Wand Vision, der Drehort befand sich in Uruguay. Der Film kann in das Genre³³ Drama eingeordnet werden, die Laufzeit beträgt 87 min. (vgl. Besetzung XXY). „XXY“ erhielt im Jahre 2007 beim Festival von Cannes den großen Preis in der Sektion Semaine de la Critique und wurde außerdem 2008 mit dem Goya (so der Name des spanischen Filmpreises) für den besten

spanischsprachigen Film aus Übersee ausgezeichnet. Auch in Athen und Bangkok konnte XXY Preise einheimen, und beim Festival von Edinburgh gab es zudem die Auszeichnung als „bester Debütfilm“ (Kurz 2008). Die Autorin sieht ihren Filmtitel „XXY“ als Metapher für das Leben zwischen den Geschlechtern. Diese Metapher ist aber auch Anlass für Kritik, dies besteht darin, dass Alex im Film nicht das Klinefelter Syndrom, das mit "XXY" abgekürzt wird aufweist sondern Symptome die dem Androgenital Syndrom (AGS) zugeschrieben werden. Die medizinische Diagnose von Alex wird im Film nie explizit genannt, doch anhand der Kortisol Tabletten die sie_er

³³ In ein Genre werden Filme mit spezifischen Gemeinsamkeiten zusammengefasst, jedoch gibt es zwischen den Genres oftmals eine unscharfe Trennlinie beziehungsweise können Filme in mehrere Genres hineinfallen.

einnimmt um eine Vermännlichung zu vermeiden, können Rückschlüsse auf die Diagnose (AGS) gezogen werden (vgl. Background XXY).

4.1 Die Handlung – Plot

Alex ist fünfzehn und wurde mit uneindeutigem Geschlecht geboren. Ihre Eltern haben sich nach der Geburt gegen eine „normalisierende“ geschlechtsanpassende Operation entschieden. Um Ratschlägen und neugierigen Blicken zu entfliehen, sind sie mit Alex nach Uruguay in ein abgeschiedenes Küstengebiet gezogen.



Abb. 3: **Alex**/ Hauptfigur, **Suli**/ Alex's Mutter, **Nestor**/ Alex's Vater und Biologe

Die Eltern wollen Alex schützen und ihr_ihm ein unbeschwertes Aufwachsen ermöglichen. Der Vater (Néstor) von Alex arbeitet dort als Biologe und setzt sich für den Schutz von Meeresschildkröten ein. Obwohl Alex intersexuell ist wird sie_er als Mädchen erzogen und nimmt Hormontabletten, um eine männliche Entwicklung zu unterdrücken. Mit 15 Jahren entscheidet Alex sich gegen die Einnahme der Tabletten und setzt sie ab, anfänglich ohne Wissen und ohne Rücksprache mit den Eltern. Die Mutter von Alex (Suli) lädt eine alte Freundin, mit Ehemann und Sohn zu sich nach Buenos Aires ein.



Abb. 4: **Alvaro**, **Erika**/ Alvaro's Mutter, **Ramiro**/ Alvaro's Vater und Chirurg

Suli hat einen Hintergedanken bei dieser Begegnung, denn der Ehemann der Freundin ist Schönheitschirurg, mit einem besonderen medizinischen Interesse an körperlichen „Abweichungen“ am menschlichen Körper und soll nun Alex kennenlernen. Die Mutter zieht für Alex eine mögliche geschlechtsanpassende Operation in Betracht, der Vater ist in diesen Plan nicht eingeweiht. Währenddessen entwickelt sich zwischen Alex und

dem Sohn der Gäste (Alvaro) eine Liebesgeschichte in der die Thematiken zu Geschlecht, Identität und Sexualität aufgeworfen werden.

4.2 Konkrete Untersuchungsvorgänge

Der Film XXY wurde in sieben **Sequenzlinien** eingeteilt:

- I) Intro (00'00'40 bis 00'02'09) Szene 01 bis 02
- II) Das Eintreffen der Gäste (00'02'09 bis 00'07'04) Szene 03 bis 07
- III) Das (in)offizielle Kennenlernen (00'07'05 bis 00'19'22) Szene 08 bis 24
- IV) Alex und Alvaro kommen sich – nicht unbemerkt – näher (00'19'22 bis 00'36'19) Szene 25 bis 38
- V) Was nun? (00'36'19 bis 00'55'26) Szene 39 bis 55
- VI) Die Anspannung nimmt zu – Konfrontationen lassen sich nicht mehr vermeiden – Entscheidungen werden getroffen (00'55'26 bis 01'09'31) Szene 56 bis 70
- VII) Was übrig bleibt (01'09'31 bis 01'23'55) Szene 71 bis 81
- VIII) Abspann (1'23'55 - 1'26'51) Szene 82

Die weitläufigen Sequenzen wurden dann in 82 **Szenen** (siehe Anhang A) aufgesplittert. Im nächsten Schritt wurden vier Szenen ausgewählt, um **Einstellungsprotokolle** anzufertigen. Die Auswahl und Analyse beziehen sich insbesondere auf den ersten Auftritt der Figur bzw. der Einführung der Figur in den Film. Figuren vermitteln das Wissen, „das notwendig ist, um die Figuren in ihrer Situation zu verstehen, um die Konstellation zwischen ihnen zu begreifen, all das, was der Zuschauer wissen muss, um dem Geschehen, das dann stattfindet, folgen zu können“ (Hickethier 2007: 117).

Die ausgewählten Szenen 01, 02, 07, 08 wurden anhand folgender Kategorien analysiert und unterteilt: Einstellungsgrößen, Kamerabewegung, Licht, Ton, Ort, Figuren, Handlung, Dialog und Zeit. Mögliche Interpretationen oder Irritationen wurden unter dem Punkt Anmerkung notiert. Die Protokolle wurden im Rahmen unterschiedlicher Filmanalyse-Teams³⁴ von mir vorgestellt, analysiert und diskutiert. So konnten neue respektive widersprüchliche Seh- bzw. Lesarten entwickelt werden und auch bestehende bestätigt oder verworfen werden. Zusätzlich konnten Unklarheiten,

³⁴ Aufgrund zeitlicher Ressourcen wechselte die Zusammensetzung der Teams. Dies hatte auch den Vorteil, unterschiedliche Seh- bzw. Lesarten zu erhalten.

Selbstverständlichkeiten oder blinde Flecken aufgedeckt werden. Kritikpunkte, weitere Vorgehensweisen, Verbesserungsvorschläge sowie Interpretationen der Szenen wurden schriftlich festgehalten und miteinbezogen.

Für folgende Szenen wurden Einstellungsprotokolle angefertigt:

Szene 01 „Vorspann/ Lauf durch den Wald“/ 00'00'40 – 00'01'34 min (54 sec.) besteht aus 12 Einstellungen (siehe Anhang B).

Szene 02 „Das Versteck“ 00'01'34 – 00'02'09 (35 sec.) besteht aus einer Einstellung.

Szene 07 „Beobachten und beobachtet werden“ 00'05'13 – 00'07'05 (1min, 52sec.) besteht aus 24 Einstellungen (siehe Anhang C).

Szene 08 „Hattest du schon SEX?“ 00'07'05 – 00'08'24 min (1min., 20 sec.) besteht aus 11 Einstellungen.

Das Erstellen von Einstellungsprotokollen ist ein äußerst präzises Vorgehen und war daher auch besonders zeitintensiv.

Für die **Figurenanalyse** wurden alle Szenen in denen Alex vorkommt, auf allen vier Ebenen (falls vorhanden) analysiert, sowie ein erweitertes Szenenprotokoll angefertigt. In meinen Analysen auf Basis der Einstellungsprotokolle und des erweiterten Szenenprotokolls folgte ich Eder's „Uhr der Figur“ (2008: 141f) im Uhrzeigersinn. Im Rahmen der Analyse der Figur als *Artefakt* folgte ich der Frage: „Wie wird die Figur anhand filmischer, audiovisueller Mittel konstruiert und dargestellt?“ (vgl. ebd.: 125f). Anleitende Fragestellungen zur Analyse der Figur als *fiktives Wesen* sind: „Welche körperlichen, mentalen und sozialen Charakteristika hat die Figur? Was wird dargestellt?“ (ebd.: 123f). Die Ergebnisse beider Ebenen sind die Grundlage, um das WIE der **Darstellung** der intersexuellen Figur sowie *sex*, *gender* und *desire* zu erfassen.

Für welche Themen und Bedeutungen eine Figur im Film steht, wird auf der Ebene des *Symbols* erfasst. Daher lauten die Fragen: „Wofür steht die Figur – welche indirekten Bedeutungen vermittelt sie?“ (ebd.: 124). Die Bedeutung der Figur als *Symptom* wird mit der Frage „Aufgrund welcher Ursachen ist die Figur so?“ (ebd.: 712) durchleuchtet. Diese Ebenen erlauben Rückschlüsse auf soziokulturelle Zusammenhänge. Beide Ebenen sind Grundlage, um das WIE der **Repräsentation** der intersexuellen Figur sowie *sex*, *gender* und *desire* zu erfassen.

4.3 Ergebnisse der Analyse

Die Aspekte der Figur werden „bei der Analyse meist nicht voneinander getrennt behandelt, sondern ineinander verschränkt und miteinander vernetzt. Ein einziger Satz kann mehrfach die Perspektiven wechseln. Solche Verschränkungen figurenanalytischer Aussagen dienen oft der Erklärung und Begründung“ (Eder 2008: 140f). Analyse und Interpretation lassen sich bei der Darstellung der Ergebnisse nicht immer exakt voneinander trennen (Eder 2008: 528).

Die Ergebnisse werden in dieser Reihenfolge dargestellt:

Zuerst erfolgt ein schematischer Überblick zur *Filmgestaltung* (4.3.1 Zur Filmgestaltung). Diese Ergebnisse basieren auf dem Ersteindrucksprotokoll, dem Szenenprotokoll und den Einstellungsprotokollen.

Anschließend folgen die Ergebnisse der *Einführung der Figur Alex* in den Film (4.3.2 Einführung der Figur Alex). Diese haben die Einstellungsprotokolle und die Protokolle der Figurenanalyse als Basis. Die Einstellungsprotokolle wurden hier zur genauen Analyse der *Figur als Artefakt* verwendet, um die filmischen bzw. medienspezifischen Darstellungen, wie zum Beispiel Merkmale der Figur, Ausstattungen, Bewegungen und Geräusche zu erfassen.

Schließlich werden die Ergebnisse der Analysen aller Protokolle (siehe 4.2) vereint und unter folgenden Überschriften präsentiert: 4.3.3 Indifferente äußere Erscheinung, 4.3.4 Ambiguitäten, 4.3.5 Pubertäres Verhalten, 4.3.6 Absonderlichkeit, 4.3.7 Alex als Opfer, 4.3.8 Intersexualität als Familiengeheimnis. Die Hauptfigur Alex wurde beginnend mit den einführenden Szenen (01, 02, 07, 08) entlang der Kategorien *fiktives Wesen* (Körper, Persönlichkeit und Sozialität), *Artefakt* (mediale Inszenierung durch Kameraeinstellungen usw.), *Symbol* (Analyse der indirekten Bedeutung) und *Symptom* (Identifikationsangebot und Anzeichen für Sachverhalte in der Realität) analysiert. Weitere relevante Szenen wurden ergänzend hinzugezogen, um so die dominanten Lesarten zur *Darstellung und Repräsentation von Intersexualität anhand der Figur Alex* herauszuarbeiten.

Zur Beantwortung der zweiten Forschungsfrage – Wie wird in dem Film „XXY“ *sex*, *gender* und *desire* dargestellt und repräsentiert? Wird eine heteronormative Konstellation von *sex*, *gender* und *desire* abgebildet oder gibt es eine Abweichung? Wenn ja, wie werden diese filmisch dargestellt? Wie gehen die Personen im Film mit

den Abweichungen von der heterosexuellen Norm um und wie wird dies dargestellt? – wurden die Protokolle folgender Szenen herangezogen:

Szene 8 „Hattest du schon SEX?“ (00'07'05 – 00'08'24)

Szene 33 „Willst du ES mit mir machen?“ (00'30'14 - 00'31'25)

Szene 34 „Alex weinend am Boden I –Alvaro kommt zu Alex“ (00'31'25 - 00'34'31)

Szene 36 „Alvaro läuft davon“ (00'34'42 - 00'35'21)

Szene 37 „Alex weinend am Boden II“ (00'35'21 - 00'35'32)

Szene 46 „Alex bei Roberta: Bericht über das Erste Mal SEX“ (00'40'08 - 00'41'30)

Szene 48 „Wir wussten dass ES passieren wird“ (00'41'56 - 00'43'56)

Szene 58 „Konfrontation I: Alvaro will eine Erklärung“ (00'57'04 - 00'59'20)

Szene 73 „Ich dachte du wärst schwul“ (01'12'55 - 01'15'46)

Szene 79 „Dir ist was Anderes passiert“ (01'20'49 - 01'23'00)

Die Ergebnisse der Analyse aller Protokolle werden vereint und unter folgenden Überschriften präsentiert: 4.3.8 *Sex* und *desire* als zentrales Thema, 4.3.9 Abweichung von der heteronormativen Übereinstimmung. Die Auswahl der Szenen bezieht sich insbesondere auf das Geschehen zwischen den Figuren Alex und Alvaro. Anleitend für die Auswahl der Szenen waren die Forschungsfragen.

Anschließend wird in Punkt 4.4 „Beantwortung der Forschungsfragen“ versucht, beide Forschungsfragen abschließend und zusammenfassend zu beantworten.

4.3.1 Zur Filmgestaltung

Die Darstellung der Figuren erfolgt weitestgehend anhand der Einstellungsgrößen, „HALBTOTALE“, „HALBNAH“, „NAH“ und „GROSS“. Das Geschehen im Film wird den Zuseher_innen mittels körperbetonten Szenen und mit Einstellungen die das Situative in den Vordergrund rücken, nahe gebracht. Eine größtmögliche emotionale Betroffenheit soll hervorgerufen werden. Weiters stehen mimische sowie gestische Elemente im Vordergrund, diese zeigen intime Regungen der Figuren. Zusätzlich charakterisiert die angewandte Filmgestaltung die Darsteller_innen und die Identifikation der Zuseher_innen mit der Figur wird auf diese Weise erhöht (Hickethier 2007: 54f). Diese Form der Darstellung inszeniert Intersexualität als authentisch und zugleich als emotionale körperliche Intimität.

Die Filmerzählung folgt dem traditionellen Modell des Dramas. Dies beinhaltet Exposition, Höhepunkt und Auflösung bzw. das Ende. Die Erzählung erfolgt über wenige Dialoge der Darsteller_innen. Der_dem intersexuellen Protagonist_in Alex wird ein männlicher Protagonist Alvaro zur Seite gestellt. Die beiden treiben gemeinsam die Handlung voran, wobei Alvaro überwiegend den passiven Part spielt. Die Erzählung findet in einem abgelegenen, ländlichen Gebiet direkt am Meer statt. Landschaftsaufnahmen von einer unberührten Natur und Blicke ins Weite, lassen ein Gefühl von Freiheit, Ursprünglichkeit und Mystischem aufkommen. Die extradiegetische Musik des Films ist leise, ruhig und melancholisch. Die melancholische Stimmung der leisen Gitarrenmusik geht einher mit der stillen Natur, der kalten, erdrückenden Farbgebung (blau, grau) sowie den emotionalen Stimmungslagen der Figuren, insbesondere mit der von Alex. Der Film schließt mit keinem Happy End, sondern mit einem Blick auf das weite offene Meer.

Das Modell des Dramas betont die Konflikthaftigkeit des Themas bzw. des Geschehens. Durch diese Form der filmischen Erzählung wird Intersexualität als essentiell von Konflikten geprägt inszeniert und repräsentiert.

4.3.2 Einführung der Figur Alex

Die Figur Alex ist zum ersten Mal in Szene 01/ 00'00'40 – 00'01'33 des Films zu sehen, die Filmhandlung wird während des schnellen Intros fünf Mal mit einem harten Schnitt unterbrochen, um zu einer Unterwasserwelt, die sich fast in Zeitlupe abspielt, zu wechseln. Vor diesem Hintergrund erfolgen die Namensnennungen der Schauspieler_innen, der Regisseurin und des Filmtitels. Diese Unterbrechungen im Intro nehmen etwas an Tempo der Szene heraus, gleichzeitig erhöht es dadurch aber auch das Tempo, da die Kontraste sich wechselseitig verstärken.

Aufgrund des Tempos und des Low-key Stils sind die Figuren und die Umgebung eher schwer zu erkennen.

Der erste Auftritt der Figur Alex beginnt damit, dass wir den Schatten des Kopfes auf einem nadelbedeckten Waldboden sehen (siehe Abb. 5). Die Figur Alex schreitet mit



Abb. 5: S-Nr. 01, E-Nr. 1; Schatten von Alex



Abb. 6: S-Nr. 01, E-Nr. 1; Alex und die Machete

nackten Füßen, dessen Unterschenkel nur ein Stück zu sehen sind, von links in das Bild hinein, über ihren_ seinen eigenen Schatten hinweg. Den nackten Füßen folgt eine Machete, die neben dem rechten Bein nach unten hängt, der Rest von Alex bleibt im Verborgenen (siehe Abb. 6). Der_ die „gesichtslose“ Alex schreitet mit einer Machete in der Hand langsam und vorsichtig über den leblosen, toten Waldboden. Die Atmosphäre ist mystisch und geheimnisvoll, jeder Schritt ist in der stillen Umgebung zu hören. Die spannungsgeladene Stille sensibilisiert die Sinne und steigert den Wirklichkeitseindruck. Alex bewegt sich frei in der Natur, sie_ er befindet sich aber nicht alleine im Wald, nur sehr undeutlich ist ein zweites Fußpaar zu erkennen, das sich hinter bzw. seitlich von Alex bewegt. Die Anwesenheit einer zweiten Person steigert die geheimnisvolle Atmosphäre, und lässt den_ die Zuseher_in im Unklaren bezüglich der Begebenheiten. Auch bleibt verborgen um wen und um wie viele Figuren es sich handelt. Plötzlich läuft Alex, die Ruhe und zugleich die Anonymität, wird aufgehoben. Jetzt nach 19 Sekunden ist der Oberkörper zu sehen. Während des Laufes verschwindet sie_ er jedoch immer wieder hinter den vertikalen, starren Bäumen. Die Figur Alex ist schlank, drahtig, schnell und dynamisch, jedoch bewegen sich die Arme ungelentk und machen eine fast rudende Bewegung. Die Machete hält er_ sie mittlerweile waagrecht vor seinem_ ihrem Körper und damit er_ sie eine Angriffsposition ein. Alex bewegt sich auf etwas zu oder von etwas weg, klar ist nicht ob sie_ er Jemanden bzw. Etwas verfolgt oder sogar auf der Flucht ist. Weiters sehen wir die zweite Figur Roberta, die hinter Alex herläuft. Roberta trägt ein helles Shirt mit einem rosafarbenen Muster und kurze blaue abgeschnittene Jeanshose. Sie hat einen sportlichen Körper, sehr langes lockiges Haar. In dieser Figurenkonstellation wirkt die Figur Roberta weiblich und Alex männlich. Auch hier ist nicht klar, wer jagt wen oder was bzw. wer flieht vor wem oder was. Der Blick der Kamera fällt dann für eine Sekunde auf den Waldboden und es ist nur schwer zu erkennen, dass sich eine Schlange vor Alex auf dem Waldboden befindet. Nun sehen wir Alex von Kopf bis Fuß in einer körperbetonten Aktion. Alex nackte,

lange, drahtige Beine, die genauso dünn und blass wie die Arme sind, kann man jetzt gut erkennen. Dann stoppt Alex den Lauf, schlägt mit der Machete auf den Boden ein und schreit dabei auf. Das Bild wird dabei immer unschärfer, die Normalsicht gerät in eine Schräglage und die Kamera fällt mit einer leichten Rotation nach unten (siehe Abb. 7). Danach ist der Titel des Films „XXY“ in der Bildmitte, umgeben von „Wasserpflanzen“ zu sehen. Der dritte Buchstabe war ursprünglich ein X, bei dem aber das rechte untere Stück weggebrochen oder abgetrennt wurde und nun eine Y symbolisiert.



Abb. 7: S-Nr. 01, E-Nr. 11; Alex im Taumeln



Abb. 8: S-Nr. 02, E-Nr. 01; Alex im Versteck

In der Anschlusszene (02) sitzt Alex in einer Scheune oder einem Verschlag. Mit angezogenen nackten Füßen sitzt er_sie am Boden, sie_er trägt dasselbe Oberteil wie jenes das er_sie im Wald trug. Alex lehnt mit dem Rücken an einem senkrechten Holzbalken, auf dem eine, wahrscheinlich mit Kreide gezeichnete Figur zu erkennen ist (siehe Abb. 8). Diese Figur trägt eine weiße Hose und der linke Arm erstreckt sich in die Höhe. Alex sitzt alleine in der Stille daher ist auch das Rascheln der Streichhölzer und das Entfachen des Feuers sehr gut zu hören als sie_er sich eine Zigarette anzündet. Der Blick von Alex geht nach unten, der Kopf ist nach unten geneigt und die Schultern hängen nach vor.

Die Figur Alex wird in einer mystischen, geheimnisvollen Atmosphäre, die an das Genre eines Horror Films oder eines Thrillers erinnert, in den Film eingeführt. Generell lässt die erste Szene offen um welches Genre es sich handelt. Die Figur Alex ist zu Beginn der Szene „gesichtslose“ und „wortlos“, er_sie gewinnt aber schrittweise an Gestalt. Zu sprechen beginnt die Figur in Szene 08, bis dahin bleibt sie stumm. Alex wird als geheimnisvoll inszeniert, sie_er entzieht sich immer wieder unseren Blicken und bleibt verborgen. Die Figur wechselt von aggressiver Aktivität in einen sinnlich-geistigen Taumel – einem Verlust des Gleichgewichts – zu einer apathisch, starren Benommenheit.

4.3.3 Indifferente äußere Erscheinung

Äußerlich erscheint Alex als eine Person, die zwischen 13 und 20 Jahren alt ist, er_sie ist groß, sehr schlank und erweckt einen anorektischen Eindruck. Der Kleidungsstil von Alex wirkt sportlich, androgyn, schludrig, nicht körperbetont, praktisch und weitgehend farblos, bis auf ein gelb-weiß-dunkelrot gestreiftes, ärmelloses Shirt (Szene 46) und einem kurzärmligen Shirt mit dünnen roten Streifen (Szene 28), die im weiteren Verlauf des Films zu sehen sind. Weiters trägt Alex im Film weitgeschnittene ärmellose, lange Shirts in grau, weiß oder blautönen, eine rot-braune (?) Sweatjacke mit Reißverschluss und Kapuze (siehe Abb. 9) oder eine hell-beige langärmelige fein gestrickte Weste (siehe Abb. 11).



Abb. 9: S-Nr. 58



Abb. 10: S-Nr. 15



Abb. 11: S-Nr. 31



Abb. 12: S-Nr. 79

Alex ist mehrmals mit nacktem Oberkörper und aufgerichteten Brustwarzen einer weiblichen Brust zu sehen (siehe Abb. 10). Falls Alex nicht barfuß ist, trägt er_sie schwarze Gummistiefel oder blaue Sneakers. Außerdem trägt sie_er kurze Hosen in den Tönen grau, blau, weiß oder schwarz, gegen Ende des Films trägt er_sie lange Hosen (Szene 71, 79, 80, siehe Abb. 12). Das Haar ist natürlich gelockt, schwarz, glänzend und voluminös. Alex trägt es mit einem Seitenscheitel auf Kinnlänge, es ist immer unfrisiert offen und verdeckt oft sein_ihr Gesicht. Haut, Augen und Lippen sind nicht geschminkt aber sehen gut gepflegt aus und sind frei von Unreinheiten oder anderen unansehnlichen Makeln. Alex hat volle Lippen und große blaue Augen. Den einzigen Schmuck den

Alex trägt, ist eine Halskette, diese erinnert an eine Erkennungs-marke des Militärs. Alex's Art zu gehen wirkt nicht elegant sondern schlaksig und un-gelenk, dabei lässt sie_er die Schultern hängen. Er_sie trägt fast durchgehend die braune Sweatjacke die alles mitmachen muss, sei es Nässe oder Sand.

Alex passt äußerlich nicht in die gängigen Rollenbilder von Mann oder Frau, Alex erscheint indifferent. Gesicht und Haar können nach dem traditionellen Geschlechterbild als weiblich gelesen werden, die Kette, welche an das Militär erinnert, ist männlich konnotiert. Der Verzicht von Make-up lässt Alex natürlich und unverfälscht aussehen. Je nach Figurenkonstellation wirkt Alex weiblicher oder männlicher. Die Kleidung tendiert zu einer männlichen Darstellung die ins androgyne übergeht. Gang und Körperhaltung sind nicht typisch weiblich zu lesen, können aber als burschikos gesehen werden. Alex wird als ambivalente, uneindeutige Figur dargestellt, eine Zuordnung nach den traditionellen Geschlechterbildern ist nicht möglich und wäre diffizil.

Die Körperhaltung kann auch auf eine psychische Belastung, gedrückte Stimmung oder Gleichgültigkeit verweisen. Symbolisch verweist Alex auf die Phase der Pubertät.

4.3.3 Ambiguitäten

Der erste Auftritt der Figur Alex wird über die Darstellung von Ambiguitäten inszeniert. Das langsame, sensible und sensitive fühlen des nackten Walbodens wechselt in einen schnellen und aggressiven Lauf der mit einem abrupten Halten und einem kraftvollen Schlag auf eine Schlange endet (siehe Abb. 13). Die zu Beginn gesichtslose Figur verschwindet immer wieder hinter den Bäumen, Alex scheint nicht oder nur schwer



Abb.13: S-Nr. 01, E-Nr. 10; Schlag auf die Schlange

Abb.14: S-Nr. 2, E-Nr.1; Alex apathisch

fassbar zu sein. Zu Beginn ist auch nicht klar ob die Figuren gejagt oder verfolgt werden. Dann folgt auch hier ein Wechsel von Wachsamkeit und Konzentration in

einen Taumel und einem Verlust des Gleichgewichts. Nach dem Hieb auf die Schlange, sitzt er_sie apathisch und stumm in einem Versteck (siehe Abb. 14). Das Genre des Films bleibt nach dem Intro ungewiss, es wird eine geheimnisvolle, rätselhafte Atmosphäre vermittelt. Weiters wird im Intro mit den Gegensätzlichkeiten von Licht/Schatten, Wasser/Erde, Statik/Dynamik, Aktivität/Passivität, Aggression/Entspannung gespielt.

Alex aggressives Verhalten wird unter anderem damit inszeniert, dass sie_er ihrem_seinen Schulkollegen Vando die Nase bricht und bei der ersten Wiederbegegnung eine körperliche Auseinandersetzung mit ihm (Szene 23) beginnt. Auch zeigt sie_er Alvaro gegenüber aggressiver Verhalten (siehe Abb. 16). Die Figur wird nur in wenigen Szenen (26,46) entspannt, losgelassen oder sogar ausgelassen dargestellt (siehe Abb. 15).



Abb. 15: S-Nr. 26; Alex tanzend



Abb. 16: S-Nr. 58; Konfrontation zw. Alex und Alvaro

Als Alex alleine oben ohne am Ufer des Meeres im Wasser treibt scheint sie_er entspannt zu sein, doch im nächsten Moment als sich Alvaro nähert schreckt er_sie auf und ergreift die Flucht (Szene 57, ähnlich in Szene 54). Alex geht Konfrontation die an sie_ihn herangetragen werden aus dem Weg, geht aber von sich aus auf Konfrontation mit anderen. So geht Alex auch einem Gespräch mit Alvaro, nach dem vorhergehenden ersten sexuellen Kontakt, aus dem Weg. Bis Alvaro Alex hinterherläuft und ihn_sie zur Rede stellt (Szene 58). Obwohl Alex Alvaro am Ende des Films mitteilt, dass sie_er sich in ihn verliebt hat, obwohl er_sie dies ausgeschlossen hat, wird Alex ihn nicht wieder sehen. Alex sucht Intimität stößt die Person dann aber wieder weg. Auch hier zeigt sich das ambivalente Verhalten der Figur, dies kann auch als Ausdruck der Pubertät gelesen werden. Auch ihre_seine Gefühle Alvaro gegenüber werden als zwiespältig inszeniert.

