universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title oft he Master's Thesis

„Viskurse geschlechterspezifischer Gewalt.
Eine filmsoziologische Analyse der Verhandlung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm."

verfasst von / submitted by

Finja Barbara Pfundner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 905
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Soziologie
Betreut von / Supervisor:	Ao. Univ.-Prof.in Mag.a Dr.in Eva Flicker

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre nicht ohne die Unterstützung einiger Personen geglückt, welche ich an dieser Stelle kurz erwähnen möchte. Zunächst bedanke ich mich bei Julien Marcy und seiner filmwissenschaftlichen Expertise, auf die ich besonders bei der filmübergreifenden Analyse zurückgreifen konnte und nicht missen möchte. Ein weiterer Dank geht an Irene Zehenthofer, die sich die Zeit genommen hat die methodische Umsetzung dieser Masterarbeit mit wertvollen Anmerkungen zu kommentieren. Für das ausführliche Lektorat danke ich meiner Schwester, die sich trotz anderer Verpflichtungen meiner Texte angenommen hat.

Abschließend geht ein besonderer Dank an die Betreuerin dieser Masterarbeit, Eva Flicker, die mich bei diesem Vorhaben unterstützt und persönlich begleitet hat.

Gender* Erklärung

Ergänzend zu der konsequenten Verwendung des Gender-Sterns, um Geschlechtervielfalt abzubilden, verwende ich diesen u.a. auch bei den Bezeichnungen Frauen*, Männer*, weiblich* und männlich*, um darauf hinzuweisen, dass das Geschlechterkonzept der Binarität nicht der individuellen Geschlechteridentität der jeweiligen Personen entsprechen muss und damit keine Homogenisierung dieser Gruppen impliziert werden soll.

Triggerwarnung

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden Inszenierungen sexualisierter Gewalt behandelt. Neben der Aufarbeitung einschlägiger Konzepte, die damit zusammenhängen, werden vor allem auch Standbilder (Stills) diskutiert, die unter anderem Vergewaltigungen zeigen.

„Das Thema Gewalt ist emotional und moralisch aufgeladen. Darüber zu forschen stellt daher besondere Anforderungen.“

(Hagemann-White 2016, S. 13)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung ... 1