Die Figur Alex wird über die Darstellung von Ambiguitäten inszeniert. Er_sie wird als Figur deren psychische Verfassung ambivalent, unausgeglichen und widersprüchlich ist

inszeniert. Alex wird als neugierig, wild und ungestüm sowie auch als unsicher, nachdenklich und verletzlich dargestellt.

4.3.4 Pubertäres Verhalten

Das erste gemeinsame Kennenlernen aller Familienmitglieder findet auf der Veranda statt. Alex kommt hinzu und beginnt alle einzeln zu begrüßen. Suli vermutet Alex hätte Alvaro schon kennengelernt, Alex verneint dies obwohl sie_er Alvaro am Strand vor dem Haus bereits kennengelernt hatte. Erika, eine alte Schulfreundin von Alex's Mutter, erzählt von Suli's Teenager Wunsch, vier Töchter zu bekommen. Alex, bricht die Geschichte mit einer böartigen Anspielung ab. Alex meint, seine_ihre Mutter hätte nach der Geburt von ihr_ihm dann doch die Angst gepackt und aus diesem Grund sie nichts aus ihrem ehemaligen Jugendtraum geworden. Hierzu der Dialog aus Szene 10 „Auftritt von Alex“ 00'08'41- 00'09'55:

Suli zu Alex: Ihr habt euch schon kennengelernt?

Alex: Nein.

Suli: Na schön. Alvaro, Alex.

Alex: Hallo (gibt ihm einen Kuss auf die Wange)

Erika: Als wir beide Teenager waren, wollte deine Mutter immer vier Töchter, wir nannten sie Susanita.

Alex zu Suli: Aber dann hat Susanita wohl die Angst gepackt nehm ich an?

Alex zeigt bei der Begrüßung ein konformes Verhalten, dann aber lügt Alex, legt ein aggressives und provokatives Verhalten der Mutter gegenüber an den Tag. Weiters erzählt sie_er, er_sie habe einem Schulfreund die Nase gebrochen. Als sie_er sein_ihr Verhalten erklären soll, ist Alex still, eingeschnappt und verlässt abweisend und stur den Tisch. Diese Art und Weise Konfrontationen oder Gesprächen aus dem Weg zu gehen zeigt sich auch im weiteren Verlauf des Films (siehe Szene 08; 33; 57). Alex grenzt sich auch mit der Begründung, dass er_sie Mitleid mit ihren_seinen Eltern hat, von ihnen ab. Auch ihrem Vater gegenüber, mit dem Alex ein gutes Verhältnis hat, ist sie_er gegen Ende des Films (Szene 61) abweisend und aggressiv. Alex schlägt die Hand des Vaters weg als er sein_ihr Gesicht tröstend berühren möchte. Alex wird mittels pubertärem, trotzigem und provozierendem Verhalten dargestellt. Dies kann als Bedürfnis sich von den Eltern emotional zu lösen gelesen werden.

Suche nach sexueller und emotionaler Intimität

In Szene 08 spricht sie_er zum ersten Mal. Alex geht gerade auf Alvaro zu, stellt sich direkt vor den im Sand sitzenden Alvaro hin, begrüßt ihn mit einem „Hallo“, geht in die Hocke und konfrontiert ihn ohne Umschweife mit der Aussage: „Du hast dir einen

abgewichst!“ Alvaro hackt nach: „Was?“, vielleicht tut er dies, um sicher zu gehen was Alex gesagt hat oder er hat Alex tatsächlich akustisch nicht verstanden. Alex hilft ihm auf die Sprünge: „Vorhin in deinem Zimmer!“. Auf die Nachfrage, woher er_sie denn das wüsste, meint Alex nur: „Man sieht’s dir an“, eine genauere Erklärung bleibt aus. Alvaro erkundigt sich sogleich „Machst du dir’s auch manchmal?“, Alex antwortet ohne Scham zu zeigen mit einem „Klar, jeden Tag!“ Zusätzlich teilt sie_er ihm mit: „Ich hab bis jetzt noch nie mit jemand gevögelt, würdest du’s tun?“ Alvaro wirkt verwirrt und fragt nach: „Mit wem? und „Mit dir“? Alex entgegnet ihm mit einem Schweigen, blickt zu Boden dann steht er_sie auf und geht weg.

In Szene 27 (siehe Abbildung 14) macht Alex Alvaro eine Halskette mit Anhänger zum Geschenk. Alex trägt bereits eine dieser Marken um den Hals, nun schenkt sie_er Alvaro einen Anhänger, in dem die gleiche Seriennummer eingraviert ist. Das bedeutet, dass die Schildkröten zur selben Familie gehörten, die Marke diente zur Identifikation sowie um ihre Wanderungen nach zu verfolgen.



Abb. 17: S-Nr. 27; Das Geschenk



Abb. 18: S-Nr. 21; Alex und Ramiro

Im zweiten, direkten Gespräch (Szene 21) zwischen Alex und dem Chirurgen flirtet er_sie mit ihm. Alex legt den Kopf zur Seite und legt damit Hals und Nacken frei (siehe Abbildung 15). Dabei macht sie_er einen Schmolmund und führt das von Ramiro abgeschnittene rohe Stück Fleisch zum Mund und kaut langsam darauf rum. Alex stellt ihm dabei zweideutige Fragen, unterstellt ihm ein Lügner zu sein und fragt ihn, ob es ihm Spaß mache Körper aufzuschneiden. Hier tritt Alex sehr selbstbewusst auf und ihr_ihn gefällt es offensichtlich Leute zu reizen – mit körperlichen und verbalen Gesten (siehe auch Szene 25).

Alex wird als offen und neugierig bezüglich ihrer_seiner Sexualität in den Film eingeführt. Er_sie wird als selbstbewusster Teenager inszeniert, sexuelle der ohne romantische Gefühle bzw. romantische Vorstellungen ihre_seine ersten sexuellen Erfahrungen hinter sich bringen will. Zugleich ist Alex aber doch auch auf der Suche

nach emotionaler Nähe und möchte Alvaro – auch symbolisch – an sich binden. Dies bestätigt die Lese- und Sehweise einer ambivalenten Inszenierung der intersexuellen Figur.

4.3.5 Absonderlichkeiten

Eine Figur kann auch gänzlich ohne eigene Handlung, nur mithilfe von Bildern oder Plastiken dargestellt werden (Eder 2008: 16), diese Form der Darstellung wird für die Figur Alex in Szene 07 verwendet. Alex bleibt stumm und still in ihrem/seinem Versteck und beobachtet die ankommende Gäste zwischen den Holzbrettern hindurch,



Abb. 19: S-Nr. 07, E-Nr. 8; Alex im Versteck

durch ebenso einen Spalt nimmt Alvaro den Blickkontakt auf, Alex fühlt sich aber nicht ertappt, sondern hält den Blick, starrt ihn geradezu an, bis Alvaro den Blick löst. Anschließend sitzt Alex wieder zusammengekauert und apathisch in seiner/ihrer Ausgangsposition. Alex ist neugierig und beobachtet im Schutze des vertrauten Versteckes, verhält sich aber auch widersprüchlich, da es sie/ihn dann doch nicht stört, gesehen zu werden. Alex verhält sich merkwürdig als die drei Gäste ankommen (Szene 7), denn sie/er versteckt sich (siehe Abb. 19), zeigt sich aber dann doch, indem er/sie durch einen Spalt Alvaro anstarrt. Diese Kameraeinstellung löst eine bedrohliche Atmosphäre aus.

Weiters wird anhand von Fotografien die seelische und körperliche Entwicklung von Alex dargestellt (siehe Abb. 20). Diese Fotos können als Aufzeichnung des Entwicklungsprozesses von Alex gelesen bzw. gesehen werden. Jene Fotos stellen dar, dass Alex sich im Verlauf der Zeit langsam distanzierter, verschlossener und nachdenklicher wird, bis sie/er sogar das Gesicht vor der Kamera verbergen will. Alex ist aber immer alleine und nie mit anderen Personen oder den Eltern auf den Fotos abgebildet. Alex wird mit einer psychisch problematischen Entwicklung und als sozial isolierte Einzelgänger_in inszeniert.



Abb. 20: S-Nr. 07, E-Nr. 12; Bilder von Alex



Abb. 21: S-Nr. 07, E-Nr. 14; Alex's Puppen

Weiters wird Alex mit Hilfe von verunstalteten Puppen (siehe Abb. 21) als Person inszeniert die eine psychische Störung beziehungsweise eine ungesunde, unausgeglichene Psyche und ein gestörtes Verhältnis zu seinem_ihrem Körper hat. Diese deformierten Puppen sind oft nur im Hintergrund zu sehen auch als sich Alex nachdenklich und mit verstörtem Gesichtsausdruck im Spiegel betrachtet (Szene 41). Hier wird auch das Gesicht von Alex im Spiegel gebrochen und ein Teil des Gesichts wird verdoppelt (siehe Abb. 22). Diese Darstellung kann als eine Vervielfältigung der Identität, eine Störung oder Auflösung bzw. Spaltung der Identität gedeutet werden. In Szene 50 entdeckt Alvaro Zeichnungen die von Alex gefertigt wurden. Deren Motive, die Angst verletzt zu werden, behandeln. Weiters werden auf den Zeichnungen absurde Veränderungen an den Geschlechtsorganen dargestellt (siehe Abb. 23).



Abb. 22: S-Nr. 41; Das Spiegelbild



Abb. 23: S-Nr. 50; Zeichnungen

Diese Zeichnungen wirken verstörend und weisen auf die psychischen Probleme von Alex hin. Die visuelle Selbstdarstellung von Alex ist absonderlich. Auch verbal nimmt Alex eine negative Selbstzuschreibung vor, indem sie_er sich selbst verbal als „Monster“ benennt „(...) erzähl allen, dass ich ein Monster bin!“ (Szene 58 „Konfrontation I: Alvaro will eine Erklärung“ 00'57'04 - 00'59'20). Die Figur Alex wird als absonderlich, abnorm und als Monster inszeniert.

4.3.6 Alex als Opfer

Bei der Begegnung am Hafen (Szene 23) bricht Alex fast zusammen, als der Vater von Vando, Esteban Alex eine „bedrohte Art“ nennt. Auch Alvaro bezeichnet Alex in Szene 33 als „nicht normal“ als „strange“ und er behauptet, dass sie_er das selbst auch wissen würde. Alex wird Opfer eines sexuellen Übergriffs (Szene 60), aufgrund der Neugierde und Schaulust von Vando's Kollegen (oder Schulfreunden?). Er_sie wird von ihnen als „verdammtes Miststück“ bezeichnet, als sie_er sich zur Wehr setzt. Als Saul (Kollege von Vando und Sohn von Estebahn) Alex's Unterleib entblößt hat (wobei die Geschlechtsorgane nicht gezeigt werden) können sie es noch immer nicht glauben. Der eine Junge benennt das vorhandene Geschlechtsorgan als „abartig“ der andere bewertet es als „super“. Alex ist den männlichen Jugendlichen nicht nur körperliche sondern auch den latent sadistischen Phantasievorstellungen unterworfen sowie auch ihrer Willkür ausgeliefert. Er_sie wird verbal und körperlich diffamiert und als hilflos, verzweifelt, gebrochen, psychisch und physisch erschöpft dargestellt.

4.3.7 Intersexualität als Familiengeheimnis

Die Intersexualität von Alex wird als Geheimnis gehütet, diese Darstellung beginnt bereits damit, dass die Eltern weg von der Stadt (Buenos Aires) auf das Land (Uruguay) gezogen sind, um den Konfrontationen und Ratschlägen bezüglich Alex's Intersexualität aus dem Weg zu gehen. Sie erziehen Alex, entsprechend dem heteronormativen Muster als Mädchen und lassen Alex Hormone einnehmen, um die männliche körperliche Entwicklung zu unterbinden. Auch verbal wird Alex, von den Eltern als Mädchen (Tochter) *oder* als Junge (Sohn) benannt (Szene 23/ 64), allein der Name lässt offen, zu welchem Geschlecht sie_er gehört. Das Thema Intersexualität wird nur von Alex selbst preisgegeben. Er_sie durchbricht die Geheimhaltung um ihren_seinen intersexuellen Körper, (dies erfahren wir in Szene 23) denn Alex teilt es Vando, seinen_ihren besten Schulfreund (der Zuseher erfährt nicht wie und was Alex Vando erzählt oder gezeigt hat) mit. Alex versteht nicht warum sie_er mit niemanden darüber reden darf, wenn er_sie, nach der Zuschreibung ihres_seines Vaters, etwas Besonderes ist. So enthüllt bzw. demonstriert er_sie schließlich auch Alvaro ihre_seine körperliche Beschaffenheit (Szene 34). Alvaro ist bezüglich des Geschlechts von Alex verwirrt und sucht ein klärendes Gespräch (Szene 58). Alex antwortet auf die Frage was er_sie nun sei mit: „Ich bin beides“. Bei Alvaro's Versuch die sexuelle Identität von Alex herauszufinden, reagiert Alex aggressiv, abweisend, beleidigend und läuft weg.

Alex wird als Figur inszeniert, die sich bezüglich ihres/seines Geschlechts und Begehrens nicht erklären will. Er_sie wehrt sich, sich selbst nach dem heteronormativen Schema einzuordnen oder festlegen zu müssen. Genauso lehnt Alex es ab sich von Anderen einordnen zu lassen. Dies formuliert Alex auch 16 Minuten vor Ende des Films (Szene 66) ihrer/seiner Mutter gegenüber. Suli liegt mit Alex im Bett und tröstet ihn_sie. Alex greift in die Schublade, nimmt ein Medikamentenglas heraus und leert den Inhalt auf den Boden. Sie_er ist an dem Punkt angelangt an dem er_sie ihre/seine eigene Entscheidung treffen will und sich von der Fremdbestimmung lösen möchte. Alex hat keine Lust mehr Hormone zu nehmen, will sich nicht vor den anderen verstecken und wird auch keiner Operation zustimmen. Alex ist es auch egal ob alle es erfahren – denn er_sie hat kein Problem damit. Die Akzeptanz ihres/seines eigenen Körpers wird am Ende des Films (Szene 79) dargestellt, im Gespräch mit Alvaro zeigt Alex, unter Tränen, Alvaro sein_ihr Geschlechtsteil.

Die Intersexualität der Figur wird in der filmischen Darstellung als verbal und körperlich unsichtbar inszeniert. Das Preisgeben und Durchbrechen des Geheimnisses erfolgt durch die intersexuelle Figur und wird als kräftezehrender Entschluss inszeniert. Diese Anstrengungen betreffen aber nicht nur Alex, sondern auch all jene Personen, die mit ihr_ihm in Beziehung stehen. Die Figur Alex wird so als Kämpfer_in inszeniert, welche_welcher sich nicht (mehr) der Fremdbestimmung unterwirft bzw. hingibt, sondern um Selbstbestimmung und ein erfülltes Sexualleben kämpft.

4.3.8 Sex und *desire* als zentrales Thema

Alex geht sehr offen mit den Themen Masturbation und ersten Geschlechtsverkehr um (siehe Szene 08). Er_sie informiert sich wiederholt bei Alvaro bezüglich seiner Bereitschaft mit ihr_ihm Sex zu haben (in Szene 33). Ihr_sein Wunsch wirkt fast kalt und gefühllos, er_sie will die Sache hinter sich bringen. Alvaro's Motive, um mit jemanden Geschlechtsverkehr zu haben, sind das richtige Alter und eine emotionale Bindung zu dieser Person. Alex erfülle diese Voraussetzungen nicht und daher schließt er einen Geschlechtsverkehr mit ihr_ihm aus. Aber genau das Fehlen dieser Voraussetzungen, sei für Alex der Grund Geschlechtsverkehr mit Alvaro zu haben. Alvaro ist neugierig sowie direkt. Er möchte das Geheimnis um Alex entschlüsseln und konfrontiert ihn_sie mit der Aussage

„Du bist nicht normal. Du bist strange und das weißt du. Alle sehen dich so komisch an. Warum? Wieso sehen sie dich so an? Was hast du“?

Alex schweigt und entzieht sich der Situation, indem sie_er in die naheliegende Scheune läuft. Alvaro folgt ihm_ihr.

In der Anschlusszenen (Szene 34) kommt es zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Alex und Alvaro. Die zentralen Thematiken der filmischen Erzählung werden hier auf den *Höhepunkt* bzw. zum *Wendepunkt* getrieben. Der Zuseher bekommt erste Informationen in Bezug auf Alex's Geschlechtsorganen und Begehrensposition.

Weiters wird ein Gespräch über den ersten Geschlechtsverkehr von Roberta in Szene 46 geführt. Alex spricht mit ihrer_seiner Freundin Robert (mit der sie in Szene 01 die Schlange gejagt hat) über deren Erfahrung des ersten Geschlechtsverkehrs (Szene 46). Beide liegen nebeneinander auf dem Bett. Roberta macht Schattenspiele mit ihren Händen. Sie formt mit den Fingern der rechten Hand einen Kreis, und führt den Zeigfinger der anderen Hand wiederholte in den gebildeten Kreis ein. Dabei ruft sie: „Na los, ja komm gib mir mehr, mach, gib's mir, gib's mir los! Gib's mir! Gib's mir!“. Alex konfrontiert sie damit, dass er_sie es ihr ansieht, dass sie Geschlechtsverkehr hatte. Dann berichtet sie Alex, dass sie mit ihrem Cousin Sex hatte, fünfmal. Am Anfang hätte sie keine Lust dazu gehabt, es ist aber dann doch zum Geschlechtsverkehr gekommen. Retrospektiv empfand Roberta „es“ als nicht so schlimm. Dialog der Szene 34:

Roberta: Na los, ja komm gib mir mehr, mach, gib's mir, gib's mir los! Gib's mir! Gib's mir!

Alex: (lacht)

Roberta: Gib mir mehr! Gib's mir! Komm mach! Mach!

Alex: Du hast es getan oder?

Roberta: Woher weißt du das?

Alex: Ich seh's dir an.

Roberta: Mit meinem Cousin. Fünf Mal. Am Anfang wollte ich nicht. Ich hatte keine Lust dazu, dann hat er gesagt es tut nicht weh und würden sowieso nicht alles machen, dann haben wir es doch gemacht. Es war gar nicht so schlimm.

Alex: Vorsicht!

Washington: So jetzt wird geschlafen. Los runter da auf deine Matratze. Runter oder Alex geht sofort nach Hause. Und gebt Ruhe, es ist schon spät.

*Roberta: Gib's mir, Gib's mir, Gib's mir mehr, Gib's mir
(Beide lachen).*

Der erste Geschlechtsverkehr wird als zentrales Thema inszeniert. Alvaro's Vorstellungen und Gründe mit jemanden intim zu werden, werden gegensätzlich zu Alex Vorstellungen konstruiert. Für Alex ist der erste Geschlechtsverkehr eine „erforderliche Handlung“ die so schnell wie möglich und vor allem ohne emotionale Bindung zum_zur Geschlechtspartner_in vollzogen werden soll. Alvaro's Auffassung ist divergent. Er repräsentiert die Vorstellung einer Intimbeziehung, bei der eine

83

emotionale Bindung die Basis für den ersten Geschlechtsverkehr bildet. Auch das „richtige“ Alter der_des Partners_in ist für ihn ein Kriterium.

Der erste sexuelle Kontakt zwischen Alex und Alvaro bildet den Höhepunkt bzw. Wendepunkt des Films. Somit werden die Themen, *sex*, *desire* und erster Geschlechtsverkehr in den Mittelpunkt gerückt, sie sind Dreh- und Angelpunkt des Films. Dargestellt werden zwei Zugänge zur Gestaltung von sexuellen Beziehungen – eine *mit* und *eine* ohne emotionale Bindung. Somit werden zwei Formen von möglichen Intimbeziehungen repräsentiert, einerseits die Vorstellung, dass Liebe und Sexualität zusammengehören und andererseits eine Intimbeziehung die nicht auf Liebe basiert.

Die Darstellung repräsentiert die Gestaltbarkeit von sexuellen Beziehungen.

Auch im Gespräch mit Roberta steht die Thematik, der Vollziehung des ersten Geschlechtsverkehrs, im Vordergrund. Wie bei Alex besteht eine ungenannte Besorgnis, die beide vor dem ersten Geschlechtsverkehr haben. Ihn hinter sich gebracht zu haben, wird als Erleichterung inszeniert. Der erste Geschlechtsverkehr wird nicht als Handlung romantischer Liebe oder Leidenschaft inszeniert. In Bezug auf Roberta erfolgt der erste Verkehr auf Wunsch eines Mannes, der darüber hinaus noch als sehr potent inszeniert wird. Somit werden *sex*, *desire* sowie der erste Geschlechtsverkehr als zentrale Themen der filmischen Erzählung inszeniert.

4.3.9 Abweichung von der heteronormativen Übereinstimmung

Zum Geschlechtsverkehr zwischen Alex und Alvaro kommt es in Szene 34. Alex befindet sich in der Scheune zu der sie_er gelaufen ist. Er_sie liegt eine Etage höher, auf dem Holzboden eines Innenbalkons. Alvaro, der ihr_ihm gefolgt ist, geht langsam die Wendeltreppe hoch. Er geht zu Alex und stellt sich an ihr_sein Fußende. Sein Verhalten wirkt verunsichert, er wendet sich von Alex ab um zu gehen. Doch Alex fordert ihn auf hier zu bleiben und zu ihm_ihr zu kommen. Alvaro beugt sich zu Alex runter, sie_er umschlingt Alvaro, zieht ihn zu sich auf den Boden und küsst ihn wild. Beide ziehen sich die Oberteile aus. Alex teilt ihm mit, dass er_sie kleine Brüste hätte. Alvaro meint, dass es ihm gefällt. Alvaros Hand gleitet in die Hose von Alex, zu ihren_seinen Geschlechtsorganen. Alex wehrt es ab und drückt seine Hand auf den Boden. Sie_er zieht Alvaro die Hose runter und seine_ihre auch ein Stück. Anschließend dreht er_sie Alvaro, der auf dem Rücken liegt, auf den Bauch. Alvaro hält etwas innen und blickt Alex an. Er liegt jetzt am Bauch und Alex auf seinem Rücken. Dabei macht sie_er mit dem Becken leichte stoßende Bewegungen. Alvaro stöhnt und Alex macht weiter. Alex

dringt, für Alvaro unerwartet, anal ein. Dies ist nicht direkt zu sehen, ist aber die naheliegende Seh- bzw. Lesart. Der Geschlechtsverkehr wird ohne Kondom vollzogen. Ein Geräusch, verursacht durch das Scheunentor, schreckt beide auf. Alex's Vater war Verursacher dieses Geräusches, er hat beide gesehen. Nun ziehen sich Alex und Alvaro die Hosen hoch. Alvaro läuft die Wendeltreppe hinunter, in Richtung Ausgang. Alex bleibt schwer atmend am Boden liegend, zurück.

Alex wird zu Beginn der Szene 34 als verletzte, devote Person, die Trost und Zuwendung braucht, dargestellt. Alvaro als unsicher, der nicht weiß wie er handeln soll. Alex dominiert die Situation, lässt sich nur dort berühren wo er_sie es erlaubt und bestimmt den Ablauf. Alvaro lässt sich darauf ein und folgt ihrer_seiner Körpersprache. Er thematisiert nicht das Verhalten und auch nicht die Anatomie von Alex.

Alvaro wird als verwirrt, nicht vertraut mit dem Ablauf den Alex vorgibt sowie wortlos inszeniert. Der Geschlechtsverkehr wird als wild, leidenschaftlich, ungestüm und brutal inszeniert. Die Darstellung des Analverkehrs ist flach, unrealistisch und geschönt. Alex begegnet Alvaro körperlich mit beiden Geschlechtern, zu Beginn mit der weiblich Brust dann mit seinem_ihren Penis. Auch bezüglich ihres_seines Verhaltens wird Alex zu Beginn der Szene mit weiblich konnotierten Eigenschaften inszeniert, wechselt aber dann zu einem männlich konnotiertem Verhalten. Geschlechtskörper (*sex*) und Verhaltensformen (*gender*) gehen hier Hand in Hand und repräsentierten die Annahme der heteronormativen Matrix.

In Szene 35 (siehe Abb. 24) sehen wir, wie Alex's Vater, nachdem er gesehen hat, dass Alex: „den Sohn unserer Gäste in den Arsch gefickt“, durch den Wald geht. Er wirkt überrascht, erschüttert und dennoch gefasst. Zielstrebig aber gleichzeitig erstarrt und nachdenklich geht er voran, als ob er sich jetzt Sprichwörtlich „auf den Weg“ zu etwas machen würde.



Abb. 24: S-Nr. 35; Nestor im Wald

Anschließend (Szene 36) sehen wir Alvaro durch einen Wald mit dichtem Gestrüpp, stapfen (siehe Abb. 25). Der Wald wirkt wild, abgestorben und verdorrt. Nach 2 sec. setzt ein ohrenbetäubender Ton, der mit einem Gehörsturz assoziiert werden kann, ein. Alvaro hält sich die Hand vor den Mund und tritt gegen das Gehölz am Boden. Er stellt sich mit dem Rücken an einen Baum und befriedigt sich selbst. Er schluchzt und weint dabei aber eher aus Verzweiflung und nicht aus Lust. Alvaro's Darstellung erfolgt über Schock, Verwirrung, Wut, Unsicherheit, Orientierungslosigkeit und Leid, zugleich aber auch mittels sexueller Erregung. Diese scheint schmerzhaft und gleichzeitig befriedigend zu sein. Alvaro scheint aus dem Gleichgewicht geraten zu sein – sein Leben gerät ins Wanken – befindet sich in einem inneren Konflikt und muss das Vorgefallene verarbeiten. Dann ist Alex wieder zu sehen, die_der noch am Boden der Scheune liegt (siehe Abb. 26). Alex hat sich zusammengekauert, weint und schluchzt dabei. Der ohrenbetäubende Ton hält noch immer an. Er_sie wird als unglücklich, verzweifelt und regungslos dargestellt.



Abb. 25: S-Nr. 36; Alvaro im Wald



Abb. 26: S-Nr. 37; Alex am Boden

Der ohrenbetäubende Ton endet in Szene 38, als Nestor nach einer Schachtel unter seinem Schreibtisch greift. In der Schachtel befinden sich Zeitungsartikel, die von einem Mann berichten, der sich mit 18 Jahren einer operativen sowie hormonellen Geschlechtsumwandlung unterzogen hat. (Diesen Mann, Juan, wird Nestor in Szene 52 aufsuchen).

Der sexuelle Kontakt – oder diese Form von sexuellem Kontakt – wird als etwas bei dem man nicht erwischt werden darf, was andere nicht sehen dürfen inszeniert.

Analsex stimulierend zu finden wird über die Figur Alvaro, als schockierend, erschütternd und erschreckend inszeniert. Die Art und Weise, wie die Reaktionen von Nestor, Alvaro und Alex visuell und vor allem auditiv dargestellt werden, inszenieren den Geschlechtsverkehr zwischen Alex und Alvaro als eine problematische Begebenheit. Hier verdichtet sich die Lesart, einer problemhaften Begebenheit. Aus der

Sicht des Vaters wird die vollzogene Form des sexuellen Kontaktes als zentral sowie Problem verursachend inszeniert.

Nestor schildert seiner Frau die Ereignisse die sich an diesem Tag ereignet haben (Szene 48). Im gemeinsamen Schlafzimmer erzählt Nestor Suli, was er im Schuppen (Szene 34) beobachtet hat. Es geht ihm darum, dass Alex den Sohn der Gäste „in den Arsch gefickt“ hat. Hierzu der Dialog aus Szene 34:

Suli: Was ist passiert?

Nestor: Sie waren zusammen.

Suli: Wer?

Nestor: Alex und Álvaro, ich hab sie gesehen.

Suli: Zusammen? Was heißt zusammen?

Nestor: Na was es heißt zusammen, ganz einfach.

Suli: Du meinst?

Nestor: Ja sicher was soll ich sonst noch sagen. Oben, sie war oben.

Suli: Wie? Ich versteh nicht.

Nestor: Sie hat den Sohn unserer Gäste in den Arsch gefickt! Wie? Soll ich noch deutlicher werden? Wenn nicht er, wär's es ein anderer gewesen.

Suli: Es reicht Kraken!

Nestor: Wir wussten es würde passieren, dass sie nicht ewig Frau bleiben wird.

Nestor: Was meinst du mit normal?

Suli: Was?

Nestor: Du hast gesagt – normal!

Suli: Nein, ich hab gar nichts gesagt.

Nestor: Mach dir keine Illusionen, sie wird nie eine Frau werden, egal was man ihr wegoperiert oder nicht. Wann hast du es ihnen gesagt? Denn deswegen sind sie doch hergekommen!

Suli: Ich wollte nur, dass er sie kennen lernt, mehr nicht. Ich bin nicht verrückt. Rede du mit ihm. Und, wenn sie will?

Nestor wird als fassungslos, wütend und ratlos, seine Frau als passiv und wortkarg dargestellt. Nestor gibt nach diesem Ereignis die Hoffnung auf, dass sich Alex zu „einer Frau“ entwickelt.

Im Mittelpunkt steht für Nestor, dass Alex „oben“ war und den Sohn der Gäste mit ihrem_seinem Penis, anal penetriert hat. Er bringt die Art und Weise, wie Alex Alvaro sexuell stimuliert mit seinem_ihrer sozialen Geschlecht – *gender* – und der entsprechenden Begehrensform – *desire* – in Zusammenhang. Da dies nicht mehr übereinstimmt sieht er die Entwicklung von Alex „zur Frau“ (*gender*) als nicht mehr gegeben. Er widerspricht sich aber dabei, als er sagt, dass Alex nie zu „einer Frau“ wird, egal was man ihm_ihr wegoperiert oder nicht. Also stellt er das soziale bzw. gefühlte (*feeling gender*) Geschlecht als unabhängig von den Geschlechtsorganen (*sex*), dar. Der von ihm hergestellte Zusammenhang wird als ungeklärt bzw. ungewiss dargestellt. Die

Möglichkeit, dass Alex mit beiden Geschlechtsorganen, also Penis und Vagina, ihr_ sein Begehren ausleben könnte bleibt unerwähnt und wird nicht thematisiert. Die Orientierung erfolgt nach dem heteronormativen Muster und schließt *queere* Lebensweisen aus.

Bei der Konfrontation zwischen Alvaro und Alex (Szene 58), möchte Alvaro von Alex eine Erklärung bezüglich ihres_ seines Geschlechts (*sex*). Alex teilt ihm mit, dass er_sie „beides“ ist. Alvaro hält das für nicht möglich. Alex lässt sich von ihm nicht sagen „was möglich ist und was nicht“. Worauf er wissen möchte, ob sie_er „Junge oder Mädchen“ begehrt. Alex entgegnet ihm, er_sie wisse es nicht und geht weiter. Alvaro folgt ihr_ ihm, dann dreht sich Alex um und entschuldigt sich für das was sie_er ihm „getan hat“. Alvaro erklärt ihm_ ihr, sie_er braucht sich nicht bei ihm zu entschuldigen, denn es hat ihm gefallen. Alex fügt hinzu, ihr_ ihm gefiel es auch. Beide sind darüber überrascht. Daraufhin wird Alvaro fordernd und möchte den Geschlechtsverkehr wiederholen. Alex lehnt dies ab, denn er_sie will etwas anders. Alvaro spricht Alex (wiederholt) nach, er will auch etwas anderes und schlägt vor: „Alex, das bleibt unser Geheimnis, ich werd’s niemanden sagen“. Alex unterstellt ihm zu lügen, beginnt ein Handgemenge, schupst Alvaro auf den Boden und schreit ihn an.

Mit der Darstellung von Alvaro wird die Wichtigkeit einer Zuordnung innerhalb des heteronormativen Musters und der damit verbundenen klaren Zuteilung, inszeniert. Alvaro bringt *sex* und *desire*, nach heteronormativem Muster, in Zusammenhang. Bei ihm liegt Verwirrung vor, da *sex* und *desire* nicht diesem Muster entspricht. Hier erfolgt die Orientierung im heteronormativen Muster. Obwohl Alex zwei Geschlechter hat, geht er nicht davon aus, dass Alex eventuell beide Geschlechter begehren könnte. Alvaro’s *desire* stellt zwar ein Aufbrechen der Heteronormativität dar, jedoch soll dies ein Geheimnis bleiben. Somit wird es als sozial nicht anerkannt inszeniert. Alex verwehrt sich der Forderung ihre_ seine Intersexualität (*sex*) erklären zu müssen. Sein_ ihr Begehren (*desire*) wird als offen bzw. orientierungslos inszeniert.

Im Gespräch zwischen Alvaro und seinem Vater (Szene 73) äußert sich dieser positiv bezüglich einer eventuellen Beziehung zwischen Alvaro und Alex. Denn er nahm an, dass Alvaro „schwul“ sei.

Ramiro würde es vorziehen, dass Alvaro eine Beziehung mit einer intersexuellen Person eingeht, als einen Sohn zu haben, der eine gleichgeschlechtliche Beziehung führt. Homosexualität des eigenen Sohns wird in dieser Szene als unerwünschter als die

Intersexualität des Sexpartner_in inszeniert. Dies repräsentiert, dass homosexuelle Lebensweisen minder akzeptiert sind als ein intersexueller Körper.

In der letzten gemeinsamen Szene, von Alex und Alvaro (Szene 79) sind beide sehr emotional und leiden. Sie gestehen sich ihre Zuneigung zueinander ein. Aber Alex spricht ihm seine Gefühle ab und wirft ihm vor nur Interesse an ihrem_seinem Penis zu haben. Beide werden als unglücklich, orientierungslos bzw. desorientiert inszeniert.

Der Bruch der heteronormativen Übereinstimmung von *sex* und *desire* wird als Abweichung und Tabu inszeniert. Dieser Bruch stört die Orientierung in den gängigen heteronormativen Mustern und wird als etwas inszeniert, das erschütternd und erst einmal verarbeitet werden muss. Auch wird eine Abweichung des körperlichen Geschlechts – *sex* – und der Begehrensposition –*desire* – als erklärungsbedürftig inszeniert. Genauso wie der intersexueller Körper als Geheimnis gewahrt (wird) wurde, ist es erstrebenswert das neu entdeckte Begehren (von Alvaro) als Geheimnis zu wahren. Alex wird in Bezug auf *desire* als orientierungslos und verwirrt inszeniert, steht aber zu ihrerem_seinem intersexuellen Körper. Alvaro wird seit der Begegnung mit Alex, bezüglich seiner Begehrensposition als desorientiert und verwirrt inszeniert. Diese Inszenierung repräsentiert auch, dass Liebe, Sexualität und Lebensglück zusammengehören.

4.4 Beantwortung der Forschungsfragen

Wie wird Intersexualität, anhand der intersexuellen Figur Alex, dargestellt und repräsentiert?

Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass die Inszenierung des Spielfilms dem traditionellen Modell des Dramas folgt. Diese Form der Narration akzentuiert die Konflikthaftigkeit des Themas Intersexualität und wird als von Konfrontationen, Kontroversen und Zerwürfnissen geprägt inszeniert und repräsentiert. Bei der Filmgestaltung stehen körperbetonte, mimische sowie intime Elemente im Vordergrund. Die angewandte Filmgestaltung inszeniert und repräsentiert Intersexualität als authentisch und zugleich als emotionale körperliche Intimität.

Alex ist eine intersexuelle Figur, die über männliche sowie weibliche Geschlechtsanteile verfügt. Eine „normalisierende“ geschlechtsanpassende Operation blieb aufgrund des Einschreitens des Vaters aus. Die_der intersexuelle Alex wird, trotz seines_ihres uneindeutigen Geschlechts als Mädchen sozialisiert. Um die Entwicklung ihres_seines männlichen biologischen Anteils zu unterdrücken, werden Alex Hormontabletten gegeben die er_sie dann ohne Rücksprache mit den Eltern absetzt. Alex wächst in einem abgeschiedenen Küstengebiet auf, da ihre_seine Eltern entschieden haben Ratschlägen zur Intersexualität ihres Kindes und neugierigen Blicken zu entfliehen. Mit diesem Ortswechsel wollen die Eltern dem intersexuellen Kind ein unbeschwertes Aufwachsen ermöglichen.

Alex wird als pubertierende Figur inszeniert, die nicht den traditionellen Geschlechterbildern entspricht. Das Gefühlsleben der Figur wird im Rahmen der Filmdarstellung deutlich anhand von psychischer Belastung, Depression und tiefer Verzweiflung inszeniert. Das Verhalten ist ambivalent und unberechenbar. Alex befindet sich im Kampf mit den Problemen, die die Pubertät in ihr_ihm auslöst. Die körperliche und psychosexuelle Entwicklung bringt sowohl die Suche nach sexueller und körperlicher Intimität mit sich, als auch die Frage nach der eigenen Identität. Der Spielfilm repräsentiert die Herausforderungen der Pubertät und der psychosexuellen Entwicklung einer_eines intersexuellen Jugendlichen.

Alex wird mit Hilfe von verunstalteten Puppen als eine Person inszeniert die eine ungesunde, unausgeglichene Psyche sowie ein gestörtes Verhältnis zu seinem_ihrem Körper hat. Alex's eigene Zeichnungen stellen absurde Veränderungen an den

Geschlechtsorganen dar, sowie die Angst körperliche Schmerzen zu erleiden. Verbal nimmt Alex eine negative Selbstzuschreibung vor und benennt sich als „Monster“. Die filmische Erzählung stellt die intersexuelle Figur begleitet von Merkwürdigkeiten und Absonderlichkeiten dar und inszeniert diese Figur als geheimnisvolle, rätselhafte und sozial isoliert.

Diese Formen der Inszenierung repräsentieren Intersexualität als absonderlich.

Weiters unterliegt die Figur verbaler sowie körperlicher Degradierung und Beschämung durch männliche Figuren, die den intersexuellen Körper als faszinierend, reizvoll sowie abartig zugleich benennen. Diese Inszenierung repräsentiert intersexuelle Menschen als Opfer von sadistischen Schaulustigen und ihren absonderlichen Vorstellungen.

Die intersexuelle Figur stellt Heteronormativität und Heterosexualität in Frage und kämpft für gesellschaftliche Anerkennung, so sein zu dürfen wie sie_er ist und repräsentiert Personen, die sich einer Kategorisierung entziehen. Auf diese Weise integriert die Filmhandlung die Problematik der geschlechtsanpassenden Operationen. Alex existiert als medizinische Akte und wird indes, mittels der Figur des Chirurgen Ramiro's als medizinischer Fall inszeniert. Hier wird die Perspektive der Chirurgie beziehungsweise der Medizin auf intersexuelle Körper dargelegt. Auf diese Weise wird der medizinische Diskurs, in dem Intersexualität pathologisiert wird, in die Erzählung mit aufgenommen.

Operative Eingriffe an intersexuellen Kindern werden als negativ prägende Erfahrung sowie als falsche Entscheidung der Ärzte dargestellt, dies repräsentiert die starke und inkompetente Einflussnahme der Medizin auf den intersexuellen Körper, um die Norm der binären Geschlechterordnung aufrecht zu erhalten. Die Medizin übergeht die Integrität intersexueller Menschen und somit das Recht auf Selbstbestimmung.

Eine gegensätzliche Sichtweise zur Pathologisierung wird vom Vater der intersexuellen Figur Alex repräsentiert. Er ist Biologe und vertritt die Ansicht, dass sein intersexuell geborenes Kind perfekt und besonders sei, eine chirurgische Korrektur ist für ihn somit nicht erforderlich. Folglich repräsentiert die Biologie die Natürlichkeit und Einzigartigkeit jedes intersexuell geborenen Kindes.

Die Familie von Alex wahrt ihre_seine Intersexualität als Geheimnis, die Inszenierung der Geheimhaltung erfolgt sowohl verbal als auch visuell, denn die Einnahme von Hormonen unterdrückt die körperliche Sichtbarkeit. Es sorgt für Probleme,

Verwirrungen und Konflikte, als sich die Figur dazu entscheidet, mit anderen das Geheimnis zu teilen. Die Figur Alex ist somit Anzeichen dafür, dass Intersexualität weitgehend gesellschaftlich nicht sichtbar und nur wenig publik ist.

Die filmische Darstellung zeigt auch, dass Intersexualität „erklärungsbedürftig“ ist und repräsentiert die Gegebenheit, dass nur wenig Wissen über intersexuelle Menschen vorhanden ist.

Die Figuren der Eltern werden als ratlos, ängstlich, besorgt und mit der Thematik überfordert dargestellt. Die fachliche Kompetenz und die Aufgeschlossenheit des Vaters wendet einen operativen Eingriff am Kleinkind ab. Hier werden mehrere Ängste von Eltern mit intersexuellen Kindern repräsentiert. Zum einen, das Unvermögen ein „normales“ Kind zu zeugen und zum anderen die Überforderung und Verunsicherung eine „richtige“ Entscheidung zu treffen – falls dies möglich ist. Die Eltern stellen somit einen Teil des soziokulturellen Systems dar, von ihnen wird eine Entscheidung über die Integrität eines unmündigen Kindes und dessen Körper zu treffen, verlangt wird.

Eine Entscheidung, die im Rahmen des heteronormativen Systems gedacht wird, wird von der intersexuellen Figur gefordert. Eine mögliche Wahl eines „Dazwischen“ trägt niemand an die Figur heran, diese Option wird nur von der Figur selber formuliert.

Der Spielfilm repräsentiert, dass die Heteronormativität innerhalb der Gesellschaft dominiert, und inszeniert Alex als Abweichung und Opfer. Die Figur Alex kann aber auch als eine Repräsentantin des Kampfes gegen eine (schmerzhaft) Eingliederung in das heteronormative bzw. heterosexuelle System gedeutet werden und steht somit für mehr Selbstbestimmung und Autonomie und repräsentiert die Handlungsmacht intersexueller Menschen. Die Filmerzählung repräsentiert die Problemlagen von intersexuell geborenen Menschen, die sich im Kampf um Anerkennung in der heterosexuellen Matrix befinden.

„Wie wird in dem Film „XXY“ *sex, gender und desire* dargestellt und repräsentiert?

Sex, desire sowie der erste Geschlechtsverkehr werden als zentrale Themen der filmischen Erzählung inszeniert.

Der medikamentöse Eingriff mittels Hormontabletten in den intersexuellen Körper soll die Entwicklung eines sichtbar eindeutigen Geschlechts – als Frau – bedingen und unterstützen. Dem intersexuellen Körper wird auf diese Weise entgegengewirkt. Hier werden die aktuellen medizinischen und psychosozialen Behandlungsmaßnahmen die gegenüber intersexuellen Menschen getroffen werden repräsentiert. Auch werden Zweifel daran geäußert, der_dem intersexuellen Jugendlichen die Entscheidung über ihren_seinen Körper zu überlassen. Die vermeintliche Toleranz der Eltern tritt hinter die Tatsache, dass der intersexuelle Körper vor der Gesellschaft versteckt wird. Es wird über ihn bestimmt und versucht ihn in das heteronormative Muster einzugliedern. Dies repräsentiert die vorherrschende binäre Geschlechter(zu)ordnung, sowie die Zwangsheteronormativität, die mittels Körperpolitik und Disziplinierungsmaßnahmen ambivalente Geschlechtszugehörigkeiten der Norm anpassen wollen.

Alex und Alvaro's Vorstellungen im Hinblick auf den ersten Geschlechtsverkehr, werden als gegensätzlich konstruiert. Alvaro's Auffassung repräsentiert die Vorstellung einer Intimbeziehung *mit* emotionaler Bindung, im Gegensatz zu den Figuren Alex und Roberta, die eine pragmatische Einstellung zum ersten Geschlechtsverkehr, sprich einer Intimbeziehung *ohne* emotionale Bindung haben. Die Darstellung repräsentiert die Gestaltbarkeit von sexuellen Beziehungen – einerseits die Vorstellung, dass Liebe und Sexualität zusammengehören und andererseits eine Intimbeziehung, die nicht auf Liebe basiert.

Die Vollziehung des ersten Geschlechtsverkehrs wird mit einer unbenannten Besorgnis und einer anschließenden Erleichterung danach inszeniert. Die visuelle Darstellung des Analverkehrs ist unrealistisch, flach und geschönt. Die Erkenntnis der männlichen Figur Alvaro, Gefallen am Analverkehr zu finden wird als erschütternd, schockierend und verwirrend inszeniert. Die Art und Weise, wie die Reaktionen der Figuren visuell und vor allem auditiv dargestellt werden, inszenieren den Analverkehr zwischen Alex und Alvaro als eine problematische Begebenheit und als Problem verursachend. Die Abweichung von der heteronormativen Übereinstimmung von *sex* und *desire* wird als problembelastet inszeniert, sowie als erschütternd, erklärungsbedürftig und leidvoll.

Alvaro's *desire* stellt zwar ein Aufbrechen der Heteronormativität dar, jedoch soll dies ein Geheimnis bleiben. Alvaro äußert Alex gegenüber den Vorschlag, das beiderseits neu entdeckte Begehren, als Geheimnis zu bewahren. Somit wird es als sozial nicht anerkannt inszeniert.

Homosexualität wird von Alvaro's Vater mittels abfälliger Bezeichnung als unerwünscht inszeniert. Alvaro's Vater Ramiro würde es vorziehen, dass er eine Beziehung mit einer intersexuellen Person eingeht, als einen Sohn zu haben, der eine gleichgeschlechtliche Beziehung führt. Dies repräsentiert, dass homosexuelle Lebensweisen minder akzeptiert sind als Menschen mit einem intersexuellen Körper.

Das soziale Geschlecht, sprich *gender*, wird widersprüchlich thematisiert. Zum einen wird die Penetration mittels Penis mit einem „männlichen“ sozialen Geschlecht in Verbindung gebracht andererseits wird betont, dass das soziale Geschlecht unabhängig von den Geschlechtsorganen ist. Diese widersprüchliche Aussage repräsentiert zwar ein bereits bestehendes Wissen über die Existenz eines sozialen Geschlechts aber zugleich auch eine herrschende Ungewissheit beziehungsweise eine Unwissenheit. Vor allem in Bezug auf die Beziehung vom sozialem Geschlecht, dem körperlichen Geschlecht und der Begehrensform. Repräsentiert werden hier: das Spannungsfeld des Themas, die gesellschaftliche Normierung und die Dominanz der binären Geschlechtercodierung.

Eine Zuordnung nach dem heteronormativen Muster wird als wichtig und grundlegend dargestellt. Ein unbekanntes biologisches Geschlecht und eine offene Begehrensform werden als unmöglich sowie unverständlich dargestellt. Dies repräsentiert, die Dominanz der Heteronormativität, welche *queere* Lebensweisen ausschließt oder an den Rand drängt. Die Darstellungen der Figuren repräsentieren aber ebenso, dass *sex*, *gender* und *desire* fließend und veränderbar sind. Die Möglichkeit, dass Alex mit beiden Geschlechtsorganen, also Penis und Vagina, ihr_ sein Begehren ausleben könnte bleibt unerwähnt und wird nicht thematisiert.

Die Orientierung erfolgt nach dem heteronormativen Muster und schließt *queere* Lebensweisen aus.

Die Vielfalt und Veränderbarkeit des Begehrens wird in diesem Film thematisiert. Es wird ein Aufbrechen der Heteronormativen Matrix inszeniert, jedoch wird dieses Abweichen ablehnend inszeniert und repräsentiert eine eher widerstrebende Bereitschaft subversive Lebensformen zu achten.

Die Thematiken werden sehr ernst und ohne jeden Humor behandelt, es ist ersichtlich, dass diese Themen sehr behutsam behandelt werden und nicht zum common sense gehören.

5. Zusammenfassendes Schlusswort

Zahlreiche Darstellungen und Repräsentationen von diversifizierenden Lebensweisen sind in audiovisuellen Medien vorzufinden. Jedoch besteht die Tendenz, dass *queere* Darstellungen und Repräsentationen mittels Erzählstrategie und Darstellungsformen so vereinnahmt werden, dass sie die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit und Sexualität stabilisieren (Maier 2006: 259). Audiovisuelle Medien können durch beabsichtigte, *queere* Inszenierungen, den heteronormativen Blick demontieren und vielfältige Lebensmodelle darstellen. Visuelle Repräsentationen sind durchaus in der Lage die Grenzen des dominanten, heteronormativen kulturellen Bilderrepertoires zu verhandeln und zu debattieren.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem WIE der Darstellung und Repräsentation einer intersexuellen Filmfigur, sowie dem WIE der Darstellung und Repräsentation der Trias von *sex*, *gender* und *desire* im Spielfilm „XXY“. Dies beinhaltet ebenso folgende Aspekte: Wird eine heteronormative Konstellation von *sex*, *gender* und *desire* abgebildet, oder wird diese aufgebrochen? Wenn ja, wie werden diese Brüche filmisch gezeigt? Wie gehen die Personen im Film mit Abweichungen von der heterosexuellen Norm um und wie wird dies dargestellt?

In meiner Forschungsarbeit bin ich davon ausgegangen, dass Filme Artefakte sind. In ihnen verdichten sich gesellschaftliche Bedeutungsstrukturen und soziale Handlungsweisen. Als audiovisuelle Repräsentationen transportieren und reproduzieren sie somit gesellschaftliche Normen, Werte und Vorstellungen (Hickethier 2003: 253; Lueger 2010: 97f). Durch eine systematische soziologische Analyse des Materials Film können diese Bedeutungen rekonstruiert und somit Rückschlüsse auf soziale Sinnstrukturen und Verhältnisse des Produktionskontextes gezogen werden (Hickethier 2003: 253; Lueger 2010: 97f). Aus der Perspektive des sozialen Konstruktivismus und des diskurstheoretischen Dekonstruktivismus, werden die in sozialen Praxen und Interaktionen konstruierte, heteronormative Matrix und dessen filmische Darstellung bzw. Repräsentation untersucht. Der theoretische Rahmen zeigt indes auch, dass die heteronormative Matrix eine Konstruktion ist, die veränderlich ist.

Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass die Inszenierung des Spielfilms dem traditionellen Modell des Dramas folgt. Diese Form der Narration akzentuiert die Konflikthaftigkeit des Themas Intersexualität und wird als von Konfrontationen,

Kontroversen und Zerwürfnissen geprägt inszeniert und repräsentiert. Die Erzählung schließt mit keinem Happy End, sondern mit einem offenen Ende und lässt folglich die Zuseher_innen im Ungewissen zurück. Bei der Filmgestaltung stehen körperbetonte, mimische sowie intime Elemente im Vordergrund, die von wenigen Dialogen begleitet werden. Die angewandte Filmgestaltung inszeniert und repräsentiert Intersexualität als authentisch und zugleich als emotionale körperliche Intimität.

Weiters machte die Analyse deutlich, dass Intersexualität verbal und körperlich als Geheimnis und gleichermaßen als unsichtbar inszeniert und somit auch repräsentiert wird. Die körperliche Erscheinung der intersexuellen Figur Alex wird als indifferent inszeniert. Eine Zuordnung nach den traditionellen Geschlechterbildern wäre diffizil. Alex ist ein_e sozial isolierte_r Einzelgänger_in mit einer ambivalenten psychischen Verfassung. Sie_er wird in der Phase der Pubertät dargestellt, in der er_sie eine psychisch und sexuell problematische Entwicklung durchlebt. Ihre_seine visuellen und verbalen Selbstdarstellungen und -zuschreibungen sind absonderlich und negativ konnotiert. Alex vorhandene Geschlechtsorgane werden von anderen Jugendlichen als „abartig“ bewertet. So wird die intersexuelle Figur als Opfer konstruiert.

Das Empowerment der Figur besteht darin, seine_ihre Intersexualität offenzulegen. Alex verwehrt sich der Forderungen ihre_seine Intersexualität erklären zu müssen und ebenso sich zwischen zwei Geschlechtern entscheiden zu müssen. Sein_ihr Begehren (*desire*) wird als offen, richtungs- bzw. orientierungslos inszeniert. Die intersexuelle Figur wird so als Kämpfer_in inszeniert, welche_welcher sich nicht (mehr) der Fremdbestimmung unterwirft bzw. hingibt, sondern um Selbstbestimmung und ein erfülltes Sexualleben kämpft. Dieser Weg wird als kräftezehrende Entscheidung inszeniert. Diese Anstrengungen betreffen aber nicht nur die intersexuelle Alex, sondern auch all jene Personen, die mit ihr_ihm in Beziehung stehen bzw. treten.

Weiters wurde gezeigt, dass *sex*, *desire* sowie der erste Geschlechtsverkehr zentrale Themen der filmischen Erzählung sind. Alex wird als pubertierende_r Jugendliche_r dargestellt, die_der sexuelle und emotionale Intimität sucht. Dabei wird sie_er als offen und neugierig bezüglich ihrer_seiner Sexualität inszeniert. Alex Vorstellungen hinsichtlich des ersten Geschlechtsverkehrs werden ohne romantische Gefühle bzw. romantische Vorstellungen konstruiert sondern als etwas, das man „hinter sich bringt“.

Die Ergebnisse lassen auch die Dominanz der heteronormativen Matrix erkennen. Der Bruch der heteronormativen Übereinstimmung von *sex* und *desire* wird als Abweichung

und Tabu inszeniert. Dieser Bruch stört die Orientierung in den gängigen heteronormativen Mustern und wird als etwas inszeniert, das erschütternd ist und psychisch verarbeitet werden muss. Auch wird die Abweichung des körperlichen Geschlechts – *sex* – und der Begehrensposition – *desire* – als erklärungsbedürftig dargestellt. Genauso wie der intersexuelle Körper als Geheimnis gewahrt wurde, ist es erstrebenswert, von der Heteronormativität abweichende Begehrenspositionen als Geheimnis zu wahren.

Trotz einer *queeren* Inszenierung der beiden Hauptfiguren, Alex und Alvaro, wird der heteronormative Blick im Spielfilm XXY nicht demontiert. Die *queeren* Repräsentationen lösen zwar Irritationen über die herrschenden Annahmen der heteronormativen Matrix aus, aber durch das *Wie und Was* der Darstellung bzw. Inszenierung wird die Matrix dennoch wieder nur bestärkt und stabilisiert. Subversive Lebensweisen werden in die Position missbilligter Außenseiter gedrängt.

Subversive Lebensmodelle und eine körperliche Beschaffenheit abseits der heteronormativen Matrix werden überschattet von Absonderlichkeiten, Leid und Einsamkeit. Mit der indifferenten äußerlichen Darstellung und dem offenen Umgang der Begehrensposition der intersexuellen Figur wird ein Gefühl der Offenheit für subversive Geschlechtsidentitäten evoziert. Diese Form wird aber als bedrückend, quälend und besonders dargestellt. Die Widerstände werden zwar überwunden, dennoch werden die beiden Figuren als Einzelgänger inszeniert und in die Position missbilligter Außenseiter gedrängt. Dies repräsentiert die gesellschaftliche Situation von subversiven Geschlechtsidentitäten, die in unserer Gesellschaft vorherrscht.

Um ein umfassenderes Bild respektive unterschiedliche Perspektiven zum Thema Intersexualität zu erlangen könnte direkt an die vorliegende Arbeit eine Rezeptionsanalyse anschließen. Die Rezeption von Zuschauer_innen könnte mit Hilfe einer Gruppendiskussion erhoben werden. Interessant wäre die Rezeption des Filmes von intersexuellen Menschen einzuholen. Eine weitere interessante Frage ist, ob die Anzahl und Variationen von intersexuellen Figuren in Spielfilmen in den nächsten Jahrzehnten zunehmen und wie diese Figuren dargestellt werden.

6.Danksagung

Dank gilt all jenen Menschen die mich in meinem Studium und beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben.

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Prof. Dr. Mag. Eva Flicker bedanken, die mich bei der Masterarbeit mit viel Leidenschaft und konstruktiver Kritik begleitet hat. Ich danke auch Prof. Dr. Roswitha Breckner und allen Teilnehmer_innen der Master-Arbeits-Seminare für die wertvollen Anregungen und Interpretationsrunden. Bedanken möchte ich mich bei meiner Studienkollegin und Freundin, die geduldig meine Manuskripte lektorierte und mir in dieser Zeit eine psychische Stütze war. Ich danke meinem Freund, der mir stets Mut zugesprochen, mich immer in meiner Arbeit bestärkt hat, all meine Launen erduldet hat und nie an meinem Vorwärtskommen zweifelte. Ich möchte mich bei meinem Bruder bedanken, er ist mir immer ein wertvoller Gesprächspartner und darüber hinaus immer für mich da. Dank gilt allen voran meiner Mutter die den Grundstein für meine Entwicklung gelegt hat.

Literaturverzeichnis

Adams, Rachel (2001): *Sideshow U.S.A Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago/London. Zitiert nach Dellmann, Sarah (2009).

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max ([1988] 2004): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 15. Aufl., Frankfurt am Main. Fischer-Taschenbuch.

Berger, Peter/ Luckmann, Thomas (2007): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag.