1.1 Problemstellung: Zugang zu (sexualisierten) Gewaltphänomenen ... 4

1.2 Forschungslücke: Fiktionale Verhandlung von sexualisierter Gewalt ... 5

1.2.1 Forschungsfragen ... 8

1.3 Viskurse als Form der Erkenntnis ... 9

2. Forschungsstand ... 10

2.1 *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016 (ÖFGR)* ... 13

2.1.1 Sexualisierte Gewalt im ÖFGR ... 14

2.2 Der gegenwärtige österreichische Spielfilm ... 15

2.2.1 Exkurs: Altersbeschränkungen für Filme in Österreich ... 16

2.3 Forschungsgegenstand: Sexualisierte Gewalt ... 18

3. Theoretischer Rahmen: Gewalt und Geschlecht ... 21

3.1 Einordnung ausgewählter Gewalttheorien ... 23

3.2 Geschlechtlichkeit im Rahmen sexualisierter Gewalt ... 29

3.2.1 Körper als Projektionsfläche sexualisierter Gewalt ... 34

3.3 Intersektionalität: Erweiterte Perspektive auf sexualisierte Gewalt ... 40

4. Methodisches Vorgehen der Filmanalysen ... 43

4.1 Filmsoziologie und Filmanalyse ... 44

4.2 Auswahl soziologischer Bewegtbildanalysen im qualitativen Paradigma ... 47

4.3 Das Soziologische Filmlesen (SFL) als Analysemethode ... 54

5. Forschungskonzept und Vorgehen ... 60

5.1 Fragestellung und Erkenntnisinteresse ... 60

5.1.1 Leitfragen ... 63

5.1.2 Verständigungsdefinitionen zu Phänomenen sexualisierter Gewalt ... 67

5.2 Auswahl der Filme aus dem Sample des *ÖFGR* ... 71

5.2.1 Entstehungsprozess des Samples ... 72

5.3 Kurzbeschreibungen der ausgewählten und analysierten Filme ... 74

5.3.1 Gruber Geht (2015) ... 74

5.3.2 Bad Fucking (2013) ... 75
5.3.3 Thank You for Bombing (2016) ... 76
5.3.4 Paradies: Glaube (2012) ... 77
6. Ergebnisse ... 77
6.1 Filmübergreifende Interpretation ... 79
6.1.1 Die Rolle des Körpers ... 80
6.1.2 (Versuchte) Vergewaltigungen ... 84
6.2 Ausgewählte Viskurse des Filmsamples ... 93
6.2.1 Anordnung involvierter Figuren ... 93
6.2.2 Verfügbarkeit des Körpers: Der Griff in den Nacken ... 97
6.2.3 Visualisierung weiblicher Körper* ... 99
6.2.4 Der männliche Blick* ... 105
7. Conclusio ... 106
8. Reflexion des Forschungsprozesses ... 115
9. Verzeichnisse ... 119
9.1 Analysematerial (Filme) ... 119
9.2 Quellen (Literatur) ... 119
9.3 Erwähnte Filme ... 128
9.4 Abbildungsverzeichnis ... 128
9.5 Verwendete Stills ... 129
10. Anhang ... 130
10.1 Liste jener 68 Kinospielfilme (*Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*) ... 130
10.2 Abstract (Deutsch) ... 131
10.3 Abstract (English) ... 131
10.4 Eidesstattliche Erklärung ... 132
10.5 Exemplarisches Sequenzprotokoll und Einzelfilmanalyse: *Bad Fucking* (2013) ... 133

1. Einleitung

In den letzten Jahren hat die sozialwissenschaftliche Gewaltforschung zunehmend Aufmerksamkeit erlangt und der Disziplin den Bedarf an einer Aufarbeitung zugesprochen (Hoebel und Knoebl 2019, S. 7). Parallel dazu ist besonders geschlechterspezifische Gewalt im Rahmen von zivilgesellschaftlichen Bewegungen für eine breite Masse zugänglich geworden, wobei hier sexuelle Belästigungen von Männern* gegenüber Frauen* im Fokus stehen (Hagemann-White 2002, S. 125). Die aktuell drastische Zunahme von *Femiziden* in Österreich[1], die explizit die Tötung von Frauen* durch Männer* meint, unterstreicht die Gegenwärtigkeit von geschlechterspezifischer Gewalt, die hier im Rahmen der Bezeichnung *sexualisierter Gewalt* aufgegriffen wird, um weitere Ebenen davon sichtbar zu machen. Das Thema ist damit fester Bestandteil unserer Gesellschaft geworden und wird in den Medien aus verschieden Perspektiven behandelt. Erst im Mai 2021 wurde zudem ein neues Paket[2] der österreichischen Bundesregierung im Ausmaß von 25 Millionen Euro verabschiedet, um den Gewaltschutz zu stärken und die Täterarbeit auszubauen. Frauen*gewalt, geschlechterspezifische Gewalt und auch der erweiterte Begriff der sexualisierten Gewalt sind somit politisch und medial in gegenwärtige Diskurse eingebunden, die das Thema und die Analyse dessen maßgeblich beeinflussen.

Als Beispiel einer zivilgesellschaftlichen Bewegung hat vor allem das MeToo-Movement viel Aufmerksamkeit erlangt. Wissenschaftlich aufgearbeitet wurde das Thema im deutschsprachigen Raum unter anderem von Lenz (2010) und im Speziellen in Österreich von der MA57, dem Frauen*service der Stadt Wien (2018). Im Oktober 2017 verbreitete sich der gleichnamige Hashtag international auf der Plattform Twitter, nachdem die US-Schauspielerin Alyssa Milano dazu aufrief, das eigene Erleben von sexueller Gewalt öffentlich zu machen[3]. In der dadurch ausgelösten Bewegung ging es vor allem darum aufzuzeigen, dass sexuelle Gewalttäter Macht über Frauen* und weibliche* Körper verüben und damit maßgeblich an der Reproduktion des vorherrschenden

[1] Hagen, Lara, Stefanie Ruep, und Gabriele Scherndl: Femizide in Österreich: Land der toten Frauen. *Der Standard*, 06.05.201 https://www.derstandard.at/story/2000126439940/femizide-in-oesterreichland-der-toten-frauen.