Borstnar, Nils/ Pabst, Eckhard/ Wulff, Hans Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2. , überarbeitete Auflage. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Bourdieu, Pierre ([1976] 2009): *Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. 2. Auflag. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg. Schüren.

Butler, J. ([1991] 2012): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 16. Auflage. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

Butler, J. (1997): *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.

Butler, J. (1997): *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 173-197.

Carillo, A.A./ Damian, M./ Berkovitz, G. (2007): *Disorders of Sexual Differentiation*. In: Lifshitz, F. (Hg): *Pediatric endocrinology, 5th Edition, Volume 2: Growth, Adrenal, Sexual, Thyroid, Calcium, and Fluid Be Disorders*. New York, NY/London (Informa Healthcare), S.737- 767. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).

Chrstos, Natalie Sophie (2009): „genital outlaws, in a positive way – Intersexualität und Transsexualität im kulturellen Text“ Univ., Dipl.-Arbeit. Wien. UB Wien Online Katalog: http://othes.univie.ac.at/5532/1/2009-06-22_0400059.pdf

Corbin, Juliet/ Strauss, Anselm (1990): *Grounded Theory Research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria*. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 19, Heft 6, Dezember 1990. S. 418-427.

Degele, Nina (2008): *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn. Wilhelm Fink GmbH & Cco. Verlags-KG.

Denzin, Norman K. (2003): »Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial«, in: Uwe Flick (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 416-428.

Dellmann, Sarah (2009): *Widerspenstige Körper. Körper, Kino, Sprache und Subversion in Tod Brownings Freaks und Filmen mit Lon Chaney*. Marburg. Schüren.

- Dietze, Gabriele** (2006): Schnittpunkte. Gender Studies und Hermaphroditismus. In: Dietze, Gabriele/ Hark, Sabine (Hg.), Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus. Ulrike Helmer Verlag. S. 46-67.
- Dietze, Gabriele/ Hark, Sabine** (Hg.) (2006): Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus. Ulrike Helmer Verlag.
- Eder, Jens** (1999): Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Hamburg. LIT Verlag.
- Eder, Jens** (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg. Schüren.
- Engel, Antke** (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentationen. Frankfurt/New York. Campus Verlag.
- Faulstich, Werner** (2004): Medienwissenschaft. Paderborn. UTB basics. Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, Werner** (2008): Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Paderborn. UTB Verlag.
- Filmnoirephotos** (2012): Adventures in Androgyny: Josephine Joseph. <http://filmnoirephotos.blogspot.co.at/2012/11/adventures-in-androgyny-josephine-joseph.html>, letzter Zugriff am 15.04. 2014.
- Formanek, Nina/ Gerstmann, Katja** (2011): Inszenierte Grenzen: Klonen, Geschlecht und Begehren in Science Fiction Filmen - soziologische Filmanalysen. Univ., Master-Arbeit. Wien. UB Wien Online Katalog.
- Foucault, Michel** ([1977] 1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1973): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main. Zitiert nach: Lang, Claudia 2006.
- Foucault, Michel** (1988): Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main. Zitiert nach: Lang, Claudia 2006.
- Fuchs- Heinritz, Werner/ Lautmann, Rüdiger/ Rammstedt, Otthein/ Wienold, Hanns** (Hg), (2007): Lexikon zur Soziologie. 4., grundlegend überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gad, Urban** (1920): Die Einheit von Bild und Erzählung aus der Sicht eines Regisseurs. In: Wuss, Peter (Hg.), (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Berlin. Henschel Verlag. S 77-83.
- Gad, Urban** (1920): Der Film. Seine Mittel – seine Ziele. Berlin. Zitiert nach: Wuss, Peter: 1990.
- Garfinkel, Harold** (1967): Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Geertz, Clifford** (1997): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main. Zitiert nach: Eder, Jens (2008).
- Gildemeister, Regine** (2004): Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hg.) Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden. VS Verlag, S. 132-140.

- Gildemeister, Regine/ Wetterer, Angelika** (1995 [1992]): Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. 2. Auflage. S. 201-254. In: Knapp, Gudrun-Axeli; Wetterer, Angelika, (Hg.), Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg. Kore.
- Glaser, Barney G. / Strauss, Anselm** (1979): Die Entdeckung gegenstandsbezogener Theorie: Eine Grundstrategie qualitativer Sozialforschung. In: Hopf, Christel/ Weingartner, Elmar (Hg.)(1979): Qualitative Sozialforschung. 1. Auflage. Stuttgart. Klett-Cotta Verlag S. 91-108.
- Goffman, Erving** ([1979]1981): Geschlecht und Werbung. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.
- Goffman, Erving** ([1979]1981): Geschlecht und Werbung. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. Zitiert nach: Hirschauer (1989).
- Hall, Stuart** (1999): Kodieren/Dekodieren. In: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg. Dietrich zu Klampen Verlag GbR. S. 92-110.
- Haug, Frigga** (1995): Das Projekt – Fragen, Forschungsgruppe und Methode. Anmerkung zur Methode der Erinnerungsarbeit. In: dies.; Hipfl, Brigitte (Hg.), Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Unter Mitarbeit von: Helga Dautermann, Elke Ehlers, Barbara Eppensteiner, Michaele Geistler, Laura Ippen, Larissa Krainer, Rosemarie Lederer, Petra Strohmaier. Hamburg. Argumente Verlag. S. 7-15. Zitiert nach: Formanek/ Gerstmann (2011).
- Hepp, Andreas** (2004): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. 2. Aufl. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hickethier, Knut** (2003): Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart. J. B. Metzler.
- Hickethier, Knut** (2003a): Medienkultur. In: Bentele, Günter/ Brosius, Hans-Bernd/ Otfried Jarren, (Hrsg.). Öffentliche Kommunikation. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag. S. 435-457.
- Hickethier, Knut** (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage., Stuttgart. J.B. Metzler.
- Hickethier, Knut** (2010): Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart. J. B. Metzler.
- Hirschauer, Stefan** (2008): Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs. In: Rehberg, Karl- Siegbert: Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel. Band 2. Campus Verlag. S. 974-984.
- Hirschauer, Stefan** (1989): Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. In: Zeitschrift für Soziologie 18 (2). S. 100-118.
- Holterhus, P.M.** (2004): Vom Gen zum Körper – Molekulare und zelluläre Biologie der Geschlechtsentwicklung, in: Richter-Appelt, H.& Hill, A. (Hg.): Geschlecht zwischen Spiel und Zwang. Beiträge zur Sexualforschung. Gießen. Psychosozial-Verlag. S. 77-91. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).

- Holterhus, P.M.** (2010): Störung der Geschlechtsentwicklung, in: Hiot, O.; Danne, T & Wabitsch, M. (Hg.): Pädiatrische Endokrinologie und Diabetologie. Berlin. Springer Verlag. S. 391-409. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).
- Houk, C. P.; Hughes, I. A.; Ahmed, S. F. & Lee, P.A.** (2006): Summary of consensus statement on intersex disorders and their management. *Pediatrics* 118(2), S. 753-757. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).
- Hughes, I.A.; Houk, C.; Ahmed, S. F.; Lee, P.A. & LWPES/ ESPE Consensus Group** (2006): Consensus statement on management of intersex disorders. *Archives of Disease in Childhood* 91 (7), S. 554-563. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).
- Imdahl, Max** (1980): Giottos Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München. Fink. Zitiert nach: Schnettler/ Pötsch (2007).
- Jagose, Annamarie** ([1996] 2005): *Queer Theory. Eine Einführung*. 2. Auflage. Übersetzung und Herausgabe von Corinna Genschel, Caren Lay, Nancy Wagenknecht, Volker Woltersdorff. Berlin. Querverlag.
- Jäckel, Michael** (2008): *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden. VS Verlag.
- Keppler, Angela** (2005): Medien und soziale Wirklichkeit. S.91-106 in: Jäckel, Michael, (Hrsg.), *Mediensoziologie. Grundlagen und Forschungsfelder*. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kessler, Suzanne J.** (1990): »The medical construction of gender. Case management of intersexed infants«, in: *Signs*, 16 (1), S. 3-27. Zitiert nach: Lang, Claudia (2006).
- Kniebe, Tobias** (2011): Zum Tod des Film-Kritikers Michael Althen, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 110, 12. Mai 2011, 18:18, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-des-grossen-film-kritikers-michael-althen-der-pionier-1.1096695>, letzter Zugriff am 27.03.2014.
- Knilli, Friedrich** (1979): Medium. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Kritische Stichwörter Medienwissenschaften*. München. Fink. S. 230-251. Zitiert nach: Hickethier, Knut (2003).
- Korte, Helmut** (1999): *Filminterpretation – Filmanalyse*. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) *Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*. Baden Baden. Nomos Verlagsgesellschaft. S. 76-90.
- Korte, Helmut** (2001): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 2., durchgesehene Auflage. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. Berlin.
- Krone N./ Hanley, N.A./ Arlt, W.** (2007): Age-specific changes in sex steroid biosynthesis and sex development. *Best Practice & Research Clinical Endocrinology & Metabolism* 21(3), 393-401. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).
- Klein, B./ Rossmannith, W. G.** (2007): *Hormone und Hormonsysteme. Eine Endokrinologie für Biowissenschaftler*. Berlin/ Heidelberg/ New York. Springer. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).

- Kurz, Joachim** (2008): XXY. Von der Freiheit seine Identität zu wählen. <http://www.kino-zeit.de/filme/xyy>, letzter Zugriff am 08.07.2013.
- Lamnek, Siegfried** (2010): Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. 5. überarbeitete Auflage. Weinheim, Basel. Beltz Verlag.
- Lang, Claudia** (2006): Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Frankfurt/ New York. Campus Verlag.
- Lemke, Thomas** (2007): Biopolitik zur Einführung. Hamburg. Junius Verlag.
- Lindemann, Gesa** (1992): Die leiblich-affektive Konstruktion des Geschlechts. Für eine Mikrosoziologie des Geschlechts unter der Haut, in: Zeitschrift für Soziologie 21 (5). S. 330-346. <http://zfs-online.ub.uni-bielefeld.de/index.php/zfs/article/viewFile/2805/2342>, letzter Zugriff am 13.10.2013.
- Lohmann, Isabell** (2011): Zwischen den Geschlechtern. <https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/zwischen-den-geschlechtern/>, letzter Zugriff am 24.04.2014.
- Lueger, Manfred** (2010): Visuelle Materialien: Artefaktanalyse, in: Lueger, Manfred (2010): Interpretative Sozialforschung: Die Methoden. Facultas wuv. S. 92-119.
- Luhmann, Niklas** (1996): Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen. Westdeutscher Verlag.
- Maier, Tanja** (2006): Hopful signs? Repräsentationen lesbischer Frauen im Fernsehen. In: Geiger, Annette/ Rinke, Stefanie/ Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig (Hg.) (2006): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar. VDG. S. 259-277.
- Matt, Eva** (2006): Intersexualität und Recht. Gastbeitrag von Eva Matt. <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/intersexualitaet-und-recht/10/neste/205.html>, letzter Zugriff am 19.11.2013.
- Mikos, Lothar** (2008): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH. S. 21-66.
- Mühlen Achs, Gitta** (1998): Geschlecht bewusst gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen. Ein Bilder- und Arbeitsbuch. München. Frauenoffensive.
- Müller-Doohm, Stefan** (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Ronald/ Hohner, Anne (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, München: Verlag UTB. S. 81-108.
- Preschl, Claudia** (1995): Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.) (1995): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien Passagen Verlag. S. 131-150.
- Rammesmayr, Eva** (2010): „(Filmische) Diskursivierung von Intersexualität“. Univ., Dipl.-Arbeit. Wien. UB Wien Online Katalog: http://othes.univie.ac.at/10467/1/2010-06-30_0400660.pdf.
- Reiter, Birgit-Michel** (1998): Hermaphroditen im 20. Jahrhundert. Zwischen Elimination und Widerstand. Eine Kurzvorstellung der AGGPG. Zitiert nach: Lang, Claudia 2006.
- Rich, B. Ruby** (2013): New Queer Cinema: the director's cut. United States of America. Duke University Press.

- Rose, Nikolas** (2001): The Politics of Life Itself. In: Theory, Culture and Society, 18.Jg. S. 1-30. Zitiert nach: Lemke, Thomas (2007).
- Rosenthal, Gabriele** (1995): Erlebte und erzählte Lebensgesichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibung. Frankfurt: Campus. Zitiert nach: Formanek/ Gerstmann (2011).
- Rühle, Alex** (2013): Gesetzesänderung für Intersexuelle. Im Fremdkörper. <http://www.sueddeutsche.de/leben/gesetzesaeenderung-fuer-intersexuelle-im-fremdkoerper-1.1805603>, letzter Zugriff am 23.04.2014.
- Schnettler, Bernt/ Pötzsch, Frederik S.** (2007): Visuelles Wissen. In: Schützeichel, Rainer (Hg.) Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung. Konstanz und München. UVK Verlagsgesellschaft. S.472-484.
- Schroer, Markus** (2012): Gefilmte Gesellschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In: Heineze, Carsten/ Moebius, Stephan/ Reicher, Dieter (Hg.), Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz und München. UVK Verlagsgesellschaft. S. 15-41.
- Schröter, Susanne** (1998): Körper und Identität. Ethnologische Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht, Münster. Zitiert nach: Lang, Claudia (2006).
- Schutte, Jürgen** (1990): Einführung in die Literaturinterpretation. 5. Auflage. Stuttgart, zitiert nach Hickethier 2007.
- Schweizer, Katinka** (2012): Körperliche Geschlechtsentwicklung und zwischengeschlechtliche Formenvielfalt. In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012): Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen. Gießen. Psychosozial-Verlag. S. 43- 67.
- Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta** (2012): Behandlungspraxis gestern und heute. Vom »optimalen Geschlecht« zur individuellen Indikation. In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012): Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen. Gießen. Psychosozial-Verlag. S. 99- 118.
- Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta** (Hg.), (2012): Intersexualität kontrovers. Grundlagen, Erfahrungen, Positionen. Gießen. Psychosozial-Verlag.
- Sinnecker, G. H. G.** (1999): Störung der Keimdrüse und der sexuellen Entwicklung. In: Kruse, K. (Hg.): Pädiatrische Endokrinologie. Stuttgart/New York (Georg Thieme). S. 167-219. Zitiert nach: Schweizer, Katinka (2012). In: Schweizer, Katinka/ Richter-Appelt, Herta (Hg.), (2012).
- Trenz, Hans-Jörg** (2005): Das Kino als symbolische Form von Weltgesellschaft. Berliner Journal für Soziologie. Heft 3 2005, Volume 15. S. 401-417.
- Villa, Paula-Irene** ([1999] 2006): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. 3.,aktualisierte Auflage. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Weber, Stefan** (2010): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. 2. Auflage. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft.
- Williams, Raymond** (1986): Karl Marx und die Kulturtheorie. In: Neidhart et al. S. 32-56. Zitiert nach: Hepp, Andreas (2004).
- Wuss, Peter** (Hg.), (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Berlin. Henschel Verlag.

Zehnder, Kathrin (2009): Der Zwitter als Freak. Die Exotisierung von Intersexuellen am Beispiel von Caster Semenya. In: Phase 2/34, 58-60. http://www.academia.edu/2334417/Der_Zwitter_als_Freak._Die_Exotisierung_von_Intersexuellen_am_Beispiel_von_Caster_Semenya#, letzter Zugriff am 13.10.2013.

Ziemann, Andreas (2012): Soziologie der Medien.2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Bielefeld. Transcript Verlag.

Internet-Quellen:

Background XXY. http://www.xxy-film.de/06_background.html, letzter Zugriff am 06.04.2013.

Besetzung XXY. http://www.xxy-film.de/04_besetzung.html, letzter Zugriff am 06.07.2013.

Fallbericht Nella. <http://intersex.schattenbericht.org/post/2008/07/21/A1-Fallbericht-Nella>, letzter Zugriff am 23.10.2013.

Fallbericht Christa. <http://intersex.schattenbericht.org/post/2008/07/21/A2-Fallbericht-Christina-T>, letzter Zugriff am 23.10.2013.

Film Musik. Andres Goldstein & Daniel Tarrab. http://www.agdtfilmusic.com/english/films_xxy.htm, letzter Zugriff am 27.03.2014.

IMBd.com: Orlando. http://www.imdb.com/title/tt0107756/?ref_=nv_sr_4, letzter Zugriff am 23.04.2014

IMBd.com: The Crying Game. http://www.imdb.com/title/tt0104036/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff am 23.04.2014

IMBd.com: M. Butterfly. <http://www.imdb.com/title/tt0107468/>, letzter Zugriff am 23.04.2014

IMBd.com: Paris is burning. http://www.imdb.com/title/tt0100332/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff am 23.04.2014

Moviemaze.de. Poster zu XXY. <http://www.moviemaze.de/media/poster/2493/3/xxy.html>, letzter Zugriff am 14.02.2014

XXY ungelöst. Klinefelter Syndrom. Deutsche Klinefelter-Syndrom Vereinigung e.v. <http://www.klinefelter.de/cms/index.php/klinefelter-syndrom>, letzter Zugriff am 30.12.2013.

xy-frauen.de Selbsthilfegruppe. <http://www.xy-frauen.de/>, letzter Zugriff am 24.04.2014.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Für die Screenshots aus den Filmen liegen die Rechte bei den jeweiligen Produktionsfirmen der Filme.

Anhang

A Sequenzlinien – Szenenprotokoll – Dialoge

- I) Intro (00'00'40 bis 00'02'09) Szene 01 bis 02
- II) Das Eintreffen der Gäste (00'02'09 bis 00'07'04) Szene 03 bis 07
- III) Das (in)offizielle Kennenlernen (00'07'05 bis 00'19'22) Szene 08 bis 24
- IV) Alex und Alvaro kommen sich – nicht unbemerkt – näher (00'19'22 bis 00'36'19) Szene 25 bis 38
- V) Was nun? (00'36'19 bis 00'55'26) Szene 39 bis 55
- VI) Die Anspannung nimmt zu – Konfrontationen lassen sich nicht mehr vermeiden – Entscheidungen werden getroffen (00'55'26 bis 01'09'31) Szene 56 bis 70
- VII) Was übrig bleibt (01'09'31 bis 1'23'55') Szene 71 bis 81
- VIII) Abspann (1'23'55' bis 1'26'51) Szene 82

I Intro

(01) „Vorspann/ Lauf durch den Wald“ (00'00'40 - 00'01'33)

Alex läuft mit einer Machete in der Hand durch den Wald auf der Jagd nach einer Schlange (diese sieht man erst bei genauem Hinsehen). Alex und Roberta sind barfuß unterwegs. Immer wieder verschwinden beide hinter den Baumstämmen. Alex holt die Schlange ein und schlägt mit einem Schrei auf sie ein. Die Jagd wird durch einen Bildwechsel auf eine virtuelle „Wasserwelt“ fünf Mal unterbrochen (hier werden die Namen der Filmproduzent_innen eingeblendet). Anschließend folgt eine schwarze Überblende.

Alex: uuhhaa. (Schrei als sie auf die Schlange einschlägt)

(02) „Das Versteck“ (00'01'34 - 00'02'09)

Alex sitzt am Boden einer „Scheune“ oder eines Verschlags mit angezogenen Füßen und zündet sich eine Zigarette an.

II Das Eintreffen der Gäste

(03) „Der Biologe Nestor – Alex Vater“ (00'02'09 - 00'03'02)

Suli Kraken – die Mutter von Alex – geht über einen Holzweg (sie bewegt sich auf uns zu), an ausgestellten Skeletten vorbei, in das Biologielabor oder die Praxis von Nestor Kraken. Sein Kollege (Washington) schneidet gerade den Panzer, einer am Rücken liegenden toten Schildkröte, auf. Nestor steht nebenbei, er nimmt etwas entgegen und sagt dann: „weiblich“. Das sind die ersten Worte die im Film gesprochen werden. Suli und Nestor sprechen über die Ankunft von Erika (eine Schulfreundin) Ramiro (Erikas Ehemann, welcher Chirurg ist) und Vando (der Sohn von Ramiro und Erika). Nestor schickt Erika, um die Gäste vom Hafen abzuholen, er will Alex suchen, um sich dann gemeinsam bei den Kraken zuhause zu treffen.

Nestor: Weibchen.

Suli: Sie dürften bald ankommen.

Nestor: Geh du hin. Ich such Alex und treff euch dann zu Hause.

(04) „Ankunft am Hafen“ (00'03'02 - 00'03'53)

Wir blicken auf den Hafen: Eine Fähre mit Autos trifft ein. Alvaro steigt in das Auto zu seinem Vater. Alvaro sitzt auf der Rückbank und blickt nach vorn zu seinem Vater der hinter dem Steuer sitzt. Auf seinem Schoß liegt eine Akte, die auch eine Bild von Alex enthält. In der Hand hält er ein Buch mit dem Titel „Origenes de Saxo“. Er packt die

Sachen beiseite. Dann fahren sie von der Fähre runter und bleiben stehen. Suli geht zum Auto, um die Familie zu begrüßen.

Erika: Hallo.

Suli: Hallo.

Erika: Du hast dich überhaupt nicht verändert.

Suli: Hallo Ramiro. Alvaro, du bist ja ein richtiger Mann geworden.

(05) „Ramiro hat keinem was gesagt oder?“ (00'03'53 -00'04'32)

Suli und Erika gehen gemeinsam den Weg zu Suli's Auto entlang. Beide steigen ein, Suli am Fahrersitz und Erika am Beifahrersitz. Suli informiert sich bei Erika ob alles (Buch und Akte über Alex, die wir zuvor in Ramiro's Hand gesehen haben) angekommen ist. Erika bestätigt dies positiv und erzählt ihr, dass Ramiro gerade das Buch von Nestor Kraken liest. Erika fragt nach ob Suli schon mit Nestor darüber gesprochen hat (über was sie mit ihm hätte sprechen sollen erfahren wir erst später). Sie hat noch nicht mit ihm gesprochen, möchte aber heute noch mit ihm reden. Suli vergewissert sich ob Ramiro geschwiegen hat. Erika versichert ihr, dass er darüber geschwiegen hat. Dann fahren sie los.

Suli: (Räuspert sich) Na fein, ist alles angekommen?

Erika: Ja, Ramiro liest gerade das Buch.

Suli: Ich konnte mit Kraken noch nicht reden.

Erika: Warum nicht?

Suli: Es ging einfach nicht, ich werd's heute noch machen. Ramiro hat keinem was gesagt oder?

Erika: Nein, hab keine Angst so was macht er nicht.

(06) „Die Fahrt zum Haus der Familie Kraken“ (00'04'32 - 00'05'14)

Wir blicken von vorne ins Innere des Autos, Ramiro fährt, Alvaro sitzt etwas mittig am Rücksitz und trägt Kopfhörer. Die Kamera blickt rechts von Alvaro aus dem Fenster. Auch Ramiro blickt jetzt rechts aus dem Fenster. Ein Holzhaus mit Wäscheleine und das Mädchen, das gemeinsam mit Alex auf der Schlangenjagd war, geht dort entlang. Sie blickt dem vorbeifahrenden Auto nach. Alvaro macht ein Gatter auf damit sein Vater mit dem Auto durchfahren kann und schließt es danach wieder. Alvaro sitzt im Auto und blickt nun aus dem anderen Fenster.

(07) „Beobachten und beobachtet werden“ (00'05'14 - 00'06'54)

Alex in ihrem_seinem Verschlag wird aufmerksam, blickt durch einen Spalt zwischen den Brettern durch. Ein Auto fährt vor, bleibt stehen, Erika, Ramiro und Alvaro steigen aus. Alvaro sieht sich um, nimmt die Kopfhörer ab. Alex blickt schräg nach oben und sieht die drei über ihr_ihm stehen. Alvaro geht auf das Haus zu und begrüßt Nestor. Wir blicken durch Alex Augen, durch einen Spalt zwischen den Brettern hindurch. Wir sehen wie Alvaro nach unten blickt, dann blicken wir durch seine Augen nach unten und sehen die blauen Augen von Alex. Anschließend blicken wir wieder von unten aus der Perspektive von Alex nach oben. Alvaro geht weg, hinein ins Haus und sieht sich um. Wir blicken durch Alvaros Augen und inspizieren die Einrichtung und Bilder. Er geht in ein Zimmer in dem zwei Puppen zu sehen sind. Erika teilt ihm mit, dass Alex hier öfters mal schläft, sein Zimmer ist wo anders.

Dann sehen wir, dass Alex noch im Versteck sitzt. Sie_er wischt sich mit ihrem_seinem Shirt über das Gesicht, um Tränen wegzuwischen.

Erika: Das ist ja hier wie im Paradies.

Suli: Alvaro! Groß ist er geworden, was!

Nestor: Hallo!

Alvaro: Hallo!

Nestor: Du wirst dich an mich kaum erinnern, oder?

Suli: Wie soll er denn, er war noch winzig klein. Komm rein.

Erika: Hallo, ich freu mich.

Nestor: Willkommen bei uns. (Sprechen im Hintergrund weiter, dies ist aber nicht deutlich genug zu verstehen).

Suli: Alvaro! Für dich geht's hier lang. Alex macht hier nur manchmal ihre Siesta, sie meint hier drin wär's kühler. Du teilst dir mit ihr die Dusche, dann können deine Eltern ein bisschen für sich sein.

Alvaro: Was ist das hier?

Suli: Homöopathische Mittel. Was du da grade hast hilft gegen Ängste, wenn Menschen sich fürchten, dass jemand sie angreift, sie verletzt.

III Das Kennenlernen

(08) „Hattest du schon SEX?“ (00'07'05 - 00'08'25)

Alex geht zu Alvaro, der am Stand, vor dem Haus der Kraken sitzt und zeichnet. Alex spricht ihn darauf an, dass er sich selbst befriedigt hat, er fragt ob sie_er das auch ab und zu macht, Alex bestätigt dies positiv. Alvaro wechselt das Thema und Alex spricht ihn auf den prompten Themenwechsel an. Alvaro fragt sie_ihn nach dem Alter. Alex ist 15 Jahre. Dann erzählt Alex ihm, dass sie_er noch nie mit jemanden „gevögelt“ hat und informiert sich darüber ob er, Alvaro, mit ihr_ihn zum ersten Mal Geschlechtsverkehr haben würde. Alvaro's Antworten sind Fragen danach: Mit wem? Mit dir?. Alex Reaktion ist, dass sie_er, stumm nach hinten aus dem Bild weggeht. Alvaro blickt ihr_ihn nach.

Alex: Hallo!

Alvaro: Hallo!

Alex: Du hast dir einen abgewichst!

Alvaro: Was?

Alex: Vorhin in deinem Zimmer!

Alvaro: Woher weißt du das?

Alex: Man sieht's dir an.

Alvaro: Machst du dir's auch manchmal?

Alex: Klar, jeden Tag.

Alvaro: Ich war noch nie in Uruguay.

Alex: Wir reden hier vom Wichsen du kommst mit Uruguay?

Alvaro: Wie alt bist du?

Alex: Fünfzehn. (Pause) Ich hab bis jetzt noch nie mit jemanden gevögelt, würdest du's tun?

Alvaro: Mit wem?

Alex: Mit mir.

Alvaro: Mit dir?

(09) „Beisammensitzen auf der Veranda – ohne Alex“ (00'08'25 - 00'08'41)

Auf der Veranda vom Haus der Kraken, sitzen Erika, Nestor und Alvaro an einem Tisch. Ramiro steht etwas abseits angelehnt an eine Holzsäule. Suli bringt etwas, in einer Schüssel an den Tisch und reicht es Alvaro, er soll sich etwas davon nehmen. Dieser lehnt ab, da er Vegetarier ist. Sein Vater, Ramiro, kommentiert es damit, dass er nichts „probiert“ und Suli es gut sein lassen soll. Alvaro verteidigt sich und meint, er probiert nicht gern „was Neues“.

Suli: So fertig. Alvaro willst du?

Alvaro: Nein, ich bin Vegetarier.

Suli: Im ernst?

Ramiro: Er probiert nichts, vergiss es.

Alvaro: Ich probier nicht gern was Neues.

(10) „Auftritt von Alex“ (00'08'41- 00'09'55)

Alex kommt hinzu (sie_er kommt von rechts ins Bild). „Schatz da bist du ja“ – so die Begrüßung ihrer Mutter und sie beginnt mit einer Vorstellrunde. Alex begrüßt jeden der Gäste mit einem Kuss auf die Wange. Zuerst Erika, dann Ramiro und zum Schluss Alvaro. Auf die Frage der Mutter, ob sich Alex und Alvaro schon kennengelernt haben, antwortet Alex nicht wahrheitsgemäß. Dann setzt sich Alex an den Tisch. Erika beginnt zu erzählen, dass ihre_seine Mutter immer vier Töchter wollte und deshalb gaben sie ihr den Spitznamen „Susanita“. Alex kommentiert dies damit, dass sie wohl Angst bekommen hat, nach ihrer_seiner Geburt. Ramiro informiert sich darüber wie lange der Weg zur Schule ist. Dann erzählt Alex, dass er_sie nicht mehr zu Schule gehen braucht da sie_er von der Schule verwiesen wird. Die Mutter fragt nach dem Grund. Alex erklärt, dass sie_er Vando verprügelt und ihm die Nase gebrochen hat. Nestor will wissen was passiert ist. Alex schweigt, blickt ihn an, steht auf und geht weg. Nestor blickt Alex nach, steht auf und geht ein paar Schritte hinter ihr_ihn her. Alex geht ohne Unterbrechung in Richtung Strand. Erika will wissen wer Vando ist, Suli erklärt ihr dass es ihr_sein bester Freund sei. Erika hakt nach ob er „nur“ ein Freunde ist oder mehr? Denn nach ihrer Ansicht verprügelt man seinen Freund nicht. Anschließend sieht man wieder Alex, von hinten wie sie_er weiter Richtung Strand geht.

Suli: Schatz da bist du ja.

Alex: Hallo.

Suli: Das ist Alex. Erika.

Alex: Freut mich.

Erika: Mich auch.

Suli: Ramiro.

Alex: Hallo.

Ramiro: Hallo.

Suli: Ihr habt euch schon kennengelernt?

Alex: Nein.

Suli: Na schön. Alvaro, Alex.

Alex: Hallo.

Erika: Als wir beide Teenager waren wollte deine Mutter immer vier Töchter, wir nannten sie Susanita.

Alex: Aber dann hat Susanita wohl die Angst gepackt, nehm ich an?

Ramiro: Brauchst du lange von hier zur Schule?

Alex: Jetzt nicht mehr.

Suli: Wie, jetzt nicht mehr?

Alex: Am Montag werden sie mich raus werfen!

Suli: Rauswerfen? Wieso denn?

Alex: Ich hab Vando verprügelt, ihm die Nase gebrochen!

Nestor: Warum, was ist passiert?

Erika: Wer ist Vando?

Suli: Ein Freund, ihr bester Freund.

Erika: Nur Freund oder mehr? Wer verdrischt schon einen Freund?

(11) „Anstarren beim Zähneputzen“ (00'09'55 - 00'10'20)

Alvaro steht im Badezimmer vor einem Waschbecken mit Spiegel, er putzt sich die Zähne. Alex kommt hinzu stellt sich neben ihn und beginnt sich auch die Zähne zu putzen. Alex starrt ihn beim Zähneputzen an.

(12) „Erika und Ramiro liegen im Bett“ (00'10'20 - 00'10'58)

Erika und Ramiro liegen nebeneinander im Bett, sie cremt sich das Gesicht ein, er streicht ihr übers Gesicht – dort wo sie die Creme aufgetragen hat – und dann über

seins, um die Creme auf seinen Finger auf seiner Haut zu verteilen. Er liest in den Unterlagen und erkundigt sich darüber wann Suli mit Nestor spricht. Erika sagt gleich morgen.

Ramiro: Wann redet sie mit ihm?

Erika: Sie meinte morgen.

(13) „Nestor am Schreibtisch I“ (00'10'58 - 00'11'17)

Nestor blickt auf ein Ultraschallbild und Notizen. Suli steht eine Zigarette rauchend auf der Veranda. Im Haus sehen wir Nestor an seinem Schreibtisch sitzen. Es ist Abend.

(14) „Blick aufs Meer“ (00'11'17- 00'11'21)

Es folgt eine Überblende mit Blick aufs Meer, die Sonne befindet sich hinter den Wolken.

(15) „Alex mit nacktem Oberkörper auf dem Bett“ (00'11'21- 00'12'47)

Alex liegt mit nacktem Oberkörper auf dem Bauch im Bett, sie_er dreht sich um öffnet die Schublade ihres_seines Nachtkästchens und holt eine Tablette heraus. Alex legt sie zwischen seine_ihre Brüste und schnippt sie dann weg. Ein Reptil sitzt auf ihrem_seinem Fuß. Alex holt ein Buch unter ihrem_seinen Kissen hervor und schlägt es auf, das Lesezeichen – eine Feder fällt auf den nackten Oberkörper. Dann liest Alex aus dem Buch vor: „Alle Wirbeltiere eingeschlossen das menschliche, sind urgeschlechtlich weiblich, sowohl im evolutionären als auch im embryologischen Sinne“. Alex legt die Feder wieder rein, schlägt das Buch und legt es weg.

Alex: (liest aus Nestors Buch laut vor) Alle Wirbeltiere eingeschlossen das menschliche sind urgeschlechtliche weiblich, sowohl im evolutionären als auch im embryologischen Sinne.

(16) „Alex steht auf“ (00'12'47- 00'12'52)

Alex geht aus ihrem_seinem Zimmer und zieht sich dabei ein weißes langärmeliges Oberteil an.

(17) „Alex beobachtet Alvaro beim urinieren“ (00'12'52 - 00'12'55)

Alex blickt durch einen Spalt ins WC und sieht Alvaro von der Seite, wie er über das Urinal gebeugt ist und uriniert.

(18) „Blick auf ein Aquarium“ (00'12'55 - 00'12'58)

Überblende: Fische in einem Aquarium sind zu sehen.

(19) „Nestor am Schreibtisch II“ (00'12'58 - 00'13'01)

Nestor sitzt an seinem Schreibtisch ...

(20) „Suli und Nestor im Gespräch über Alex – Ramiro im Hintergrund“ (00'13'01 - 00'14'20)

... Suli kommt ins Zimmer und schlägt Nestor vor, dass sie mit den Eltern von Vando reden und sich entschuldigen sollten, da er ihr_sein bester Freund ist. Nestor ist jedoch dagegen: „Sollen die sich entschuldigen die ihr das Herz brechen“. Suli geht näher zu Nestors Schreibtisch. Nestor blickt über seine Schulter und sieht Ramiro, der sie durchs Fenster beobachtet hat, als Suli in seine Richtung blickt, geht er weg. Nestor dreht sich um und stellt Suli zur Rede, warum sie ihm nicht gesagt hat, dass Ramiro ein Chirurg ist „Der Beste sogar auf seinem Fachgebiet“. Nestor ist überrascht, dass Suli nachgeforscht hat. Sie teilt ihm auch mit das Alex „Sie“ (die Tabletten) nicht mehr einnimmt. Nestor gibt zu, dass er das nicht wusste. Suli verlässt das Zimmer. Dann sieht man den Schreibtisch von Nestor, ein Bild von Alex als sie_er noch jünger war, ein Aquarium mit einem Molch und Tabletten.

Suli: Wir sollten mit den Eltern von Vando reden, denke ich, uns entschuldigen.

Nestor: Bei denen entschuldigen, wofür? Warum hat sie ihm die Nase gebrochen? Sollen die sich entschuldigen die ihr das Herz brechen.

Suli: Er ist ihr bester Freund.

Nestor: Er war´s. (Pause) Warum hast du mir nicht gesagt, dass er Chirurg ist?

Suli: Der Beste sogar auf seinem Fachgebiet.

Nestor: Wer sagt das? Er?

Suli: Nein, ich hab nachgeforscht.

Nestor: Nachgeforscht, tatsächlich? Seit wann?

Suli: Ich bin nicht dein Feind.

Nestor: Nein?

Suli: Nein! (Pause) Sie nimmt sie nicht mehr! Wusstest du das?

Nestor: Nein, das wusste ich nicht.

Nestor: hhh...

Anmerkung: Nestor ist ihr gegenüber aggressiv

(21) „Ramiro und Alex flirten in der Küche“ (00´14´20 - 00´15´31)

Ramiro steht in der Küche und schneidet rohes Fleisch. Alex kommt in die Küche öffnet den Kühlschrank nimmt eine Tetra Packung Milch heraus, stellt sich neben den Kühlschrank und trinkt aus der Packung, dabei läuft Milch am Mundwinkel entlang (viel sogar). Ramiro blickt Alex an und dann wieder auf sein Schneidebrett. Alex trinkt als hätte sie_er viel Durst. Wischt sich die Milch mit dem Ärmel des Pullovers vom Mundwinkel weg. Alex beginnt ein Gespräch: „Gefällt es dir?“ Ramiro: „Was?“ Alex: „Bei uns hier?“

Alex wirft ihm vor zu lügen und fragt ihn ob es ihm Spaß macht Körper aufzuschneiden. Er meint das ist seine Arbeit. Dann wird Alex von ihrem_seinen Vater gerufen.

Alex: Gefällt es dir?

Ramiro: Was?

Alex: Bei uns hier?

Ramiro: Ja.

Alex: Lüg mich nicht an! (Pause) Macht´s dir Spaß Körper aufzuschneiden?

Ramiro: Ist meine Arbeit.

Aus dem Hintergrund – Nestor: Alex! Alex! Mach schon, komm!

(22) „Zum Hafen: Schildkröten in Not“ (00´15´31 - 00´16´32)

Nestor läuft raus und ruft mehrmals nach Alex. Über einen Funkspruch hört man, dass es am Hafen mehrere verwundete Schildkröten gibt. Beide (Nestor und Alex) laufen in den Schuppen, Alex steigt gleich, *als sei es Routine*, auf die Ladefläche des Autos, nimmt eine Kiste ihres_seines Vaters entgegen und lädt selbst noch zwei Gegenstände auf. Ein Klopfzeichen auf das Dach des Autos signalisiert Nestor, dass Alex bereit ist und er losfahren kann. Als sie losfahren kommt Alvaro aus dem Haus, er möchte mitfahren und hüpft auch hinten auf die Ladefläche, zu Alex. Während der Fahrt hört man nichtdiegetische Musik. Alex und Alvaro sitzen sich auf der Ladefläche gegenüber und blicken sich schweigend an.

Aus dem Hintergrund – Nestor: Alex! Alex! Mach schon komm!

Über Funk hört man: Wir haben zwei große Schildkröten (...unverständlich).

Nestor: Wo sind sie denn?

Funk: In einer halben Stunde am Hafen...

Nestor: Bin schon unterwegs.

Alvaro: Kann ich mit?

Nestor: Spring rein!

Anmerkung: Das erste Mal das Musik gespielt wird.

(23) „Begegnungen“ (00'16'33 - 00'18'48)

Fische in einem Holztrog werden per Hand umsortiert(?). Wir sehen wie Nestor, Alex und Alvaro am Hafen ankommen. Nestor geht zu einem Boot auf die verletzte Schildkröte zu sehen ist. Er wird über den Zustand des Tieres informiert und fragt nach wie es sich ereignet hat und holt sich weitere Infos. Vando ist auch am Hafen und hilft seinem Vater (Esteban) bei der Arbeit. Alex und Vando blicken sich an. Die Situation wird von Alvaro, der sich im Hintergrund befindet, beobachtet. Nestor erfährt, dass Esteban (der Vater von Vando) die anderen Schildkröten hat. Nestor spricht ihn darauf an. Esteban behauptet er habe keine und fragt ihn, ob er Biologe ist oder Polizist. Er meint er sollte sich besser Entschuldigen und sich hier nicht so aufspielen, da Alex Vando die Nase gebrochen hat. Vando's Mutter möchte Alex Anzeigen und es „wäre besser sie lässt sich hier nicht mehr blicken“. Er gibt ihm keine Schildkröten. Vando spricht Alex an sie_er soll warten, Alex geht auf ihn zu, schubst ihn und fragt was er will und warum er sie_ihn so anstarrt? Nestor geht dazwischen. Esteban will, dass er Alex hier wegbringt, denn sie haben hier schon genug bedrohte Arten. Auf diese Aussage folgt eine verbale Auseinandersetzung zwischen Esteban und Nestor. Er droht Vando, er soll aufpassen, sonst bricht Alex ihm nochmal die Nase und nennt Vando einen Verräter. Washington geht dazwischen und bewegt Nestor dazu wegzugehen. Dann verlassen sie (Nestor, Washington, Alvaro, Alex) den Hafen.

Washington: Eine hat die Vorderflossen verloren.

Nestor: Ach, wo haben sie, sie raus gefischt?

Washington: 10 Meilen von der Küste. Der Kutter war den ganzen Tag hinter dem Schwarm her.

Mann: Hing an die 20 Stunden fest, ist ins Netz geraten

Nestor: Die armen Viecher

Reden im Hintergrund: Konntet ihr sie bestimmen?

Ja.

Weibchen.

Wie ist das passiert? Muss wohl die Schiffsschraube geraten sein.....

Nestor: Waren da noch andere?

Mann: Mein Sohn meinte schon.

Nestor: Wo sind die, wer hat die?

Nestor: Hast du was für mich, Esteban?

Esteban: Nein.

Nestor: Bist du sicher?

Esteban: Bist du Biologe oder Polizist? Du solltest dich lieber entschuldigen, anstatt dich hier so aufzuspielen. Meinem Sohn ist das Blut nur so rausgeschossen, gespuckt, er hat eine gebrochene Nase, meine Frau will euch anzeigen. Wäre besser sie lässt sich hier nicht mehr blicken.

Vando: Warte Alex, Alex.

Alex: Was willst du? Was willst du? Hä? Was starrst du mich so an?

Nestor: Hey, stop, stop, stop, stop, schon gut, es reicht, hey, hey!

Esteban: Ja richtig so, schaff sie hier weg. Wir haben hier schon genug bedrohte Arten.

Nestor: Hat dein Sohn jetzt Angst vor meiner Tochter? Ein Verräter, das ist er.

Alex: Papa!

Esteban: Pass auf was du sagst.

Nestor: Er sollte aufpassen, vor allem sollte er aufpassen, dass sie ihm nicht noch mal die Nase bricht. Verstehst du! Sie ist meine Tochter, sie ist so wie ich, vergiss das nicht!

(24) „Warum darf niemand wissen, dass ich besonders bin!?“ (00'18'48 - 00'19'22)

Sie fahren weg vom Hafen. Alex sitzt vorne am Beifahrer sitzt, Nestor fährt. Auf der Ladefläche befinden sich die Schildkröten, die von Washington mit Wasser befeuchtet werde, Alvaro sitzt daneben. Alex und Nestor führen eine Gespräch, darüber wem sie_er „es“ noch erzählt hat. Alex hat es nur Vando erzählt und stellt ihrem_seinen Vater die Frage, warum sie_er mit niemanden über ihre_seine Besonderheit sprechen darf? Der Vater gibt Alex keine Antwort.

Nestor: Wem hast du es noch erzählt?

Alex: Nur Vando, sonst keinem. Wenn ich schon was Besonders bin, warum kann ich dann mit keinem darüber reden?

IV Alex und Alvaro kommen sich – nicht unbemerkt – näher

(25) „Wird sie überleben? Reparieren oder Rumschnetzeln?“ (00'19'22 - 00'20'44)

Die Schildkröte liegt am OP-Tisch und wird von Nestor und Washington verarztet, Alex und Alvaro sehen dabei zu. Alvaro will wissen ob die Schildkröte überlebt. Alex meint, sie wird überleben, kann aber nie mehr ins Meer zurück. Alex macht Alvaro darauf aufmerksam, dass ihre Väter letztlich das Gleiche machen. Alex und Alvaro verlassen den Raum, sie gehen in Richtung Ausgang, dabei führen sie ein Gespräch über die Arbeit von Alvaro's Vater Ramiro. Alex will wissen wie viele „Titten“ Ramiro schon operiert hat. Alvaro meint, diese Art von OP's (Schönheitsoperationen) macht er nur, um Geld zu verdienen. Das Reizvolle an seiner Arbeit wäre für Ramiro, Missbildungen und ähnliches zu operieren. Alex bezeichnet es als „rumschnetzeln“, Alvaro als benennt dies als „reparieren“. Alvaro bricht aufgrund von der Diskrepanz und der scherzhaften Einstellung von Alex, verärgert das Gespräch ab. Da Alex seine Sicht nicht verstehen will, geht verlässt er das Gebäude.

Alex: Letztendlich machen dein Vater und meiner das Selbe.

Alvaro: Bleibt sie am Leben?

Alex: Ja, aber sie wird nie ins Meer zurückkehren können.

Alex: Wie viele Titten hat dein Vater schon operiert?

Alvaro: Weiß ich nicht. Du bist schon komisch.

Alex: Du aber auch. Er hat sicher Tausende operiert.

Alvaro: Ja.

Alex: Hast du es schon mal gesehen?

Alvaro: Was?

Alex: Wie er an den Körpern rumschnetzelt im OP.

Alvaro: Er schnetzelt nicht rum, er repariert sie, nur Brust- und Nasen- Korrekturen, das macht er für Geld ja, aber was ihn wirklich reizt sind andere Sachen.

Alex: Zum Beispiel?

Alvaro: Na ja, Missbildungen und so, wenn welche mit elf Fingern geboren werden, dann schneidet ihnen mein Alter den elften ab.

Alex: Und isst ihn auf.

Alvaro: Ich red im Ernst mit dir und nicht im Spaß.

Alex: Grad sagst du er schnetzelt nicht rum und jetzt hör ich, er hackt gerne Finger ab.

Alvaro: Du kapiert es nicht, vergiss es!

(26) „Gemeinsam am Markt“ (00'20'44 - 00'23'38)

Alex folgt Alvaro nach draußen und gibt ihm einen leichten Schlag (oder rempelt ihn an) auf die Schulter. Beide gehen sie einen Weg entlang, an dem ein Markt aufgebaut ist. Alex steckt vom Stand Brot in ihre_seine Tasche, nimmt ein Figuren-Paar, bricht einen Kopf ab und gibt ihn Alvaro. Alex bricht dann den zweiten Kopf ab und steckt ihn sich in den Mund. Anschließend blättert Alex in einem Buch und fragt dabei Alvaro, ob er seine Eltern mag. Er meint ja es sind doch seine Eltern. Alex teilt ihm mit, dass sie_er

mit ihren_seinen Eltern Mitleid hat, da sie warten und warten. Alvaro will wissen warum sie_er Vando geschlagen hat, er_sie meint er wollte es so. Alex steht vor einem Stand, nimmt eine Kette mit einem zierlichen Herzanhänger in die Hand und informiert sich wie viel diese kostet. Alex nimmt die Kette und teilt der Verkäuferin mit, dass Alvaro bezahlt und geht weg ohne ihn zu fragen, ob er damit einverstanden ist. Alvaro bezahlt ohne Widerspruch, setzt seine Kopfhörer auf und folgt Alex. Er hört Musik und wippt mit. Alex geht voran und Alvaro blickt ihr_ihm nach. Auf der Brücke dreht sich Alex lachend um, nimmt ihm die Kopfhörer runter, setzt sie selber auf, hört kurz rein, gibt sie wieder zurück und beginnt zu tanzen. Alvaro lächelt und sieht ihm_ihr dabei zu.

Alex: Magst du deine Eltern?

Alvaro: Es sind meine Eltern.

Alex: Ja klar, nur, magst du sie?

Alvaro: Ja, ich glaub schon.

Alex: Danke (zur Verkäuferin). Meine tun mir leid, sie warten und warten.

Alvaro: Warum hast du den Typ geschlagen?

Alex: Er wollte es so. Wir haben nur Argentinische Pesos, gehen die auch?

Verkäuferin: Ja.

Alex: Wie viel für die?

Verkäuferin: Argentinische Pesos, 18.

Alex: Er zahlt.

Alvaro: Bitte sehr.

Verkäuferin: Zwei zurück, schönen Tag noch!

Alvaro: Danke.

Alex: Weist, du was das Beste daran ist Musik auf der Straße zu hören?

Alvaro: Was?

Alex: Dass man meint alle Leute hören das Gleiche wie man selber. (Beginnt zu tanzen).

(27) „Gemeinsames „Abhängen“ und ein verbindendes Geschenk“ (00'23'38 - 00'25'27)

Beiden fahren hinten auf der Ladefläche eines Autos mit, bei einer Gabelung steigen sie ab. Alvaro möchte den Seitenweg entlang gehen (Der Weg zum Haus?), doch Alex geht in die andere Richtung und gibt ihm ein Zeichen er soll kommen, er folgt ihr_ihm. Sie gehen zu einem verlassenem Gebäude (?) und steigen die Stufen hoch. Alex und Alvaro sitzen dort rum. Alex blättert in dem Buch, das sie_er vom Markt mitgenommen hat, Alvaro hört Musik über seine Kopfhörer. Alex sitzt am Boden und stapft mit dem Stiefel an die Wand, direkt seitlich von Alvaro. Dann streift er_sie mit den Füßen die Kopfhörer von Alvaro runter. Teilt ihm mit das sie_er ein Geschenk für ihn hat. Alex nimmt die Halskette raus, den Herzanhänger runter und schmeißt es weg. Anstelle des Herzen´s gibt er_sie einen neuen Anhänger aus Metall auf die Halskette. Es ist eine Markierung die Schildkröten haben, damit man ihre Wanderung nachvollziehen kann. Alex und Alvaros Marken gehören zur gleichen Familie, sie haben die gleiche Seriennummer. Alvaro bedankt sich und steckt sie in die Jackentasche. Alex fragt nach, warum er die Halskette nicht umhängt. Alvaro weiß noch nicht ob er sie trage wird.

Alvaro: Was ist?

Alex: Ich habe ein Geschenk.

Alvaro: Für mich?

Alex: Ja, hier. Das ist so eine Marke wie sie die Schildkröten kriegen. Hier ich hab auch so eine.

Alvaro: Für was sind die?

Alex: Damit man ihre Wanderung nachverfolgen kann, die hier gehörten zur selben Familie, die gleiche Seriennummer, siehst du?

Alvaro: Und woher kamen die?

Alex: Afrika.

Alvaro: Nicht übel, hat was. Danke!

Alex: Willst du sie nicht umhängen?

Alvaro: Nein, Nein, vielleicht später.

Alex: Du findest sie nicht so toll was?

Alvaro: Na ja, weiß noch nicht, mal sehen.

Alex: (Lacht oder schmunzelt)

(28) „Der Medikamentenschrank“ (00'25'27 - 00'25'42)

Alvaro steht im Badezimmer und kramt im Badezimmerschrank herum, er nimmt eine Medikamentendose heraus und betrachtet sie. Alex kommt rein und macht ihn darauf aufmerksam, dass er damit aufpassen soll. Das ist Kortisol, Alex nimmt es damit ihm ihr kein Bart wächst.

Alex: Pass auf damit!

Alvaro: Wieso?

Alex: Kortisol, damit mir nicht ein Bart wächst.

(29) „Blick auf den Strand“ (00'25'42 - 00'25'52)

Überblende: Wir blicken auf den Strand und dann zum Haus, das im Nebel liegt.

(30) „Aufforderung zum Fahren“ (00'25'52 - 00'26'41)

Ramiro, Suli und Erika sitzen am Frühstückstisch, Nestor kommt hinzu. Ramiro bietet Suli Hilfe bezüglich des Gesprächs an, er könnte Nestor den Eingriff erklären. Suli fordert Erika auf zu fahren und lässt die Frage Ramiro's unbeantwortet. Sie sagt, dass sie in einer Stunde wieder zurück sind. Nestor steht jetzt im Türrahmen. Ramiro und Nestor blicken sich an, dann verlässt Ramiro das Haus. Nestor blickt zum Fenster und wir sehen Alex am Strand.

Nestor: Morgen.

Ramiro, Suli: Morgen.

Ramiro: Wenn du willst könnte ich dir helfen.

Suli: Wobei?

Ramiro: Mit ihm zu reden. Ihm den Eingriff zu erklären.

Suli: Fahren wir.

Erika: Ich hol noch meine Jacke.

Suli: Wir sind in einer Stunde zurück.

(31) „Nicht anfassen, es ist eine seltene Art!“ (00'26'41- 00'27'29)

Am Strand vor dem Haus liegt Alvaro im Sand und zeichnet einen seltenen Käfer. Alex peitscht mit einem langen Zweig/Ast waagrecht durch die Luft. Alex peitscht durch die Luft und geht nahe an Alvaro ran, dann wirft sie_er den Ast weg und kniet sich neben ihn hin. Alex fragt ihn was das ist, er sagt ihr_ihm, dass es eine seltene Käferart ist. Alex möchte ihn anfassen, doch Alvaro schiebt ihre_seine Hand weg und fordert ihn_sie auf den seltenen Käfer nicht anzufassen. Alex zerdrückt im nächsten Moment den Käfer und wirft Alvaro vor nichts über seltene Arten „bei uns“ zu wissen.

Alex: Was ist das?

Alvaro: Ne seltene Käferart. Nicht anfassen!

Alex: Was weißt du schon von seltene Arten bei uns?

(32) „Erinnerungen der Mutter“ (00'27'29 - 00'30'14)

Suli, Ramiro und Erika sitzen im fahrenden Auto. Suli sitzt hinten und fordert Ramiro auf anzuhalten. Sie befinden sich an dem Ort an dem Suli mit Alex schwanger wurde.

Suli zündet sich eine Zigarette an und erzählt, dass „ihre größte Angst war, dass uns jemand sehen könnte“, als sie mit Nestor Sex hatte und auch „was die Anderen denken könnten“. Diese Gedanken bezeichnet sie jetzt als lächerlich. Sie erzählt, dass sie während der Schwangerschaft ständig gefragt wurde, ob es Junge oder Mädchen ist. Ramiro fragt nach wann Alex das Kortisol abgesetzt hat. Dies sei vor ca. zwei Wochen passiert, meint Suli. Ramiro informiert sich auch ob sie denn weiß was passiert, wenn Alex die Tabletten nicht mehr nimmt. Suli weiß darüber Bescheid. Erika ist über die Folgen nicht informiert und fragt deshalb nach. Ramiro erklärt ihr, dass sich Alex „vermännlichen“ wird, ihr_sein Zyklus verändert sich und seine_ihre Entwicklung zur Frau wird gestoppt. Suli geht weg von den Beiden. Erika verlangt von Ramiro auf aufzuhören darüber zu sprechen.

Suli: Halt hier mal! Ich bin sicher, es war hier. Hier wurde ich schwanger mit Alex. Da wohnten wir noch in Buenos Aires. Ich hab andauernd gedacht es könnte jemand kommen, meine größte Angst war, dass jemand uns sehen könnte. Wie lächerlich!.

Erika: Was, was ist lächerlich?

Suli: Das ich solche Angst hatte was die Anderen denken könnten. Ständig kommt jemand und fragte ob es ein Junge, oder ein Mädchen wird. In der Klinik war es die erste Frage: Mann oder Frau?

Ramiro: Wann hat sie das Kortisol abgesetzt?

Suli: Vor ungefähr zwei Wochen, nehme ich an.

Ramiro: Du weißt, was passiert, wenn sie es nicht mehr nimmt?

Suli: (nickt).

Erika: Was passiert denn dann?

Ramiro: Sie wird sich vermännlich. Alles an ihr wird sich verändern. Ihr Körper, ihr Zyklus, ihre Entwicklung als Frau wird gestoppt.

Erika: Hör auf!

(33) „Willst du es mit mir machen?“ (00'30'14 - 00'31'25)

Alex und Alvaro liegen am Strand. Alex stellt ihm noch mal die Frage ob er mit ihr_ihm Sex haben will? Die Antwort ist nein und begründet es damit, dass Alex zu jung sei und beide sich auch noch kein bisschen kennen. Genau deshalb, weil sie sich noch nicht kenne will Alex mit ihm „pennen“ und verlieben würde sie_er sich auf keinen Fall in Alvaro. Er kontert und behauptet, dass er sich auch nicht in sie_ihn verlieben würde. Alex wirft ihm vor alles nachzusprechen. Alvaro meint er_sie sei nicht normal, er hat beobachtet, dass alle ihn_sie so anders ansehen und fragt Alex was sie_er hat. Alex antwortet nicht, sondern läuft in den Schuppen. Alvaro folgt Alex.

Alex: Hast du es dir jetzt überlegt?

Alvaro: Ja, ich kann nicht mit dir schlafen.

Alex: Wieso nicht?

Alvaro: Du bist zu jung und...

Alex: Und?

Alvaro: Und wir kennen uns noch kein bisschen.

Alex: Genau. Darum will ich ja mit dir pennen und verlieben würd ich mich sowieso nicht in dich.

Alvaro: Und ich mich nicht in dich.