[2] Hagen, Lara: Femizide: 25 Millionen Euro mehr für Gewaltschutz und Täterarbeit. *Der Standard*, 12.05.2021 https://www.derstandard.at/story/2000126591404/runder-tisch-mit-opferschutzeinrichtungen-zum-gewaltschutz-fuer-frauen.

[3] Ursprünglich wurde der Hashtag *MeToo* schon 2006 zum ersten Mal von Tarana Burke genutzt, um sexuelle Übergriffe gegenüber schwarzen Frauen* öffentlich zu thematisierten. Mit dem Teilen von eigenen Erlebnissen mit sexualisierter Gewalt in sozialen Netzwerken, solidarisierten sich weitere Frauen* durch das Teilen ihrer persönlichen Geschichten.

Geschlechterverhältnisses beteiligt sind (vgl. Sauer 2018, S. 36). Es wurden aber auch kritische Stimmen an der Bewegung deutlich, diese würde die Betroffenheit fokussieren und individualisieren, Täterschaft unsichtbar werden lassen und die strukturelle Verwobenheit der geschlechterspezifischen Gewaltformen übersehen (siehe Brunner und Klapeer 2018, S. 134). Es lässt sich zudem feststellen, dass die mediale Debatte um *#metoo* eine Blindheit gegenüber anderen Formen von sexualisierter Gewalt aufweist. Die Kampagne bezieht weitere diskriminierende Effekte nicht ein, wie etwa durch einen intersektionalen Gewaltbegriff ermöglicht wird und an ein interdependentes Verständnis von Geschlecht anschließt. Dies wird im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit aufgegriffen.

Eingebunden in diesen Kontext äußert sich Gewalt auch als Gefahr, „die für den Einzelnen durch die Möglichkeit der Ausübung physischen Zwangs durch andere entstehen" (Koloma Beck 2019, S. 213). Allerdings lässt sich Gewalt als wissenschaftliches Feld nicht anhand von Verallgemeinerungen erfassen, sondern nur in Bezug auf den Rahmen der modernen Gesellschaft, der sich stetig verändert (ebd., S. 214). Die gegenwärtige Gewaltsoziologie beschäftigt sich also nicht nur mit Gewalt als per se menschliches Phänomen auf einer Mikroebene, sondern vor allem mit dem Zusammenhang zur sozialen Ordnung. Das Verständnis von Gewalt als „eklatanteste Manifestation von Macht" (Arendt 1970, S. 36) prägt die Analyse von Gewaltphänomenen und insbesondere von geschlechterspezifischer und darüber hinaus sexualisierter Gewalt heute. Nichtsdestotrotz wird Gewalt zunehmend als eigenständiges, facettenreiches Phänomen in einem interdisziplinären Themenfeld aufgearbeitet (siehe u.a. Trotha 1997; Imbusch 2002). Mit der Aufarbeitung wurde dem Gewaltbegriff zwar eine physische und dadurch sichtbare Eigenschaft zugeschrieben, unsichtbare Formen wie psychische Gewalt oder Formen struktureller Gewalt werden zwar theoretisch aufgearbeitet, bleiben aber vermehrt unbeobachtet (Schroer 2004, S. 171).