Alex: Du sagst, du machst es nicht mit mir, weil ich dir zu jung bin und dann redest du mir alles nach.

Alvaro: Du bist nicht normal. Du bist strange und das weißt du. Alle sehen dich so komisch an. Warum? Wieso sehen sie dich so an? Was hast du?

(34) „Alex weinend am Boden I – Alvaro kommt zu Alex“ (00'31'25 - 00'34'31)

Alex liegt eine Etage höher, auf einem Holzboden. Alvaro geht langsam die Wendeltreppe hoch hin zu Alex und stellt sich zu Alex's Füßen, schaut und geht wieder weg. Alex fordert ihn auf hier zu bleiben und her zu kommen. Alvaro kniet sich zu Alex runter, sie_er umschlingt Alvaro drückt ihn auf den Boden und küsst ihn wild. Sie ziehen sich die Oberteile aus, Alex teilt ihm mit, dass er_sie kleine Brüste hat, er teilt ihm_ihr mit, dass es ihm gefällt. Musik im Radio läuft im Hintergrund, Alex stellt es ab. Alvaros Hand gleitet in die Hose von Alex zu ihrem_seinem Intimbereich. Alex wehrt es aber ab und drückt seine Hand auf den Boden. Alex zieht Alvaro die Hose runter und ihre_seine auch ein Stück, dann dreht sie_er ihn vom Rücken auf den Bauch. Alvaro hält etwas innen und blickt Alex an. Alex liegt jetzt auf dem Rücken von Alvaro und macht leichte stoßende Bewegungen (Alex dringt Anal ein). Alvaro stöhnt, Alex macht weiter. Wir sehen wie Nestor in den Schuppen reinschaut und die die Beiden sieht. Die Tür macht ein knartschiges Geräusch, welches von Alex und Alvaro bemerkt wird. Diese schrecken auf und ziehen sich die Hosen hoch. Alvaro läuft hinaus (begegnet aber Nestor nicht). Alex bleibt am Boden, halb nackt, liegen und atmet heftig (schluchzt).

Alex: Bleib hier! Komm her!

Alex: Ich habe da nicht so viel.

Alvaro: Mir gefällt's.

Anmerkung: Sie verwenden kein Kondom, das Eindringen funktioniert auf Anhieb?!

(35) „Nestor im Wald“ (00'34'31- 00'34'42)

Nestor geht durch den Wald.

(36) „Alvaro läuft davon“ (00'34'42- 00'35'21)

Alvaro läuft in den Wald, hält sich die Hand vor den Mund, tritt gegen das Gehölz das sich am Boden befindet. Er stellt sich mit dem Rücken an einen Baum und befriedigt sich selbst, er schluchzt dabei (aber eher aus Verzweiflung und nicht aus Lust).

Ton: Gehörsturz (Orientierungslosigkeit). 00'34'44 setzt der Ton ein.

(37) „Alex weinend am Boden II“ (00'35'21 - 00'35'32)

Alex liegt, wieder angezogen, am Boden und weint.

Ton hält an

(38) „Nestor (suchend) am Schreibtisch III“ (00'35'32 - 00'36'19)

Nestor steht an seinem Schreibtisch, nimmt dann eine Schachtel raus, setzt sich auf einen Stuhl, öffnet die Schachtel und nimmt einige Zeitungsartikel aus der Schachtel. bei diesen Berichten handelt es sich um einen Mann bei dem mit 18 Jahren eine Geschlechtsumwandlung vollzogen wurde.

Nestor liest auf einem Zeitungsausschnitt: Geschlechtsumwandlung für Jungen, Experte.

Ab 18, Scherer startet die Reise. Von der Frau zum Mann.

Ton endet 00'35'42.

V Was nun?

(39) „Es regnet“ (00'36'19 - 00'36'27)

Überblende: Das Haus wird von außen gezeigt, es ist dunkel und es regnet in Strömen.

(40) „Abendessen danach“ (00'36'27 - 00'36'43)

Ramiro, Suli und Erika sind im Wohnzimmer. Der Tisch ist bereits für das Abendessen gedeckt. Erika fragt nach den Kindern. Alvaro ist nicht in seinem Zimmer, Ramiro meint er wird bei Alex sein.

Suli: Wir fangen schon mal an, wenn ihr wollt.

Erika: Und die Kindern?

Suli: Álvaro?

Ramiro: Er wird bei Alex sein.

(41) „Alex und der Spiegel“ (00'36'43 - 00'37'20)

Alex steht nackt vor dem Spiegel, im Hintergrund hören wir Suli „Schatz“ rufen. Alex betrachtet sich im Spiegel, dann sehen wir, dass Alvaro draußen im Regen steht und Alex beobachtet. Alex blickt hinaus zu Alvaro, dann schaltet er_sie das Licht aus. Alvaro geht weg.

Suli: Alex? Schatz?

(42) „Nestor denkt nach“ (00'37'20 - 00'37'29)

Nestor sitzt im Schlafzimmer auf dem Bett.

(43) „Du bist da rein geraten“ (00'37'29 - 00'37'53)

Alvaro kommt mit nasser Kleidung ins Haus, seine Mutter fordert ihn auf trockene Kleidung anzuziehen. Ramiro schließt die Schiebetür aus Glas.

Erika: Da ist er ja. Was ist passiert?

Alvaro: Es gießt wie aus Kübeln.

Erika: Und du Armer bist da rein geraten.

Alvaro: Geht schon.

Erika: Zieh dir was Trockenes an, wir wollen essen.

(44) „Alex geht“ (00'37'53 - 00'38'14)

Alex zieht sich an, steigt durch das Fenster ihres_seines Zimmers raus und läuft zu dem Haus mit der Wäscheleine, das wir zu Beginn gesehen haben (Das Haus von Washington und Roberta).

(45) „Ist was passiert?“ (00'38'14 - 00'40'08)

Alvaro zeichnet Alex's Rückenansicht mit Bleistift auf seinen Zeichenblock. Seine Mutter fragt nach was los ist, dann will sein Vater auch wissen was er hat. Alvaro meint es sei nichts.

Suli teilt das Essen aus, Ramiro schenkt Nestor Wein ein. Nestor fragt nach Alex. Alex sei nicht da, da er_sie sich nicht gut fühlt. Ramiro zeigt den Anderen am Tisch die Zeichnung von Alvaro. Sie sind sich einig, dass er zeichnen kann. Ramiro schenkt den Erwachsenen Wein ein und auch Alvaro soll etwas trinken, doch dieser lehnt ab. Ramiro besteht aber darauf, dass er Alkohol trinkt, da er erwachsen ist. Nestor mischt sich ein, wirft ihm Überheblichkeit vor. Um solchen Menschen aus dem Weg zu gehen seien sie ja hier her gezogen. Ramiro sagt nichts dazu und nimmt sich Essen. Dann fällt der Strom aus und es ist dunkel im Haus.

Erika: Was ist denn?

Alvaro: Nichts.

Suli: Deinen Teller bitte?

Ramiro: Nichts, nichts gibt's nicht! Also?

Erika: Jetzt lass ihn doch, Ramiro.

Ramiro: Ich will wissen was er hat.

Nestor: Entschuldigt, bitte. Und Alex?

Suli: Sie fühlt sich nicht. (Pause) Ist was passiert?

Nestor: Überhaupt nichts, nein.

Ramiro: Darf ich sehen?

Alvaro: Sicher.

Ramiro: Seht mal wie mein Sohn zeichnen kann.

Suli: Ja!

Alvaro: Ich trinke nicht, bitte.

Ramiro: Heute wirst du. Du bist Erwachsen.

Erika: Ramiro!

Ramiro: Nur das er was in die Adern kriegt.

Ramiro: Na los trink!

Nestor: Trink nicht wenn du nicht magst.

Alvaro: Kein Problem geht schon.

Nestor: Was ich schon immer gehasst habe ist Überheblichkeit.

Suli: Übertreib nicht.

Nestor: Tu ich nicht. Ich meins genauso. Um solche Leute zu meiden sind wir hier her gezogen, wenn du dich erinnerst (Pause) und jetzt sitzen wir hübsch alle an diesem Tisch.

Alvaro: Oh! (das Licht ist ausgefallen)

(46) „Alex bei Roberta: Bericht über das Erste Mal SEX“ (00'40'08 - 00'41'30)

Alex ist bei ihrer seiner Freundin – Roberta, mit der er sie zu Beginn die Schlange gejagt hat. Sie liegen beide im Bett. Roberta macht Schattenspiele. Die formt mit einer Hand eine Kreis, indem sie den Fingern der anderen Hand wiederholt einweist, dabei sagt sie: „Na los, ja komm gib mir mehr, mach, gib's mir gib's mir los“. Alex sagt ihr dass sie er es ihr ansieht, dass sie Sex hatte. Sie erzählt Alex, dass sie mit ihrem Cousin fünfmal Sex hatte. Dass sie am Anfang keine Lust hatte und es dann aber gar nicht so schlimm war. Der Vater von Roberta kommt herein bringt Alex ein T-Shirt, welches er sie gleich neben dem Vater wechselt. Er sagt beiden, dass es Zeit zu schlafen ist. Roberta soll auf die andere Matratze runter, denn sonst muss Alex nach Hause gehen. Die Freundin rollt runter auf ihre Matratze und beginnt wieder mit den schon zuvor dargestellten Schattenspielen.

Roberta: Na los, ja komm gib mir mehr, mach, gib's mir gib's mir los. Gib's mir gib's mir

Alex: (lacht)

Roberta: Gib mir mehr, gib's mir, komm mach mach.

Alex: Du hast es getan oder?

Roberta: Woher weißt du das?

Alex: Ich seh's dir an.

Roberta: Mit meinem Cousin. Fünf Mal. Am Anfang wollte ich nicht. Ich hatte keine Lust dazu, dann hat er gesagt es tut nicht weh und würden sowieso nicht alles machen, dann haben wir es doch gemacht. Es war gar nicht so schlimm.

Alex: Vorsicht!

Washington: So jetzt wird geschlafen. Los runter da auf deine Matratze. Runter oder Alex geht sofort nach Hause. Und gebt Ruhe es ist schon spät.

Roberta: Gib's mir, Gib's mir, Gib's mir mehr, Gib's mir (Beide lachen).

(47) „Die Gesellschaft löst sich auf“ (00'41'30 - 00'41'56)

Ramiro, Nestor, Erika, Suli und Alvaro sitzen im Wohnzimmer nach dem Abendessen. Der Raum wird mit vielen Kerzen beleuchtet. Suli möchte ihnen noch einen Likör anbieten. Die Stimmung ist etwas angespannt. Nestor sagt er geht schlafen und geht ins Schlafzimmer Suli folgt ihm.

Erika: Ich hatte hier noch nen Likör wer will.

Nestor: Ich geh schlafen.

Erika: Lass wir verschwinden auch gleich.

Suli: Nein, bleibt, ich komm gleich wieder.

(48) „Wir wussten dass ES passieren wird“ (00'41'56 - 00'43'56)

Nestor erzählt seiner Frau was er beobachtet hat, er hat Alex und Alvaro gesehen wie sie zusammen im Schuppen waren. Alex war oben. Suli versteht Nestors

Umschreibungen nicht daher wird er deutlich und sagt: „Sie hat den Sohn unserer Gäste in den Arsch gefickt“. Er meint Alex wird nie zu einer Frau, egal was man ihm_ ihr wegschneidet oder nicht. Suli soll sich keine Illusionen machen. Nestor informiert sich warum sie Ramiro geholt hat, Suli meint sie wollte nur, dass er ihn_sie kennenlernt. Suli fordert Nestor auf mit Ramiro zu reden und fügt hinzu, dass Alex es vielleicht will – eine Operation.

Erika: Was ist passiert?

Nestor: Sie waren zusammen.

Suli: Wer?

Nestor: Alex und Álvaro, ich hab sie gesehen.

Suli: Zusammen? Was heißt zusammen?

Nestor: Na was es heißt zusammen, ganz einfach.

Suli: Du meinst?

Nestor: Ja sicher was soll ich sonst noch sagen. Oben, sie war oben.

Suli: Wie? Ich versteh nicht.

Nestor: Sie hat den Sohn unserer Gäste in den Arsch gefickt. Wie? Soll ich noch deutlicher werden? Wenn nicht er, wär's es ein anderer gewesen.

Suli: Es reicht Kraken.

Nestor: Wir wussten es würde passieren, dass sie nicht ewig Frau bleiben wird.

Nestor: Was meinst du mit normal?

Suli: Was?

Nestor: Du hast gesagt - normal.

Suli: Nein, ich hab gar nichts gesagt.

Nestor: Mach dir keine Illusionen...sie wird nie eine Frau werden...egal was man ihr wegoperiert oder nicht. Wann hast du es ihnen gesagt? Denn deswegen sind sie doch hergekommen!

Suli: Ich wollte nur, dass er sie kennen lernt, mehr nicht. Ich bin nicht verrückt. Rede du mit ihm. Und, wenn sie will?

(49) „Nestor fährt weg“ (00'43'56 - 00'44'17)

Nestor verlässt das Zimmer mit den Zeitungsausschnitten, die er zuvor aus der Schachtel geholt hat, in der Hand zum Auto und fährt weg.

(50) „Alvaro sieht sich um“ (00'44'17 - 00'45'40)

Alvaro ist im Zimmer von Alex (die_der nicht anwesend ist), sieht sich um und blättert in einem Buch mit vielen Körperbildern und Sprüchen. Eine Puppe mit drei Händen und einer Zigarette als Penis.

Im Zimmer und auch im Buch finden sich Wörter wie: „RARO“ (abweichend), Feliz Cumpleanos (alles Gute zum Geburtstag), La Paranoia, Percibia Mucha (wahrnehmen, sehen, bemerken), la malla (das Glied).

(51) „Nestor tritt in Kontakt mit Betroffenen“ (00'45'40 - 00'47'17)

Nestor fährt zu einer Tankstelle und lässt es volltanken. Es stellt sich heraus, dass diese Tankstelle der Person aus dem Zeitungsartikel gehört – Juan. Der Inhaber hat Angst, dass Nestor ein Arzt oder Journalist ist. Dann teilt Nestor ihm mit, dass er „eine Tochter, einen Sohn“ hat. Juan bittet ihn auf ein Getränk in seine Wohnung.

Juan: Voll?

Nestor: Verzeihung. (nickt ja)

Juan: Was wollen sie? Sind sie ein Arzt?

Nestor: Nein.

Juan: Ein Journalist?

Nestor: Ich habe eine Tochter, einen Sohn.

Juan: Ich kenne sie glaub ich, sie waren schon mal?

Nestor: Ja.

Juan: Ich trink selten etwas aber heute könnten wir es brauchen denke ich.

(52) „Blickwinkel des persönlichen Zeugnisses“ (00'47'17 - 00'50'39)

Dann sitzen Nestor und Juan in der Wohnküche von Juan und reden miteinander. Juan erzählt Nestor seine Lebensgeschichte, zeigt ihm Fotos. Juan meint beide können heute Alkohol gebrauchen. Er erzählt ihm, dass sie noch ein Mädchen adoptieren wollen, einen Sohn haben sie schon adoptiert. Dann sind sie eine richtige Familie, meint Juan. Er zeigt ihm ein Foto als er noch ein Mädchen war. Nestor fragt wie das war mit dem Wechsel von einer Frau zu einem Mann. Juan erzählt vom Ablauf, er nahm Hormone, hatte Operationen, änderte seinen Namen, nahm eine Frau zur Partnerin und adoptierte dann Kinder. Nestor macht sich darüber Gedanken, dass es ein Irrtum sein könnte Alex die Wahl zu lassen. Juan spricht von seinen Erfahrungen die er bis zu seinem fünftem Lebensjahr gemacht hat. Er spricht von Kastrationen und nicht von Operationen, die Ärzte nennen es Normalisierungen. Er empfand es als einen Alptraum. Juan meint, dass Angst vor seinem eigenen Körper zu haben, das schlimmste ist was man einem Kind antun kann.

Nestor: Ihr Sohn?

Juan: Ja, Adoptivsohn. Wir sind gerade noch dabei ein Mädchen zu adoptieren. Dann sind wir eine richtige Familie.

Juan: Wie alt ist Alex denn?

Nestor: 15.

Juan: Wollen sie wissen wie ich damals aussah?

Nestor: Wenn´s ihnen nichts ausmacht?

Juan: Das bin ich, mit 12 Jahren. Behalten sie es, zeigen sie es Alex.

Nestor: Wussten sie es schon damals?

Juan: Das ich keine Frau war? Ich frag mich heute noch wie mein Leben aussehen würde ohne diese Operation.

Nestor: Wie lief das ab, dieser Wechsel von Frau zum Mann?

Juan: Los ging es als ich 16 war, mit der Einnahme von Testosteron, mit 17 wurde ich operiert und erhielt noch im gleichen Jahr meinen jetzigen Namen 6 Monate später lernte ich meine Frau kennen und was dann geschah schläft in diesem Zimmer da.

Nestor: Was ist, wenn ich mich irre?

Juan: Sie meinen ihr die Wahl zu lassen? Wissen sie was meine frühesten Erinnerungen sind? Wie ich den Ärzten vorgeführt wurde, ich dachte, was muss ich für ein Monster sein, dass sie mich fünfmal operieren mussten, bevor ich ein Jahr alt war. Sie nennen so was normalisieren. Das sind keine Operationen, das sind Kastrationen. Angst vor seinem eigenen Körper zu haben ist das Schlimmste was man einem Kind antun kann.

(53) „Nestor fährt zu Alex“ (00'50'40 - 00'51'08)

Nestor fährt zum Haus von Washington. Dort hält sich Alex auf. Er wartet auf einer Bank vor dem Haus.

(54) „Alex und Roberta in engem Kontakt“ (00'51'09 - 00'53'10)

Alex bekommt im Schlaf die Fingernägel von Roberta rot lackiert. Als Alex aufwacht und das sieht demonstriert sie er dagegen, wischt es runter, springt auf und geht sich duschen. Die Freundin kommt nach, sie stellt sich vor Alex (mit dem Rücken zu ihr ihm) und lässt sich von Alex die Haare waschen. Dann wäscht Roberta Alex die Haare. Alex schaut sie an und lässt sich die Haare waschen, dann macht Alex abrupt einen Schritt zurück spült sich die Haare aus und verlässt die Dusche sowie das Haus.

Alex: Was solle'n das?

(55) „Vater – Kind Gespräch“ (00'53'10 - 00'55'26)

Alex sieht das Auto ihres Vaters und dann Nestor auf der Bank sitzen. Alex geht zur Bank und setzt sich still neben ihm hin, auch sein_ihr Vater schweigt. Nestor blickt Alex an sagt aber nichts. Alex beginnt zu sprechen und teilt ihm mit, dass er sie_ihn so anders ansieht. Der Grund dafür ist, dass er_sie nun „groß“ ist. Alex meint wenn sie_er so „groß“ ist warum wurde ihr_ihm verheimlicht aus welchen Gründen Erika, Ramiro und Alvaro gekommen sind. Nestor meint, Suli hat es auch vor ihm verheimlicht. Nestor fragt Alex ob er_sie mit ihm mitkommt. Alex lehnt ab, sie_er geht lieber zu Fuß, dann geht Alex Richtung Strand weg. Nestor bleibt sitzen und sieht ihm_ihr nach.

Alex: Du schaust mich so anders an!

Nestor: Du bist jetzt groß.

Alex: Wenn ich so groß bin warum hast du mir nicht gesagt wieso diese Leute hier sind?

Nestor: Weil ich es nicht wusste.

Nestor: Kommst du mit mir mit?

Alex: Nein ich geh lieber.

VI Die Anspannung nimmt zu – Konfrontationen lassen sich nicht mehr vermeiden – Entscheidungen werden getroffen

(56) „Eine Botschaft?“ (00'55'26 - 00'55'58)

Suli sitzt auf der Veranda und vom Strand her hört man ein Motorboot. Sie steht auf, geht Richtung Strand und sieht zwei große und sieben kleine Schildkrötenpanzer auf einem Haufen im Sand liegen. Sie blickt aufs Meer hinaus, man sieht ein motorbetriebenes Boot mit drei Insassen wegfahren.

(57) „Alex läuft weg“ (00'55'58 - 00'57'04)

Alex liegt im Wasser. Alvaro sieht sie_ihn und zieht Hose und Hemd aus. Er macht ein paar Schritte ins Wasser, als Alex das bemerkt, verschwindet er_sie aus dem Wasser. Sie_er zieht sich das Oberteil an, den Sweater hält sich Alex vor seine_ihre Brust. Alex läuft in den Wald und blickt sich zweimal um.

(58) „Konfrontation I: Alvaro will eine Erklärung“ (00'57'04 - 00'59'20)

Im Laufschrift zieht Alex ihren_seinen Sweater an. Alvaro folgt Alex, zieht sich seinen Sweater auch im Laufschrift an, und ruft ihren_seinen Namen. Alex blickt sich zwar um geht aber weiter. Als er Alex eingeholt hat, greift er sie_ihn am Arm. Alex dreht sich um und bleibt stehen. Alvaro möchte eine Erklärung bezüglich ihres_seines Geschlechts. Alex sagt er_sie ist beides. Alvaro hält das für nicht möglich. Alex meint: „willst du mir sagen was möglich ist und was nicht!“. Alvaro möchte wissen ob sie_er jetzt Junge oder Mädchen mag. Alex weiß nicht was sie_er mag und geht weiter. Alvaro geht hinter ihm_ihr nach, dann dreht sich Alex um und entschuldigt sich für das was sie_er ihm getan hat. Alvaro meint er_sie braucht sich nicht zu entschuldigen, denn es hat ihm gefallen. Alex fügt hinzu, ihr_ihm gefiel es auch. Alvaro möchte weitermachen, denn sie waren ja noch nicht fertig. Alex will aber nicht mehr mit ihm, er_sie will was anders. Alvaro spricht Alex nach, er will auch was anderes. Alex fragt nach, was er denn will? Alvaro schlägt vor es als Geheimnis zu wahren. Alex unterstellt ihm zu lügen, dann beginnen sie ein Handgemenge. Alex schupst Alvaro auf den Boden und schreit ihn an: „Hau endlich ab und erzähl überall rum, dass ich ein Monster bin“ und läuft weg. Alvaro liegt am Boden, ruft Alex´s Namen. Dann steht er auf und geht in die Richtung weg, von der er gekommen ist.

Alvaro: Alex! Alex! Erkläre mir das. Du bist kein ...?

Alex: Ich bin beides.

Alvaro: Aber, das ist doch nicht möglich.

Alex: Willst du mir vielleicht sagen, was möglich ist und was nicht?

Alvaro: Aber, magst du jetzt Jungen oder Mädchen?

Alex: Weiß nicht. Was ich dir getan hab tut mir leid.

Alvaro: Du hast mir nichts getan. Es hat mich nicht gestört, es hat mir gefallen

Alex: Echt?

Alvaro Ja.

Alex: Mir gefiel´s auch.

Alvaro: Ehrlich? Dann lass uns doch weiter machen. Wir waren noch nicht fertig.

Alex: Nein, nicht mit dir!

Alvaro: Warum nicht?

Alex: Ich will was anderes.

Alvaro: Ich will auch was anderes.

Alex: Ach, ja? Was willst du?

Alvaro: Was willst du? Alex, das bleibt unser Geheimnis, ich werd´s niemanden sagen.

Alex: Lüg nicht, du lügst ja. Hau endlich ab und erzähl allen dass ich ein Monster bin!

Alvaro: Alex!

(59) „Wo ist Alex?“ (00´59´21- 00´59´51)

Vando fährt mit dem Fahrrad zum Haus der Kraken und fragt nach dem Aufenthaltsort von Alex. Nestor und Ramiro laden die gefundenen Schildkrötenpanzer auf die Ladefläche des Autos. Erika und Suli sehen dabei zu. Nestor meint zu Vando er soll verschwinden, er will ihn hier nicht mehr sehen sonst bekommt sein Vater – Esteban – Ärger.

Nestor: Danke.

Vando: Ist Alex da?

Nestor: Was soll das, ich will dich hier nicht mehr sehen.

Vando: Wo ist sie?

Nestor: Verschwinde lieber von hier Vando, sonst kriegt dein Vater noch Probleme. Schieb das noch ein bisschen weiter rüber.

(60) „Konfrontation II: Gewalttätige Neugierde – Faszination und Abscheu“ (00´59´52 - 01´03´47)

Alex geht am Strand lang, als eine Gruppe Jungs (Vando´s Freunde, Bekannte oder Schulkollegen) mit dem Boot (vier sitzen im Boot, drei steigen aus) an den Strand kommen. Sie gehen auf Alex zu und sprechen sie ihn an. Die Gruppe zerrt ihn sie in die Dünen, denn sie wollen sich vergewissern welches Geschlechtsorgan Alex nun hat. Dazu ziehen sie Alex die Hose runter. Alex währt sich und gibt Saul eine Ohrfeige, er nennt Alex ein Miststück und schlägt zurück. Saul meint „Das ist ein Schwanz, sie hat Beides“. Einer der Jungs findet es toll und möchte auch wissen, ob er auch „steif“ werden kann. Sie machen sich daran es rauszufinden. Vando kommt hinzu und schickt sie weg. Saul meint es war doch nichts. Vando setzt sich zu Alex möchte ihr ihm den Sweater hochziehen, er sie zuckt weg. Alex liegt in den Dünen schlunzend und weinend. Vando sitzt daneben und weint auch, er nimmt Alex in den Arm nachdem er sie es zulässt.

Man hört ein Motorboot.

Saul: Alex! Alex hey, warte mal kurz. Alex. Jetzt bleib doch mal stehen verdammt. Warte, warte, warte, warte. Komm schon. Na ? gehen wir da rauf in den Schatten.

Alex: Nein, lasst mich.

Junge: Wir wollen ja nur mit dir reden.

Saul: Ich tu dir nichts, kennst mich doch!

(Immer wieder Lachen dazwischen)

Gruppe: Eh Saul grabst sie nicht so an, sie wird ja noch denken...(unverständlich)

Saul: Ich beschütz dich vor dem.

Gruppe: Vor uns beschützen, so was blödes.

Saul: Hey was ist los, wo willst du denn hin, sei nicht so zickig. Hey, wir meines ja nur gut mit dir. Mann machst du es einem schwer. Komm schon, komm schon, komm schon. Verdammt noch mal, was ist denn los?

Alex: Lasst mich Saul, bitte lass mich gehen!

Saul: Hey Alex, jetzt halt doch still, das bringt doch nichts. Verdammtes Miststück. Ruhig jetzt. Du hält's jetzt verflucht noch mal still, ist das klar? Ruhig jetzt, ruhig.

Junge: Ruhig, ruhig.

Junge: Warte. Warte. Ruhig, ruhig.

Saul: Wir tun dir nichts. Wir wollen nur was sehen, nur was sehen, mehr nicht, verstehst du? Alex jetzt komm schon, mach doch keinen Scheiß, ist doch nur Spaß. Halt sie doch mal fest verflucht. Jetzt haben wir's gleich, jah, jah, halt still, lass mich sehen. Ja jetzt, jetzt, halt still, jetzt halt sie doch mal fest.

Gruppe: Runter damit, runter damit. Mal sehen, was du hast!

Alex: Lass mich!

Gruppe: Mal sehen, was hast du da?

Junge: Was hast du da?

Junge: Wir wollen dir nichts tun.

Junge: Hast du's jetzt mal endlich Saul?

Junge: Das ist ein Schwanz!

Junge: Gibt's doch gar nicht sowas.

Junge: Das kann nicht sein.

Junge: Sie hat beides!

Saul: Uh, das ist ja ein Ding.

Junge: Sie kriegt ihn auch hoch?

Junge: Müsste man wissen.

Saul: Guck doch, sie hat alles, sie hat alles.

Saul: Ist ja abartig.

Saul: Red doch keinen Scheiß, ist doch super.

Junge: Kriegt sie ihn auch hoch, wird er steif sag mal?

Saul: Ich zeig's ihm schon. Wird er steif? Interessiert mich.

Junge: Bring sie in Fahrt.

Junge: Hey Saul hör auf, das geht zu weit.

Junge: Lass mich sehen, wie er steif wird.

Junge: Bring sie in Fahrt.

Saul: Wird der steif? Antworte! Wird der steif? Wird der steif? Ich will sehen, wie das funktioniert.

Junge: Hey Saul hör auf, das geht zu weit.

Saul: Ich will's sehen ich will's jetzt sehen verdammt.

Junge: Hör auf Saul.

Saul: Jetzt kriegt sie was sie braucht.

Vando: Lass sie los! Verzieh dich du Arschloch!

Saul: Was ist denn los, Mann es war nichts wir haben nicht...

Vando: Hau ab, verzieht euch!

(61) „Niemand fasst sie an“ (01'03'47- 01'04'11)

Suli sitzt mit Alex im Zimmer und tastet ihr_sein Gesicht nach Verletzungen ab. Nestor setzt sich zu Suli aufs Bett, er möchte Alex ins Krankenhaus bringen. Suli ist dagegen: „Niemand fasst sie an“. Nestor beruhigt Alex, das wird schon wieder gut und berührt ihr_sein Gesicht um ihn_sie zu trösten. Alex reagiert wütend, schlägt seine Hand weg

und will wissen was denn wieder gut wird? Nestor verlässt das Zimmer und Suli bleibt mit Alex sitzen.

Suli: Tut das hier weh?

Alex: Nein.

Suli: Haben sie dir sonst noch irgendwie weh getan?

Alex: Nein!

Nestor: Ist wohl besser ich fahr sie ins Krankenhaus.

Suli: Nein, niemand fasst sie an!

Nestor: Es wird schon wieder gut!

Alex: Was wird wieder gut?

(62) „Auf zu den Verantwortlichen“ (01'04'11 - 01'04'44)

Die Erwachsenen steigen ins Auto und fahren weg, zurück bleiben Roberta, die auf den Stiegen sitzt, Alvaro, der auf der Terrasse sitzt und Vando, der am Boden des Weges sitzt.

(63) „Alex weint sich aus“ (01'04'44 - 01'05'06)

Alex weint sich an der Schulter seiner_ihrer Mutter aus.

Alex: (schluchzen).

(64) „Auseinandersetzung am Hafen – Du fasst meinen Sohn nicht noch mal an“ (01'05'06 - 01'05'52)

Am Hafen angekommen läuft Nestor zu den vier Jungs die beim Boot stehen und reden. Nestor packt Saul, würgt ihn, schreit ihn an: „Du fasst meinen Sohn nicht nochmal an!“ Ramiro zerrt in zurück und fordert ihn auf abzulassen. Nestor wirft ihm sogleich vor genauso wie die Anderen zu sein, wenn nicht noch schlimmer und schlägt ihm auf die Nase. Anschließend steigt er in sein Auto und fährt weg. Ramiro und Washington bleiben am Hafen zurück.

Nestor: Komm her du!

Saul: Hey, lass mich los!

Nestor: Du fasst meinen Sohn nicht noch mal an!

Ramiro: Schluss Kraken! Hör auf du bringst ihn um!

Nestor: Was sagst du, ich soll aufhören? Du bist nicht anders als die, schlimmer sogar. Wer noch einmal meinen Sohn berührt!

Washington: Jetzt machst du dir in die Hosen was?

Saul: Nein, fass mich nicht an, lass mich.

Anmerkung: Hier wird Alex zum ersten Mal als Sohn bezeichnet. Bis dahin wurde Alex immer mit weiblicher Form angesprochen.

(65) „Ihr könnt sie nicht ein Leben lang versteckt halten“ (01'05'52 - 01'06'44)

Überblende zur Küche: Suli schneidet sehr grob und unvorsichtig eine Karotte. Sie schneidet sich in den Finger und blutet. Erika nimmt ein Tuch, um den Finger damit zu versorgen. Dabei redet sie auf Suli ein, sie sollen Alex operieren lassen solange es noch möglich ist, da sie Alex nicht ein Leben lang versteckt halten können. Suli ist über die Aussage verärgert und macht sie auf ihre Ausdrucksweise aufmerksam und was sie denn damit meint? Ob sie etwa Alex wie eine Missgeburt versteckt halten? Erika entgegnet ihr mit einem nein. Für Suli waren genau diese Ratschläge der Grund warum sie aus Buenos Aires weggezogen sind.

Suli: Ah!

Erika: Sie sollte operiert werden noch ist es möglich. Ihr könnt sie nicht ein Leben lang versteckt halten.

Suli: Versteckt halten? Meinst du wie eine Missgeburt?

Erika: Nein!

Suli: Darum sind wir weg, damit uns nicht jeder Idiot mit Ratschlägen vollschüttet.

(66) „Ich will nicht mehr“ (01'06'45 - 01'07'15)

Suli liegt mit Alex am Bett, ihre Mutter tröstet sie_ihn. Alex greift in die Schublade, nimmt ein Medikamenten Glas heraus und leert den Inhalt auf den Boden. Alex teilt ihrer_seiner Mutter mit, dass er_sie nicht mehr will. Alex will keine Tabletten mehr, nicht nochmal die Schule wechseln und keine Operationen. Alex wünscht, dass alles so bleibt wie es ist. Suli schweigt.

Alex: Ich will nicht mehr. Ich will keine Tabletten, keine Operationen, nicht noch mal die Schule wechseln. Ich will, dass alles so bleibt.

(67) „Nestor vor der Polizei“ (01'07'16 - 01'07'39)

Nestor sitzt im Auto, mit laufendem Motor, vor der Polizeistelle und überlegt ob er hineingehen soll. Er entscheidet sich dagegen und fährt weg.

(68) „Ramiro wird aufgelesen“ (01'07'39 - 01'08'19)

Ramiro geht die Straße entlang, Nestor fährt von hinten mit dem Auto neben Ramiro ran. Er bleibt auf der Höhe von Ramiro stehen, dieser steigt ohne Worte in das Auto ein. Dann fahren beide weiter.

(69) „Drei Schlafende“ (01'08'19 - 01'08'28)

Suli, Alex, Roberta liegend schlafenden nebeneinander auf Alex's Bett.

(70) „Nestor's Erinnerungen: Ein seltener medizinischer Fall“ (01'08'28 - 01'09'31)

Ramiro und Nestor während der Autofahrt: Nestor erzählt von der Schwangerschaft, der Geburt, und einer vorgeschlagenen Operation die an Alex vorgenommen werden sollten. Er erzählt alles was um Alex herum geschah oder geschehen sollte. Suli hatte Angst und er konnte sie überreden nichts an Alex machen zu lassen. Für ihn war Alex perfekt.

Nestor: Man vermutete es schon zwei Monate vor der Entbindung. Sie wollten ein Video von der Geburt machen. Es sei ein seltener medizinischer Fall, und das Ganze dann der Ethik Kommission vortragen. Wir haben das alles abgelehnt. Alex kam ganz blau auf die Welt,

erst nach 40 Sekunden setzte die Atmung ein. Dann nach zwei Tagen wollten sie operieren.

Sie sagten, sie würde sich später an nichts erinnern, nur die Narben wären noch da.

Suli hatte solche Angst. Ich konnte sie überzeugen nichts zu machen. Sie war perfekt vom ersten Moment an da ich sie sah, ...perfekt.

VII Was übrig bleibt

(71) „Sie ist zu viel für dich“ (01'09'31 - 01'12'00)

Alvaro – Alex – Vando, sitzen nebeneinander am Lagerfeuer und trinken aus einer Flasche, reichen die Flasche durch die Reihe und wieder zurück. Vando zündet zwei Zigaretten an und gibt eine an Alex weiter. Als Alex weggeht um zu urinieren, sagt Vando zu Alvaro er soll sie vergessen, denn sie sei zu viel für ihn. Was er damit meint erläutert er nicht. Vando steht auf geht zu Alex stellt sich neben ihn_ihn und uriniert auch. Alvaro bleibt alleine zurück.

Vando: Vergiss sie. Sie ist zu viel für dich.

(72) „Wir müssen abreisen“ (01'12'01 - 01'12'55)

Erika und Ramiro befinden sich im Schlafzimmer. Zwei Taschen liegen auf dem Bett, die von Erika gepackt werden. Ramiro sitzt auf dem Bett und meint er kann abreisen ohne mit Alex geredet zu haben. Erika setzt sich zu ihm und macht ihm mit Nachdruck

klar, dass es Zeit ist abzureisen und er soll seinen Sohn holen. Ramiro steht auf und geht aus dem Raum.

Ramiro: Ich kann nicht so von hier weg. (Pause) Ich muss mit ihr reden.

Erika: Wir müssen gehen. Du solltest deinen Sohn holen!

(73) „Ich dachte du wärst schwul“ (01'12'55 - 01'15'46)

Ramiro geht mit einer Decke in der Hand, damit Alvaro sich nicht erkältet, zu seinem Sohn. Dieser sitzt noch beim Lagerfeuer am Strand. Sein Vater fragt, ob er sich zu ihm setzen darf und setzt sich dann. Er ist verwundert dass Alvaro trinkt. Alvaro meinte er wurde doch dazu von ihm aufgefordert zu trinken. Alvaro fragt seinen Vater, ob er ihn eigentlich mag. Ramiro entgegnet, er mag ihn mehr oder weniger. Jetzt stellt Ramiro die Frage: „Findest du gut was ich tue?“. Alvaro antwortet ihm, dass er froh wäre, wenn er das Talent seines Vaters hätte. Sein Vater teilt ihm mit, dass er kein Talent hat, gar keines. Alvaro will von ihm wissen, seit wann er ihm als Sohn gleichgültig ist. Ramiro weicht der Frage aus und antwortet nur damit, dass es keine gute Idee war hierher zu fahren. Außerdem werden sie am nächsten Morgen abreisen. Alvaro ist aber noch nicht bereit abzureisen. Aus diesem Grunde fragt Ramiro, ob ihm denn Alex gefällt, denn er würde sich darüber freuen. Er dachte Alvaro sei schwul. Ramiro steht auf streift ihm durchs Haar und geht weg. Alvaro bleibt alleine zurück.

Ramiro: Du erkältest dich noch! Darf ich?

Alvaro: Klar.

Ramiro: Du trinkst plötzlich?

Alvaro: Ich sollte doch endlich mal.

Alvaro: Magst du mich eigentlich?

Ramiro: Du bist mein Sohn.

Alvaro: Lassen wir doch die Sprüche und reden ernsthaft, ja?!

Ramiro: Mehr oder weniger. Und du magst du mich? Findest du gut was ich tue?

Alvaro: Ich würde sonst was dafür geben, wenn ich dein Talent hätte. Und ich..habe ich Talent?

Ramiro: Nein.

Alvaro: Und du, du meinst auch nicht dass dass ich irgendwann eines Tages...

Ramiro: Nein, nein.

Alvaro: Was ich nicht versteh ist, es war nicht immer so.

Ramiro: Wie? so?

Alvaro: Seit wann bin ich dir gleichgültig?

Ramiro: Es war keine gute Idee hierher zu kommen. Deine Mutter hat Recht, wir fahren.

Alvaro: Wann?

Ramiro: Gleich in der früh, wenn´s hell wird.

Alvaro: Nein. Ich kann noch nicht, auf keinen Fall.

Ramiro: Wieso nicht? Gefällt dir Alex? So oder so, es würde mich freuen, ich dachte du wärst schwul.

(74) „Und wenn es nichts zu entscheiden gibt?“ (01'15'46 - 01'18'29)

Kraken sitzt vor dem Bett von Alex und beobachtet sie_ihn beim schlafen. Alex wird wach und will wissen was er denn hier vor ihrem_seinem Bett macht. Nestor teilt ihr_ihn mit, er passe auf ihn_sie auf. Alex entgegnet ihm, dass er nicht immer auf sie aufpassen kann. Der Vater will so lange auf Alex aufpassen bis sie_er selbst entscheiden kann. Alex fragt nach, was sie_er denn entscheiden soll, da es nichts zu entscheiden gibt. Dann reicht Alex ihm das Buch – das er geschrieben hat und teilt ihm mit, dass er_sie damit fertig ist. Ihr Vater überlässt es Alex ob sie_er die Jungs bei der

Polizei anzeigen will. Alex soll selbst entscheiden, sie soll aber auch bedenken, dass dann alle ES erfahren werden. Alex ist es egal ob alle ES erfahren.

Alex: Was machst du hier?

Nestor: Ich pass auf.

Alex: Aber du kannst nicht immer auf mich aufpassen.

Nestor: Bis du selbst entscheiden kannst.

Alex: Was?

Nestor: Was du willst.

Alex: Und wenn es nichts zu entscheiden gibt? Ich hab´s aus.

Nestor: Haben sie dich ?

Alex: Nein. Hast du es der Polizei gesagt?

Nestor: Nein, das ist deine Entscheidung. Wenn du willst tun wir es. Aber es ist deine Entscheidung. Alle werden es erfahren.

Alex: Sollen sie doch.

(75) „Aufbruch, Abschied am Hafen“ (01´18´29 - 01´18´58)

Sie fahren mit zwei Autos Richtung Hafen. Alvaro schließt das Tor hinter den Autos und steigt wieder ein.

(76) „Blick zu Alvaro“ (01´18´58 - 01´19´12)

Blick in das Auto auf dem Alvaro auf der Rückbank sitzt, Ramiro fährt, Erika sitzt am Beifahrersitz.

(77) „Blick zu Alex“ (01´19´12 - 01´19´24)

Blick in das Auto auf dem Alex auf der Rückbank sitzt, Nestor fährt, Suli sitzt am Beifahrersitz.

(78) „Aneinander vorbei“ (01´19´24 - 01´20´49)

Nestor´s Auto bleibt am Rand der Straße stehen, Ramiro´s Auto fährt vorbei. Alvaro blickt zurück zu Alex. Suli steigt aus und folgt dem Auto, um sich dann zu verabschieden. Nestor und Alex sitzen im Auto, Nestor blickt nochmal zurück zu Alex und steigt anschließend aus. Nestor folgt Suli zu dem Auto von Ramiro, sie verabschieden sich. Alvaro geht Richtung Alex, an Nestor vorbei. Beide blicken sich schweigend an.

Suli: Also dann, gute Reise.

Ramiro: Danke.

Alvaro: Ich komm gleich.

(79) „Dir ist was Anderes passiert“ (01´20´49 - 01´23´00)

Alex, mit langer Jogginghose gekleidet, geht Richtung Alvaro. Alex setzt sich an einem Stiegenabgang, der etwas versteckt ist, hin. Alvaro folgt Alex und setzt sich zu ihr_ihm. Alvaro möchte von Alex wissen, ob sie sich wieder sehen. Alex glaubt nicht an ein Wiedersehen. Alvaro zeigt ihr_ihm, dass er jetzt ihr_sein Geschenk (Halskette) um den Hals trägt. Alex gesteht ihm, dass er_sie sich in ihn verliebt hat, obwohl sie_er damit nicht gerechnet hat. Alvaro gesteht auch ihr_ihm, seine Liebe. Doch Alex teilt ihm mit, dass ihm „was anders“ passiert sei. Zudem stellt Alex ihm die Frage, was er denn mehr vermissen wird, Alex? oder doch ihren_seinen Penis?. Alex zeigt ihm, unter Tränen, ihren_seinen Penis (die Geschlechtsorgane sind nicht zu sehen). Im Hintergrund hört man Alvaro´s Vater nach ihm rufen. Ramiro packt ihn am Rücken und zieht ihn zu sich. Er möchte das Schiff nicht verpassen.

Alvaro: Sehen wir uns wieder?

Alex: Glaube nicht.

Alvaro: Hier.

Alex: Dass ich mich in dich verlieben könnte hätte ich nie gedacht. Aber es ist passiert.

Alvaro: Mir auch.

Alex: Nein!

Alvaro: Nein?

Alex: Dir ist was Anders passiert.

Alvaro: Nein!

Alex: Was ist für dich schlimmer, dass du mich nicht mehr siehst oder das nicht?

Ramiro: Álvaro!

Alex: Willst du es sehen?

Ramiro: Álvaro! Jetzt komm Sohn, wir verpassen das Schiff.

(80) „Alex mit Eltern“ (01'23'00 - 01'23'44)

Alex bleibt sitzen, wischt sich die Tränen weg, steht dann auf und läuft zu ihren Eltern. Diese sind schon am Weg zum Auto. Alex geht an die Seite des Vaters, er legt seine Hand um ihre_seine Schultern. Suli ist nicht mehr im Bild zu sehen. Nebeneinander gehen Vater und Kind weiter, im Hintergrund ist das Meer zu sehen.

(81) „Blick ins Weite“ (01'23'44 - 01'23'55)

Dann folgt ein Kameranachschwenk auf das blaue Meer.

VIII Abspann

(82) „Abspann“ (1'23'55 - 1'26'51)

Nach einer schwarzen Überblende kommt der Abspann.

B Einstellungsprotokoll der Szene 01 „Lauf durch den Wald“

Szene 01/ 00'00'40 – 00'01'34 min (54 sec.) besteht aus 12 Einstellungen.

E1 00'00'40 - 00'00'43 (3 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), Bauchhöhe, leichte Aufsicht auf den Waldboden, Füße und Machete, mit Kamerafahrt.

Licht: Schatten – Licht Spiel. Tageslicht fällt von links oben ein, die Sonne steht also hinter der Figur, der Schatten liegt somit vor ihr. Was den andern Schatten verursacht ist nicht zu sehen, vermutlich sind es Bäume. Der Fuß wird kurz beleuchtet und tritt dann wieder in den Schatten, dann fällt das Licht auf die Machete und zum Ende fällt mehr Licht auf den Waldboden. Alles liegt sehr im Dunkeln bzw. im Schatten.

Ton: Geräusch der Füße auf dem Waldboden und ein zirpen der Grillen im Hintergrund. Aber eine eher stille Geräuschkulisse.

Ort: In einem Nadelwald (vermutlich Monokultur also keine Artenvielfalt), am Waldboden liegen Zapfen, abgestorbene Nadeln, kleinere und größere Äste, es sind keine grünen Pflanzen zu sehen. Farblich liegt alles im grauen Bereich.

Figuren: Wir sehen nackte Füße und nackte Unterschenkel, wie wir später sehen werden handelt es sich um Alex.

Handlung: Von links ins Bild kommt ein nackter Fuß gefolgt vom zweitem, der zur gleichen Person gehört. Alex tritt langsam aus dem Schatten heraus, zusehen sind nackte Füße und nackte Unterschenkel. Alex trägt eine Machete bei sich, diese sehen wir von der Mitte weg bis zur Spitze. Alex wirft selbst einen Schatten mit ihrem Kopf und den Oberkörper, so dass wir die Umrisse von Kopf und Oberkörper sehen. Sie_er geht langsam und vorsichtig voran.

Dialog: -

Anmerkungen: Alex marschiert aus dem Schatten heraus. Macheten werden in Zuckerrohrplantagen verwendet sie dienen zur Verlängerung des Unterarms und ist auch eine Kampfmaschine (Nahkampf). Durch die Dunkelheit, das Verbergen des Gesichts (Anonymität) oder das Versteckt bleichen erinnert dies an einen Horrorfilm.

E2 00'00'43 - 00'00'48 (5 sec.)



Time: 00'00'44

Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht). auf die Wasserpflanze.

Licht: Schwarze Überblende, dann fällt Licht von rechts oben schräg auf die Pflanze. Die Umrandung liegt im Dunkeln, wieder eine schwarze Überblende. Das Ganze ist einem dunkelblauen bis hellblauen Farbton gehalten, die nicht beleuchteten Teile sind Schwarz.

Ton: Stille aber ein leichtes „plopp“ zu hören.

Ort: Im Wasser oder im Körper? Man sieht Schwebeteilchen (Plankton?).

Figuren: -

Handlung: „1. Wasserpflanze“ links im Bild, es macht ein „plopp“ und Flüssigkeit?, tritt aus. Die Pflanze entlädt sich. Diese Pflanze ist detailreich gemacht. Dazu werde die Namen der Schauspieler_innen und anderen Mitwirkenden eingeblendet.

Dialog: -

Anmerkung: Eine biologischer Prozess der sich im Körperinneren oder im Wasser ereignet. Pflanze versprüht Duftstoffe. Oder eine Koralle beim Abbläuen. Wirkt jedoch etwas seltsam und ich frag mich was das darstellen soll.

E3 00'00'48 - 00'00'50 (2 sec.)



Kamera: siehe E1.

Licht: Jetzt fällt mehr Licht (Tageslicht) auf den Boden und die Füße werden stärker beleuchtet. Alles liegt trotzdem noch sehr im Schatten oder im Dunkeln.

Ton: siehe 1. Einstellung.

Ort: siehe 1. Einstellung.

Figuren: wie wir später sehen werden handelt es sich um Alex und Roberta.

Handlung: Zuerst sind zwei Füße zu sehen und dann kommt ein dritter Fuß hinzu. Sie gehen über den Waldboden. Eine Person folgt der Anderen (Roberta folgt Alex).

Dialog: -

Anmerkung: Es macht noch immer einen unheimlichen, mysteriösen Eindruck – jemand will sich nicht zeigen, im Verborgenen bleiben.

E4 00'00'50 - 00'00'59 (9 sec.)



Time: 00'00'54

Kamera: siehe E2.

Licht: Schwarze Überblende, dann Licht fällt in der Mitte des Bildes oben ein, linker, unterer und rechter Rand liegt im Dunkeln, dann wieder eine schwarze Überblende. Siehe auch E2.

Ton: Stille aber ein leichtes „plopp“ zu hören.

Ort: siehe 2. Einstellung.

Figuren: -

Handlung: „2. Wasserpflanze“ rechts oben im Bild, liegt jedoch etwas mehr im Dunkeln als die erste Pflanze. Auch diese Pflanze sonder etwas ab. Auch hier werden wieder Namen eingeblendet.

Dialog: -

Anmerkung: Darstellung der Absonderung von was?

E5 00'00'59 - 00'01'03 (4 sec.)



Kamera: Medium shot, Halbnahe (HN), auf Augenhöhe (Normalsicht), mit Kamerafahrt.

Licht: Licht (Tageslicht) ist zwischen den Bäumen zu sehen. Licht fällt auf die Figuren. Dennoch eine Einstellung die sehr stark von Schatten und Dunkelheit dominiert wird.

Ton: siehe E1 aber die Schritte sind schneller geworden.

Ort: siehe E1, jetzt sehen wir mehr Bäume, den Waldboden und ein Stück blauen Himmel am oberen Bildrand, dieser verwindet jedoch wieder.

Figuren: Alex und Roberta sind zu sehen. Beide tragen ein ärmelloses Shirt und kurze Hosen. Roberta hat ein helles Shirt mit einem (rosa?) Muster darauf, eine kurze blaue selbst abgeschnittene Jeanshose, sehr langes lockiges Haar, sportlichen Körper, wirkt weiblich. Alex hat ein graues einfarbiges ärmelloses Shirt mit „raceback“-Ausschnitt im

Rücken, eine kurze fast gleichfärbige kurze Hose, kürzeres Haar (das nicht bis zu den Schulter reicht), fast schwarzes Haar, einen sportlichen, sehnigen, schlanken Körper und eine Machete in der rechten Hand, Alex läuft voraus und Roberta folgt ihr.

Handlung: Alex läuft im Wald und verschwindet mehrmals hinter den Bäumen, Robert läuft hinterher und verschwindet auch mehrmals hinter einem Baum. Beide laufen gleichmäßig, zielstrebig auf etwas hin. Alex hält die Machete waagrecht vor ihrem Körper und läuft so durch den Wald. In der ersten Hälfte sehen wir Alex, die/der die Machete waagrecht vor ihrem/seinem Körper hält, in der zweiten Roberta, sie hält nichts in der Hand.

Dialog: -

Anmerkung: Die Figurenkonstellation lässt sie als Mädchen und Jungen erscheinen. Man könnte auch glauben Roberta ist die Kippfigur. Die Vertikalen Bäume zeigen Starr an. Alex läuft mit der Machete waagrecht vor ihrem/seinem Körper, als ob sie/er gleiche jemanden erstechen möchte. Es macht noch immer einen unheimlichen, mysteriösen Eindruck. Wird hier gefolgt oder verfolgt? Jäger_in oder Gejagte_r?

E6 00'01'03 - 00'01'04 (1 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), aus der Bauchhöhe (leichte Aufsicht) auf den Waldboden, mit Kamerafahrt.

Licht: Licht (Tageslicht) fällt auf den Boden, Schattenwurf. Auch wieder überwiegend von Schatten und Dunkelheit dominiert.

Ton: siehe E1.

Ort: siehe E1, nur der Waldboden zu sehen.

Figuren: Eine Schlange ist auf dem Waldboden zu erkennen.

Handlung: Eine Schlange schlängelt sich am Waldboden davon, die nur schwer zu erkennen ist, da sie die gleiche Farbe hat wie der Waldboden.

Dialog: -

Anmerkung: Nun wissen wir was die beiden verfolgen.

E7 00'01'04 - 00'01'15 (11 sec.)



Time: 00'01'06

Kamera: siehe E2.

Licht: Schwarze Überblende, dann fällt Licht von links oben ein. Die Ränder liegen im Dunkeln, dann wieder eine schwarze Überblende. Siehe auch E2.

Ton: Stille.

Ort: siehe E2.

Figuren: -

Handlung: „3. Wasserpflanze“ reicht von links unten im Bild nach rechts oben im Bild.

Dialog: -

Anmerkung: Bildet eine Linie durch das Bild.

E8 00'01'15 - 00'01'18 (3 sec.)



Kamera: Medium shot, Halbnahe (HN), auf Augenhöhe (Normalsicht), mit Kamerafahrt.

Licht: Tageslicht. Etwas bläulicher als bei den vorhergehenden Einstellung. Auch hier liegt das Gesehen in einem düsteren Licht. Schatten und Dunkelheit herrschen vor. Siehe auch E2.

Ton: Geräusch der Füße auf dem Waldboden.

Ort: siehe E1, durch die Bäume hindurch sehen wir im Hintergrund immer mehr Himmel durch die Bäume hindurch und keinen Waldboden mehr.

Figuren: Wir sehen nur Alex die weiterhin durch den Wald läuft. Ihre_seine Bewegungen wirken nicht elegant, Alex ist aber flink, schnell und fixiert. Die Arme wirken irgendwie verdreht, oder als ob er_sie rudert?

Handlung: Wir sehen nur Alex die weiterhin mit der Machete vor ihrem_seinem Körper durch den Wald läuft oder sogar hastet.

Dialog: -

Anmerkung: Es macht noch immer einen unheimlichen, mysteriösen Eindruck.

E9 00'01'18 - 00'01'25 (7 sec.)



Time: 00'01'23

Kamera: siehe E2.

Licht: Wieder eine schwarze Überblende, zuerst ganz dunkel dann fällt Licht von oben rechts (wie durch eine Wasseroberfläche) nach links unten ein um dann auch wieder zu verblassen. Siehe auch E2.

Ton: Stille.

Ort: siehe E2.

Figuren:-

Handlung: „1. Wasserpflanze“ links unten von vorne betrachtet.

Dialog: -

E10 00'01'25 - 00'01'26 (1 sec.)



Kamera: Medium long shot, Halbtotale (HT), auf Augenhöhe (Normalsicht), mit Kamerafahrt.

Licht: Tageslicht. Etwas bläulicher als in der 5. Einstellung. das Gesehen liegt weiter in einem düsteren Licht. Schatten und gedämmtes Licht herrschen vor.

Ton: Geräusch der Füße auf dem Waldboden. Aber eine eher stille Geräuschkulisse.

Ort: siehe E1.

Figuren: Alex ganzer Körper ist nun zu sehen, jetzt sieht man auch, dass sie_er eine kurze Short trägt und somit ihre nackten, langen, drahtigen Beine zu sehen sind. Diese sind genauso dünn und blass wie die Arme.

Handlung: Alex läuft mit der Machete in der Hand. Die Arme scheinen zu rudern!?

Dialog: -

Anmerkung: Es macht noch immer einen unheimlichen, mysteriösen Eindruck.

E11 00'01'26 - 00'01'27 (1 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), Kamerafahrt stoppt sie geht aber mit der Bewegung der Figur mit, bewegt sich von Augenhöhe (Normalsicht) zur Aufsicht

mit Blick auf den Waldboden dann verkanten der Kamera bzw. Rotation der Kamera nach unten.

Licht: Tageslicht. Auch hier liegt das Gesehen in einem düsteren Licht. Schatten und Dunkelheit herrschen vor. Alles ist verschwommen, unscharf.

Ton: Geräusch des Waldbodens und rascheln, dass die Füße am Waldboden verursachen. Aber eine eher stille Geräuschkulisse.

Ort: siehe E1.

Figuren: Alex (und die Schlange am Boden die nicht zu sehen ist).

Handlung: Alex stoppt ihren_seinen Lauf, schlägt mit der Machete auf den Boden ein, vermutlich schlägt sie auf die Schlange, die wir in E6 gesehen haben, ein. Dabei macht Alex einen Schrei. Dabei wird das Bild immer unschärfer.