Die Ausprägungen der Gewaltformen sind vielfältig und die Definitionen in der Wissenschaft von sexueller bzw. sexualisierter Gewalt[4] ebenso divers. Die zuvor erwähnten geschlechterspezifischen Übergriffe bilden somit nur einen Teil sexualisierter Gewaltformen ab. Das Thema rund um diese Handlungen ist wesentlich komplexer und das Wissen darüber, das an bestimmte Konzepte gebunden ist, ist selbst noch innerhalb der Sozialwissenschaften zu erfassen. Gewalt ist aber keinesfalls ein unerklärliches Phänomen, um es zu verstehen, gibt es einen Bedarf an Theorien,

[4] Die präferierte theoretische Bezeichnung für den Rahmen der vorliegenden Arbeit wird im folgenden Kapitel zum Forschungsstand aufgearbeitet und eingeordnet.

Konzepten, Analysen und Interpretationen des alltäglichen Phänomens (Hoebel und Knoebl 2019, S. 8). Üblicherweise wird Gewalt dabei aus einer dritten Perspektive analysiert und nicht aus der Sicht Erfahrender oder Ausübender. Dadurch kann mitunter eine Normalisierung des Gewaltaktes und der Gewaltwiderfahrnisse entstehen (Rieske und Budde 2020, S. 47 f.). Methodisch werden dafür vermehrt Akten als Datenmaterial herangezogen, in denen die Vorkommnisse dokumentiert werden, sofern sie gemeldet wurden. Aufgrund der Datenlagen kommt es vor allem zu quantitativen Auswertungen, die beispielsweise Aufschluss über das Geschlecht ausübender und betroffener Personen geben, sowie über die Ausprägung der Handlung (siehe u.a. Bange 2016).

Bei der Analyse sexualisierter Gewalt, die vor allem geschlechterspezifische oder Gewalt im Geschlechterverhältnis meint, werden darüber hinaus auch weitere Ungleichheitskategorien berücksichtigt. Zunächst aber stellt sich die Frage, wie sexualisierte Gewalt als komplexes Phänomen erfasst werden kann, ohne dabei eine Reduktion des Begriffs herbeizuführen. Dazu ist es hilfreich, bereits vorhandene Beschreibungen von geschlechterspezifischer Gewalt aus der Literatur aufzugreifen, die über eine physische Gewaltbezeichnung hinaus gehen:

> „Gewalt im Geschlechterverhältnis ist jede Verletzung der körperlichen oder seelischen Integrität einer Person, welche mit der Geschlechtlichkeit des Opfers und des Täters zusammenhängt und unter Ausnutzung eines Machtverhältnisses durch die strukturell stärkere Person zugefügt wird.“ (Hagemann-White 1992, S. 23).

Fast 30 Jahre später ist es wichtig, den Inhalt dieses Zitats zu spezifizieren und auch solchen mutmaßlichen Schaden gegenüber der betroffenen Person mit einzubeziehen, der „zur Durchsetzung der heteronormativen Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit (‚gender order‘)“ (Hagemann-White 2016, S. 19) verübt wird. Die Werke zum Thema Gewalt im Geschlechterverhältnis von Hagemann-White zählen zu den zentralen theoretischen Verortungen, die noch heute, auch in Bezug auf sexualisierte Gewalt, zitiert werden. Dennoch bleibt der hier gewählte Forschungsgegenstand komplex, lässt sich aber durchaus aus der Literatur herleiten, die Problematiken einer empirischen Erhebung bleiben dennoch bestehen.

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit soll deshalb nach der Herleitung dieses Forschungsvorhabens und dem dazugehörigen Forschungsstand (Kapitel 2), sowie einer Beschreibung des Forschungsgegenstands (2.3), ein theoretischer Rahmen (Kapitel 3), aus Gewalt- (3.1) und Geschlechtertheorien (3.2) die empirische Umsetzung nachvollziehbar machen. Dazu gehört auch die Einordnung der Begrifflichkeiten Körper (3.2.1) sowie eine intersektionale Perspektive (3.3) auf sexualisierte Gewalt. Die gewählte Methode für die Datenauswertung wird in Kapitel 4 schrittweise beschrieben und im Rahmen ähnlicher interpretativer Analyseverfahren für Bewegtbilder (4.2)