Dialog: Alex: Uhhaa (Schrei als Alex auf die Schlange einschlägt).

Anmerkung: Es macht noch immer einen unheimlichen, mysteriösen Eindruck. Mittels Kameraeinstellung hat man das Gefühl aus dem Gleichgewicht zu geraten, es wird einem Schwindelig, dies ist ein Anzeichen dafür, dass man aus dem Gleichgewicht geraten ist.

E12 00'01'27 - 00'01'34 (7 sec.)



Time: 00'01'28

Kamera: siehe E2.

Licht: Kurze schwarze Überblende, Licht fällt von leicht links oben nach leicht schräg rechts unten ein. Der linke Rand liegt stärker im Dunkeln als der rechte. Schwarze Überblende. Siehe auch E2.

Ton: Stille.

Ort: siehe E2.

Figuren:-

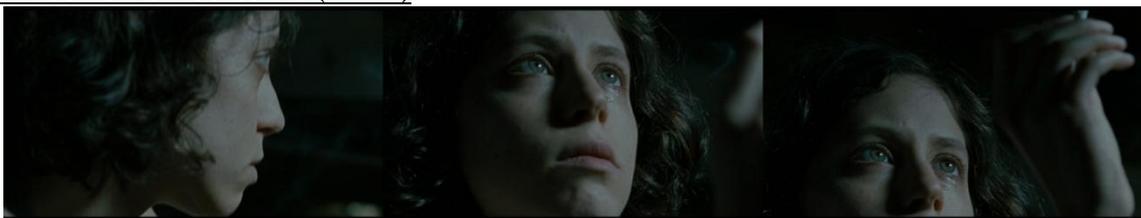
Handlung: Symbol „XXY“ steht in der Bildmitte und ist umgeben von „Wasserpflanzen“. Wobei es sich beim dritten Buchstaben um eine X handelte, bei dem das rechte untere Stück weggebrochen ist und nun eine Y symbolisiert. Dann folgt eine schwarze Überblende zur nächsten Szene.

Dialog: -

C Einstellungsprotokoll der Szene 07 „Beobachten und beobachtet werden“

Szene 07/ 00'05'13 - 00'07'05 (1min, 52sec.) besteht aus 24 Einstellungen.

E1 00'05'13 - 00'05'17 (4 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht in einem bläulichen Ton fällt auf das Gesicht von Alex.

Ton: Vögel und ein Motorengeräusch, sonst Stille.

Ort: In dem Versteck/Scheune/Verschlag von Szene 02.

Figuren: Wir sehen Alex von der rechten Seite, sie_er schaut seitlich nach Hinten und dann wieder schräg nach rechts oben. Alex hält eine Zigarette in der rechten Hand, wir sehen ihren_seinen Handrücken. Alex hebt die Hand hoch und betrachtet wie die Zigarettenasche nach unten fällt. Seine_ihre Haut ist blass, nicht geschminkt, die Pupillen sind verengt, ihr_sein linkes unteres Augenlid sieht feucht aus, als ob er_sie geweint hat. Die Haare sehen natürlich gelockt aus, haben Kinnlänge, Seitenscheitel.

Handlung: Alex befindet sich in dem Versteck/Scheune/Verschlag von Szene 02 (vermutlich). Alex blickt nach Hinten, dann wieder leicht in unsere Richtung. Alex hebt die Hand hoch und betrachtet wie die Zigarettenasche nach unten fällt.

Dialog:-

E2 00'05'17 – 00'05'28 (11 sec.)



Kamera: Medium Long Shot, Halbtotale (HT), leichte Untersicht. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alex.

Licht: Tageslicht bei bewölktem Himmel, in einem bläulichen Ton.

Ton: Geräusch des Autos und wie es stehen bleibt, Vögel, Hund im Hintergrund. Öffnen und Schließen der Autotüren, Schritte am Boden.

Ort: Vor dem Haus der Kraken (Einfahrt). Im Hintergrund sind Gestrüpp und Nadelbäume zu sehen, diese reichen bis zum oberen Rand und darüber hinaus. Die Farben sind dunkelgrün und grau. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alex und blicken daher durch einen Spalt zwischen den Holzbrettern hindurch.

Figuren: Suli die links am Auto (SUV) vorbei geht und Erika die rechts vom Auto aussteigt. Erika hat einen hellrosaroten Schal um den Hals gebunden und einen kleinen Korb/Koffer in der rechten Hand. Erika hat die Haare zu einem Pferdeschwanz gebunden, trägt eine grünliche Jacke.

Handlung: Suli geht links am Auto vorbei und Erika steigt vom Auto (Beifahrersitz) aus. Beide bewegen sich auf das Haus zu.

Dialog:-

E3 00'05'28 – 00'05'34 (6 sec.)



Kamera: Medium Long Shot, Halbtotale (HT), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht bei bewölktem Himmel, in einem bläulichen gedämmten Ton.

Ton: Vögel, Hund im Hintergrund. Öffnen und Schließen der Autotüren, Schritte am Boden.

Ort: Vor dem Haus der Kraken. Im Hintergrund sind Büsche bzw. Gestrüpp mit grünen Blättern zu sehen, diese reichen bis zum oberen Rand und darüber hinaus.

Figuren: Alvaro, Ramiro am Fahrersitz. Alvaro trägt eine schwarze Jacke, blaue Kopfhörer um den Hals, kurz geschnittenes Haar, welches nicht frisiert ist.

Handlung: Alvaro steigt aus dem anderen Auto aus, geht um die Kühlerhaube rum in unsere Richtung, er blickt schräg nach rechts oben. Ramiro sitzt noch im Auto hat aber leicht die Tür geöffnet.

Dialog: -

E4 00'05'34 – 00'05'36 (2 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Gedämpftes Tageslicht fällt auf das Gesicht von Alex.

Ton: Vögel, Hund im Hintergrund. Öffnen und Schließen der Autotüren, Schritte am Boden.

Ort: Siehe E1.

Figuren: Wir sehen das Gesicht von Alex, der Blick geht nach links oben in Richtung der ankommenden Gäste. Die Lippen sind leicht geöffnet und formen sich dann zu einem leichten schmunzeln.

Handlung: Alex verhält sich still und versteckt und blickt in Richtung der ankommenden Gäste.

Dialog:-

E5 00'05'37 – 00'05'42 (5 sec.)



Kamera: Medium Long Shot, Halbtotale (HT), leichte Untersicht. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alex.

Licht: Siehe E2.

Ton: Vögel, Hund im Hintergrund. Öffnen und Schließen der Autotüren, Schritte am Boden.

Ort: Vor dem Haus der Kraken. Im Hintergrund sind Büsche bzw. Gestrüpp mit grünen Blättern zu sehen, diese reichen bis zum oberen Rand und darüber hinaus. Alex sitzt im Versteck und blickt durch einen Spalt zwischen den Holzbrettern hindurch.

Figuren: Erika rechts im Bild, Ramiro in der Mitte des Bildes und Alvaro bewegt sich von links nach rechts durch das Bild hin zum Haus. Erika hat eine beige Jacke, kurzes schwarzes Haar, sie sieht sehr gepflegt aus.

Handlung: Erika, Alvaro und Ramiro betrachten das Haus und bewegen sich darauf zu. Erika bewundert die Kulisse, sie findet hier ist es wie im Paradies. Aus dem Hintergrund hört man wie Suli Alvaro zuruft.

Dialog: Erika: „Das ist ja hier wie im Paradies“. Suli: „Alvaro!“

E6 00'05'42 – 00'05'47 (5 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), zum Medium shot, Halbnah (HN), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E2.

Ton: Schritt auf der Holzterrasse und der Holzveranda zu hören.

Ort: Vor dem Haus und auf der Veranda des Hauses.

Figuren: Alvaro, Suli, Nestor. Nestor ist gleich groß wie Alvaro. Nestor trägt ein weißes Shirt darüber eine graue Jacke die vorne offen ist, er trägt einen Bart und sein Kurzhaarschnitt sieht schon sehr verwachsen aus. Die Haare sind dunkel aber schon grau meliert, etwas lockig und wirken widerspenstig. Insgesamt macht er keinen gepflegten Eindruck, er sieht „Naturbelassen“ aus. Die Kleidung wirkt schon etwas schmutzig. Auch Erika macht den Eindruck als ob sie nur die nötigste Körperpflege vornimmt, wirkt daher auch „Naturbelassen“.

Handlung: Alvaro folgt dem Ruf und geht auf die Treppe zum Haus hinauf und begrüßt auf der Veranda Nestor. Suli kommentiert dies.

Dialog: Suli: „Groß ist er geworden, was!“ Nestor: „Hallo“.

E7 00'05'47 – 00'05'50 (3 sec.)



Kamera: Extreme close up, Detailaufnahme (D), Untersicht. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alex.

Licht: Tageslicht beleuchtet das Geschehen auf der Veranda.

Ton: Stille.

Ort: Auf der Veranda und unter der Veranda.

Figuren: Wir sehen das Gesicht von Alvaro und Nestors rechte Hüfte und Hand.

Handlung: Alex beobachten das Geschehen vom Versteck aus, dies befindet sich unter der Veranda und schaut daher durch einen Spalt zwischen den Holzbrettern hindurch. Alex schaut hinauf zu Alvaro. Alvaro dreht seinen Blick und schaut dann hinab, er blickt uns an, also Alex.

Dialog: Alvaro: „Hallo“. Nestor: „Du wirst dich an mich kaum erinnern, ...“

E8 00'05'50 – 00'05'51 (1 sec.)



Kamera: Extreme close up, Detailaufnahme (D), Aufsicht. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alvaro.

Licht: Tageslicht.

Ton: Stille.

Ort: Auf der Veranda und unter der Veranda. Alvaro blickt zwischen zwei Holzbretter hindurch hinab auf Alex.

Figuren: Alex zu sehen.

Handlung: Alex blickt hinauf zu Alvaro und gibt sich nicht zu erkennen, bleibt stumm und versteckt. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alvaro, dieser blickt also hinab.

Dialog:... oder?“ Suli: „Wie soll er denn, er war noch winzig klein. Komm rein“.

E9 00'05'51 – 00'05'52 (1 sec.)



Kamera: Extreme close up, Detailaufnahme (D), Untersicht. Wir beobachten das Geschehen aus der Perspektive von Alex.

Licht: Tageslicht.

Ton: Stille.

Ort: Auf der Veranda und unter der Veranda.

Figuren: Alvaro ist zu sehen.

Handlung: Der Blick von Alvaro geht noch immer in die Richtung zu Alex, also nach unten. Er dreht seinen Kopf weg sodass Alex ihn aus der Sicht verliert. Alvaro wendet sich dem Eingang des Hauses zu, da er von Suli aufgefordert wird.

Dialog:-

E10 00'05'52 – 00'05'57 (5 sec.)



Kamera: Medium shot, Halbnah (HN), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht, siehe E2.

Ton: Schritte von Erika, Ramiro, Suli und Alvaro zu hören.

Ort: Auf der Veranda.

Figuren: Alvaro, Suli, Nestor, Erika und Ramiro sind nacheinander zu sehen. Ramiro trägt eine braun-graue Jacke, hat kurzes, dunkles Haar. Erika trägt rechts einen braunen Koffer und links ein braunes flaches Paket.

Handlung: Suli legt Alvaro die Hand auf seine rechte Schulter und begleitet ihn ins Haus. Nestor bleibt auf seinem Platz stehen, begrüßt zuerst Erika und dann Ramiro die in dieser Reihenfolge die Veranda betreten.

Dialog: Erika: „Hallo ich freu mich“ Nestor: „Willkommen bei uns“.

E11 00'05'57 – 00'06'00 (3 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E2.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln.

Ort: Auf dem Weg ins Haus der Kraken. Im Hintergrund sind Büsche bzw. Gestrüpp mit grünen Blättern zu sehen, diese reichen bis zum oberen Rand und darüber hinaus.

Figuren: Alvaro, Suli, gehen auf uns zu, hinein ins Haus. Erika und Nestor sind im Hintergrund noch zu sehen.

Handlung: Alvaro, Suli, gehen auf uns zu, hinein ins Haus. Erika und Nestor sind im Hintergrund noch zu sehen. Suli geht vor Alvaro und verschwindet dann aus dem Bild.

Dialog: (Sprechen im Hintergrund weiter, man kann nicht verstehen was gesprochen wird: Die Fahrt, übers Wetter, hat schon lange nicht geregnet,...).

E12 00'06'00 – 00'06'03 (3 sec.)



Kamera: Extreme close up, Detailaufnahme (D), Aufsicht, aus der Perspektive von Alvaro.

Licht: Tageslicht, dass ins inneren des Hauses fällt, daher ist es auch etwas dunkler. Keine künstliche Lichtquelle vorhanden.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln, Gespräch von draußen.

Ort: Im inneren des Hauses.

Figuren: Wir schauen aus der Perspektive von Alvaro auf einen Tisch mit Bildern.

Handlung: Alvaro geht den Gang entlang und schaut auf einen Tisch mit einem Bilde von Alex, weißer, gehäkelter Tischdecke, einen Bilderrahmen dessen Eck wir nur sehen und ein anderes Dekorstück aus grünem Perlmutter, Alvaro geht weiter und wir sehen nun ein zweites Bild von Alex. Das erste Bild zeigt Alex mit langem Haar, jünger als fünfzehn, das Lächeln ist eher zurückhaltend. Vermutlich ist Alex auf dem zweiten Bild älter.

Dialog:- Gespräch von draußen (etwas unverständlich)

Anmerkung: Ist Alex auf beiden Bildern gleich alt? Oder gibt es einen Unterschied? Alex wirkt nachdenklich, in sich gekehrt.

E13 00'06'03 – 00'06'04 (1 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht, siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln.

Ort: Im inneren des Hauses, am Gang.

Figuren: Alvaro mit Blick auf den Tisch wo die Bilder von Alex stehen.

Handlung: Alvaro geht den Gang entlang der Blickt geht Richtung Tisch hinab.

Dialog:-

E14 00'06'04– 00'06'11 (7sec.)



Kamera: Extreme close up, Deteilaufnahme (D), Aufsicht.

Licht: siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln.

Ort: Im inneren des Hauses, am Gang.

Figuren: Wir schauen aus der Perspektive von Alvaro auf einen Tisch mit Bildern.

Handlung: Alvaro blickt auf den Tisch. Zu sehen ist ein Foto (Schwarzweißfoto) mit einer Person, dessen Kopf nicht mehr im Bild ist, wir sehen also ab Schultern abwärts einen Körper (vermutlich auch von Alex) der eine Hose trägt. Alvaros Blickt geht über zu einem Kinderfoto (Schwarzweißfoto) von Alex mit langen nassen Haaren, sie_er sitzt nackt in einem Planschbeckens und scheint Spaß zu haben. Alvaros Blickt geht weiter zu zwei weiteren Fotos (Farbfotos) von Alex, auf einem hat er_sie den Kopf gesenkt und der Blick geht nach unten. Beim anderen hält sie_er die Hand ausgestreckt Richtung Linse als wolle er_sie sagen: Stop!

Dialog:-

Anmerkung: Ist auf den Fotos zu erkenne, dass Alex immer unglücklicher wurde um so älter sie_er wurde. Ales entzieht sich mit zunehmendem Alter den Blicken anderer. Möchte ihre_seine Identität, Intimität, schützen, will selbst sich selbst nicht auf Fotos sehen?

E15 00'06'11 – 00'06'17 (6 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht fällt durch das Fenster ins Haus. Bläuliches, kaltes Licht beeinflusst durch die Farbe der (Badezimmer)Fliesen.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln, Hundebellen.

Ort: Im inneren des Hauses.

Figuren: Alvaro zu sehen.

Handlung: Alvaro geht durch den Gang und blickt in das Zimmer, er beobachtet und sieht sich alles genau an.

Dialog:-

E16 00'06'17 – 00'06'21 (4 sec.)



Kamera: Medium shot, Halbnah (HN), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln, Hundebellen, aufziehen eines Vorhangs.

Ort: Im inneren des Hauses.

Figuren: Erika und Ramiro .Erika trägt eine beigen, taillierten, unten ausgestellten knielangen Mantel, Perlenohrstecker, rosa Schaal, Hose, kurzes, glattes, gepflegtes Haar, unter dem rechten Arm hat sie ein schmales Paket. Ramiro trägt eine etwas dickere braune Jacke, kurzes Haar, der Bartansatz ist zu sehen, um die linke Schulter hat eine braun-schwarze Tasche gehängt. Suli ist am Ende des Ganges (oder schon im Zimmer) vor dem Fenster stehende zu sehen. Die Wände sind hellblau gestrichen, an ihre befinden sich drei Wandteller und ein Bild. Rechts von der Tür (braunes Holz) steht eine Kommode (braun) auf der sich eine Tischlampe in weiß und blau befindet. Weiters sind Bilderrahmen darauf zu sehen. Auch ein Sessel steht davor.

Handlung: Erika und Ramiro folgen nacheinander Suli, die ihnen ihr Zimmer zeigt. Beide blicken in Richtung (nach links).

Dialog: -

Anmerkung: Wo blicken die beiden hin? Sehen sie die Bilder von Alex? Die blaue Wandfarbe lässt alles sehr kalt wirken. Die Wanddekoration, und restliche Einrichtung wirkt sehr veraltet bzw. unmodisch aus den 70igern.

E17 00'06'21 – 00'06'24 (3 sec.)



Kamera: von Close up, Großaufnahme (G) zum Medium Close up, Naheinstellung (N), von Augenhöhe (Normalsicht) zur leichten Aufsicht.

Licht: siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln, quietschen der Tür.

Ort: Im inneren des Hauses, am Eingang zu Alex Zimmer. Darin befindet sich ein Bett direkt vor dem Fenster. Links vom Fenster ist ein gelber Vorhang, das Bett mit einem einfarbigen grün-blauen Lacken (Decke) bezogen, darauf liegt ein blaues Kissen, dieses Blau ist dem der Wandfarbe sehr ähnlich auch der Fensterrahmen ist in diesem Farbton gehalten. Rechts vom Bett ist ein freistehendes Bücherregal mit Büchern zu sehen.

Figuren: Alvaro von hinten zu sehen, wir sehen seine Hand die langsam eine Tür öffnet.

Handlung: Alvaro öffnet langsam eine Tür mit Glaseinsatz und geht langsam hinein.

Dialog:-

E18 00'06'24 – 00'06'27 (3 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden und Hintergrundgeräusche von Vögeln.

Ort: Im inneren des Hauses, geht ins Zimmer von Alex. Auch hier ist die Wandfarbe Blau und es hängen Bilder von einem Hund an der Wand. Darunter befindet sich ein Lichtschalter oder etwas Ähnliches. Der Türrahmen ist aus Holz und braun. Die Wand und der vermeintliche Schalter sehen schmutzig bzw. abgewohnt aus. Hinter Alvaro sieht man die Wand des Ganges, diese ist mit mind. Fünf Bildern behängt und die Stehlampe.

Figuren: Wir sehen Alvaro jetzt von vorne, er trägt eine schwarze Sweatjacke, darunter ein dunkles Shirt. Er hat den Mund leicht geöffnet.

Handlung: Alvaro betritt langsam und behutsam das Zimmer und sieht sich um, irgendetwas scheint er zu sehen, dass er genauer betrachten möchte.

Dialog: -

Anmerkung: Alvaro wirkt als ob er auf der Hut ist, fast als ob er Angst hat, oder nicht ertappt werden will. Es hat etwas Unheimliches.

E19 00'06'27 – 00'06'31 (4 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Stille.

Ort: Zimmer von Alex, wir sehen eine Wand (blaue Holzwand) mit einer Art Collage. Links an der Wand befindet sich ein Blatt mit einem großen, schönen, breiten Baum (Stammbaum?) in schwarz-weiß. Drumherum sind kleine Sterne und kleine runde Steine an der Wand befestigt, auch eine Zeile Buchstaben, die von links ein paar Zentimeter über dem Blatt hereinreichen. Auf der rechten Seite stehen und sitzen auf einem Tischchen Puppen. Die linke Puppe im Bild steht, sie hat eine Penis angeklebt und (vermutlich) kleine Steine auf den Brüsten angebracht, die Puppe hat braunes, gelocktes, schulterlanges Haar, zu ihren Füßen sitzt ein kleines Reptil. Die rechte Puppe sitzt, diese hat keine Arme, über Brust steht in weiß der Name Alex, ihre Haare sind blond und blau, sie hat einen Pony geschnitten. Zwischen den beiden Puppen befindet sich eine Glasglocke, unter dieser ist auch eine Puppe, hier nur der Oberkörper (vermutlich bis zum Nabel). An der Wand (hinter den drei Puppen) sind mind. Zehn Fotos oder Zeitungsausschnitte von Bildern mit etwaigen Figuren zu sehen, sie sind in

einer Art Kollage, also nicht nach Reih und Glied an die Wand angebracht. Von der Wand hängt ein Mobile.

Figuren:-

Handlung: Alvaro sieht die Wand an. Im Hintergrund hört man Suli nach Alvaro rufen.

Dialog: Suli: „Alvaro!“

E20 00'06'31 – 00'06'36 (5 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Schritte auf dem Holzboden.

Ort: Zimmer von Alex?

Figuren: Suli von vorne zu sehen, Alvaro von hinten, wie er das Zimmer verlässt.

Handlung: Suli hat Alvaro gerufen und holt ihn aus dem Zimmer, Alvaro geht ohne Wort mit. Suli geht voran, Alvaro hinter ihr her, durch die Tür durch die er hereingekommen ist.

Dialog: Suli: „Für dich geht's hier lang..“

E21 00'06'36 – 00'06'44 (8 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), von leichter Aufsicht zur Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Stille.

Ort: Gästezimmer?, Alex hält hier manchmal ihre_seine Siesta. Es ist ein Spiegel zu sehen der mit einem Holzrahmen eingefasst ist, das Glas ist am Rand weißlich. Rechts unten beim Spiegel steckt ein Foto, wir sehen eine nackte Alex von hinten, mit langem Haar, die Hände in die Hüften gestützt. Im Spiegel spiegelt sich eine braune Holzwand, ein Vorhang (beige) und ein Bild, das an der Wand hängt und Alvaro.

Figuren: Alvaro.

Handlung: Alvaro betritt das neue Zimmer und sieht das Foto am Spiegelrahmen stecken, er betrachtet es. Er bleibt vor dem Spiegel stehen und blickt nach links zu Suli (dreht dabei aber nicht den Kopf zu ihre oder wendet sich zu ihr um) die mit ihm spricht.

Dialog: ..Alex macht hier nur manchmal ihre Siesta, sie meint hier drin wär's kühler. Du teilst ihr mit ihr die Dusche, dann können deine Eltern ein bisschen für sich sein“.

E22 00'06'44 – 00'06'50 (6 sec.)



Kamera: Close up, Großaufnahme (G), von Aufsicht zur Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12.

Ton: Stille. Quietschen der Dielen.

Ort: siehe E21. Wir sehen auf einem Tischchen mind. 9 kleine Pipettenflaschen aus dunklem lichtundurchlässigem Glas stehen die mit einem weißen beschrifteten Etikett versehen sind und ca. fünf Flaschen in der gleichen Größe mit schwarzem Plastik Deckel. Dahinter sind Bücher (12) der Reihe nach aufgestellt.

Figuren: Alvaro.

Handlung: Aus Alvaros Perspektive: er sieht sich die Flaschen an, nimmt eine hoch um sie sich genauer anzusehen. Er fragt Suli was das ist und sie erklärt ihm das seien Homöopathische Mittel die gegen Angst wirken.

Dialog: Alvaro: „Was ist das hier?“ Suli: „Homöopathische Mittel, was du da grade hast hilft gegen Ängste...“

E23 00'06'50 – 00'06'54 (4 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: siehe E12, hier ist es noch dunkler. Die rechte Gesichtshälfte von Alvaro ist beleuchtet. Um ihn herum ist es dunkel.

Ton: Geräusch des Glases beim anheben, sonst Stille.

Ort: siehe E21.

Figuren: Alvaro und Suli im Hintergrund. Die rechte Gesichtshälfte von Alvaro ist beleuchtet.

Handlung: Suli erklärt Alvaro wofür diese Mittel sind. Alvaro blickt dabei auf die Flasche und dann blickt er in den Spiegel um Suli anzusehen. Sie steht hinter ihm und richtet etwas (das Bett vielleicht?) dabei redet sie, sie sieht Richtung Alvaro, der ihr den Rücken zeigt.

Dialog: ...wenn Menschen sich fürchten das jemand sie angreift sie verletzt“.

Anmerkung: Warum dreht Alvaro sich nicht um, wenn sie mit ihm spricht?

E24 00'06'54 – 00'07'05 (11 sec.)



Kamera: Medium Close up, Naheinstellung (N), auf Augenhöhe (Normalsicht).

Licht: Tageslicht, siehe E1.eine Gesichtshälfte liegt im Schatten, diese wird dann beleuchtet, weil sich ihr_sein Gesicht gerade nach vorne dreht. Alex Haut leuchtet fast im Dunkeln.

Ton: Hintergrundgeräusche von Vögeln, (Schritte?)

Ort: siehe E1.

Figuren: siehe E1.

Handlung: Alex sitzt noch mit angezogenen Füßen (unter der Veranda?), die linke Hand liegt auf den Knien. Alex hat den Kopf leicht nach rechts gedreht und blickt apathisch gerade aus. Man sieht wie ihm_ihr am linken Auge eine Träne runter läuft, die sie mit dem Top wegwischt. Dann schaut sie_er apathisch gerade aus. Alex bewegt sich fast nicht.

Dialog:-

Abstrakt

The aim of this study is a qualitative, explorativ, descriptive case study of the cinematic representation of intersexuality and the categories *sex*, *gender* and *desire* in the film *XXY* (2007). My theoretical framework consists of four main topics: the concept of doing gender and queer theory, physical sexual development and their variety of shapes, sociological film theory, basics about film-making, and finally a general view about medial *queer* gender constructions.

The analysis of the audiovisual text is based on two qualitative research paradigms – the practices of hermeneutic interpretations and the cyclic procedure form the grounded theory. It also combines steps and techniques of data collection and analysis. These are the scene and sequence protocols, a transcript of the dialogs, the first impression of the film, a figur analysis, and shot transcriptions. The textualization of the results is based on the "tight writing" from Clifford Geertz (1997).

I have also tried to show that heteronormativity is a social construction and therefore it is modifiable. The dominant binary gender system wipes out any deviation. A change would ensure that the physical integrity of intersexed people would be guaranteed. If intersexuality would be recognized as a "third sex categorie" intersexed people would escape from the socio-cultural stigma and the non-existent. Intersexed people would have their own existence space.

Lebenslauf

Personaldaten:

Name: Daniela Karner

Geburtsdatum: 14. 05. 1982

Geburtsort: Scheibbs (NÖ)

Schulausbildung

Seit 11/2014	Diplomlehrgang Coach: BFI, 1020 Wien
03/2012	Masterstudium Soziologie: Universität Wien, 1010 Wien
10/2011	Bachelorstudium Internationale Entwicklung: Universität Wien, 1010 Wien: 19 ECTS
10/2008 – 2/2012	Bachelorstudium Soziologie, Universität Wien, Abschluss mit Bachelor of Arts (BA), 1010 Wien
03/2005 – 10/2007	Berufsbegleitende Matura BFI Amstetten, 3300 Amstetten
09/1996 – 06/1997	Landwirtschaftliche Fachschule Sooß, 3382 Loosdorf

Berufliche Ausbildung und Arbeitserfahrung

Seit 10/2014	Mitarbeiterin im Einzelhandel: C&A Modegeschäft, Shopping City Süd, 2334 Vösendorf
07/2012 – 09/2014	Mitarbeiterin im Einzelhandel: Adecco Personalbereitstellungs GmbH, 1100 Wien)
10/2011 – 08/2012	Interviewerin im Markt- und Meinungsforschungsinstitut Integral, 1030 Wien
04/2006 – 09/2008	Frühstückskellnerin/Zimmermädchen: Pichler KG Landhotel Wachau, 3644 Emmersdorf an der Donau
09/2002 – 12/2005	Mitarbeiterin: Konditorei Janda Walter Jun., 3270 Scheibbs
07/2000 – 08/2002	Facharbeiterin: Maler/Fassaden/ Stuckateur Hubert Guger, 3270 Scheibbs
07/1997 – 07/2000	Lehre als Malerin und Anstreicherin mit anschließender Lehrabschlussprüfung: Hubert Guger, 3270 Scheibbs