verortet. Bevor es zur Ergebnisdarstellung (Kapitel 6) kommt, bestehend aus der filmübergreifenden Interpretation (6.1) und ausgewählten Viskursen (6.2), wird das Forschungskonzept und Vorgehen (Kapitel 5) beschrieben. Dazu zählen zum einen die Fragestellung (5.1) und die Leitfragen (5.1.1) sowie eine Beschreibung des Samples (5.2) und der einzelnen ausgewählten Filme (5.3). Abschließend werden die Ergebnisse gemeinsam mit der Theorie in der Conclusio (7) verknüpft, bevor einige Punkte aus dem Forschungsprozess in der Reflexion (8) retrospektiv aufgegriffen werden.

1.1 Problemstellung: Zugang zu (sexualisierten) Gewaltphänomenen

Die Erforschung von Gewalt wird durch den mangelnden Zugang zu den privaten Räumen, in denen diese vermehrt verortet werden, erschwert. Dies zeigt sich in einer historischen Aufarbeitung von sexualisierter Gewalt im deutschsprachigen Raum. Einige der Erkenntnisse, die Bange (2016) formuliert, gestalten den wissenschaftlichen Diskurs heute noch mit und verdeutlichen die Problematik der Analyse von sexualisierter Gewalt. Zum einen geht es dabei um die andauernde Stigmatisierung der Betroffenen und den klaren Abwertungsstrategien diesen gegenüber, die in der Gegenwart auch als *victim-blaming* bezeichnet werden[5]. Dies kann die Perspektive bei der Analyse maßgeblich beeinflussen. Zum anderen wird das Forschungsfeld von sexualisierter Gewalt durch zwei beschränkte, aber zentrale Erhebungsmethoden im deutschsprachigen Raum bestimmt. Dazu gehört einerseits die Analyse vorhandener Akten aus dem Strafregister und andererseits die Auswertungen retrospektiver Gespräche mit involvierten Personen. So bleiben besonders „Einblicke in die Realität sexualisierter Gewalt, besonders ihrer Dynamik und Folgen“ (Bange 2016, S. 34) undokumentiert und folglich nicht generalisierbar. Dies stellt noch immer ein zentrales Problem bei der Erforschung von (sexualisierter) Gewalt dar.

Parallel zu diesen Entwicklungen wird seit der Aufarbeitung von einem relativen Rückgang von alltäglicher Gewalt als Kennzeichnen der modernen Gesellschaft gesprochen. Die „These einer kontinuierlich schwindenden Gewalt in sozialen Beziehungen“ (Hartmann 2013, S. 128) bezieht sich dabei ausschließlich auf physische Gewalt. Somit repräsentiert die Moderne ein Narrativ der vermeintlichen Gewaltlosigkeit, dass gleichzeitig eine Verlagerung von Gewalt in andere Sphären impliziert. Die Abstinenz von physischer Gewalt könnte sich beispielsweise in dem vermehrten

[5] Wiesböck (2017) nutzt diesen Begriff beispielsweise in einem Kommentar im Standard im Kontext der MeToo-Bewegung, der eine Fokussierung der Betroffenen verstärkt und Täter unsichtbar macht.

Aufkommen von Formen psychischer Gewalt zeigen. Hinzu kommt eine Verschiebung dieser gewaltbezogenen Handlungen von öffentlichen in private Räume und lässt die Gewaltformen zunehmend unsichtbar werden. Einschlägige Interaktionen werden folglich vermehrt individualisiert, reproduzieren aber gleichzeitig bestimmte Mechanismen der Unterdrückung, die sich an einer vorherrschenden sozialen Ordnung orientieren. Durch den Rückzug in private, nicht einsehbare Räume, bleiben Gewalthandlungen als soziale Phänomene schwer erfassbar. Dadurch stellt sich die Frage, wie diese Handlungen zum Gegenstand der Sozialforschung gemacht werden können, um Gewaltnarrative in ihrer (Dis-)Kontinuität zugänglich zu machen.

Gewaltphänomene sind insgesamt vielfältig, die Differenzierung zwischen physischen und psychischen Handlungen macht nur einen Teil davon aus. Dennoch zeigt sich schon hier eine Problematik, in der nur körperlich folgenreiche Gewalt als beobachtbar für Dritte definiert wird (vgl. Keppler 1997, S. 381). Dadurch wird außer Acht gelassen, dass fiktive inszenierte Gewalthandlungen in (Spiel-)Filmen durchaus über einen körperlichen Bezug sichtbar werden können. Für die hier durchgeführte Analyse ist es dabei nicht von Bedeutung, wie die Rezipierenden solche Gewaltinszenierung wahrnehmen oder ob dadurch die Grenzen zwischen realen und fiktiven Gewalthandlungen verschwimmen, sondern vielmehr die Art und Weise, wie die Interaktionen in welchen Kontexten eingebunden sind und dargestellt werden. Auch die Auswahl der Methode spiegelt diese Anliegen wider. Die Analyse von Gewalt im Spielfilm ist somit nicht an körperliche Versehrungen oder die Nacherzählung der involvierten Personen gebunden, neben psychischen Drangsalierungen können auch Formen *struktureller Unterdrückung* (vgl. Galtung 1969) anhand des audiovisuellen Materials beobachtbar werden. Auch wenn es sich bei Spielfilmen um Inszenierungen handelt, wird etwas sonst für die Analyse Verborgendes sichtbar gemacht und kann im Rahmen einer filmanalytischen und sozialwissenschaftlichen Methode interpretiert werden, um so wiederkehrende oder abweichende Muster in den Darstellungsweisen herauszuarbeiten.

1.2 Forschungslücke: Fiktionale Verhandlung von sexualisierter Gewalt

Obwohl der Gewaltforschung eine wissenschaftliche Aufarbeitung zugeschrieben wurde und auch dem Thema geschlechterspezifischer Gewalt zivilgesellschaftliche Bewegungen gewidmet werden, beruhen bisher nur vereinzelte sozialwissenschaftliche und empirische Aufarbeitungen dessen auf einer qualitativen Auswertung der Vorfälle. Dies kann unter anderem daran liegen, dass eine umfangreiche Erhebung einschlägigen Datenmaterials schwierig ist, da Fälle sexualisierter Gewalt als Handlung oder Tatbestand vor allem für Dritte unbeobachtet bleiben und darüber hinaus weder

von Ausübenden noch von Betroffenen gemeldet werden (vgl. Keppler 1997, S. 381). Die Stigmatisierung in diesem Feld erschwert zudem eine Erhebung oder Befragungen involvierter Personen. Durch die Verfügbarkeit von Spielfilmen als fiktionales audiovisuelles Datenmaterial, entsteht die Möglichkeit, aus einer wissenssoziologischen Perspektive fiktive Formen von sexualisierter Gewalt innerhalb des Datenmaterials zu analysieren. Dabei wird das Material als Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit (vgl. Berger und Luckmann 1969) verstanden, in dem Wissen verarbeitet wird, dass wiederum in der Visualität der Beschaffenheit, auf die Wirklichkeit zurückwirkt und folglich auch mitgestaltet. Damit wird visuellem Material in der Soziologie eine besondere erkenntnistheoretische Bedeutung zugeschrieben, die für die vorliegende Arbeit zentral ist und sich in der methodischen Vorgehensweise widerspiegelt.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird damit ein Verständnis von Filmanalyse als Form der Gesellschaftsanalyse übernommen, welches Bewegtbilder als Teil und Spiegel der Gesellschaft versteht (vgl. Mikos 2019, S. 14). Das Spiegelbild der Gesellschaft wird durch die filmische Erzählung verzerrt und enthält spezifische Wertungen oder Interpretationen der sozialen Wirklichkeit, die methodisch aus dem Filmmaterial „gelesen“ werden können (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 3). Unter *Film* wird in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich Spielfilmmaterial verstanden, das zuerst im Kino veröffentlicht wurde. Grundsätzlich meint der Begriff „die Gesamtheit bewegter Bilder (mit/ohne Ton). *Film* ist Synonym für laufende Bilder und bewegte Bilder“ (Flicker 2020, S. 3). Erst durch die Betrachtung der Rezipierenden werden diese laufenden Bilder zu einer filmischen Erzählung, die unter Rückgriffe auf kollektive Wissensbestände ähnliche Vorstellungen entsteht lässt (Wulff 2011, S. 223). Bei der wissenschaftlichen Analyse von Spielfilmmaterial erfolgt die Rezeption, mit einer theoretischen Verortung, systematisch und strebt eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit an (ebd., S. 220). Diese methodische Ausrichtung speist sich aus dem Verständnis, dass Filme sozialwissenschaftliches Material darstellen, die unter spezifischen Bedingungen entstanden sind und gleichzeitig etwas darüber aussagen (vgl. Mikos 2018, S. 10). Für die vorliegende Arbeit stellen ausgewählte österreichische Spielfilme das Analysematerial dar:

> „Eine Untersuchung der durch nationale Spielfilmproduktionen konstruierten lokalen Gesellschaftsbilder erscheint von besonderem soziologischem Interesse, da es sich um eine Art selbstreflexiver künstlerischer Auseinandersetzung mit gegenwärtigen sozialen Zuständen handelt.“ (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 221).

Für das Forschungsthema der sexualisierten Gewalt stellt sich, im Anschluss an die Überlegungen zu der soziologischen Untersuchung von Spielfilmmaterial, die grundlegende Frage danach, wie sexualisierte Gewalt medial und vor allem audiovisuell dargestellt wird und welches Verhältnis zwischen (sexualisierter) Gewalt und dessen fiktiver Darstellung entsteht.

Die Mediensoziologie wirft in diesem Zusammenhang die wichtige Frage nach der Analyse von audiovisuellen Produkten in Bezug auf die Darstellung von Gewalt auf, wonach die Beziehung zwischen Produktion und Rezeption erneut in den Vordergrund gerückt wird. Anders gesagt, fungieren Medien „als Generatoren einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, indem sie den Horizont einer geteilten Gegenwart bereitstellen“ (Keppler 2018, S. 6). Dies wird nicht nur anhand des Beispiels fiktiver Gewalt sichtbar, sondern auch in Bezug auf die Darstellung von Geschlechtlichkeit im Spielfilm, die ebenso für das theoretische Verständnis von sexualisierter Gewalt mitgedacht wird. Mediale Bilder beeinflussen was kommuniziert wird und damit beispielsweise unsere Vorstellungen von Geschlechtlichkeit, sie „werden wirkmächtig – in unseren Köpfen und Körpern, in gesellschaftlichen Strukturen und Diskursen“ (Lünenborg und Maier 2013, S. 13), wobei sie eine Differenzierung als zentrales Element verfügbar machen. Wie Geschlecht innerhalb verschiedener Medien visualisiert wird, wirkt sich somit auf die Reproduktion und die Veränderung von geschlechterspezifischer Ungleichheit aus (Cyba 2011, S. 7). Besonders feministische Bewegungen in der Filmwissenschaft setzen sich damit auseinander und verweisen „auf gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse auf ‚der Leinwand‘ (*on screen*) und im Filmschaffen (*off screen*)“ (Flicker 2020, S. 19). Diese Macht- und Herrschaftsverhältnisse müssen bei der Analyse von sexualisierter Gewalt im Spielfilm auf verschiedenen Ebenen mitgedacht werden.

Es lässt sich also sagen, dass die Verortung von sexualisierter Gewalt in privaten Räumen eine Erfassung dessen erschwert, wodurch bei der Analyse der Vorfälle meist auf retrospektive Verhandlungen der involvierten Personen zurückgegriffen wird. Über die Darstellung solcher Handlungen in Spielfilmen wird ein anderer Zugang zu Formen von sexualisierter Gewalt geschaffen, der diese inszenierten Prozesse sichtbar und – im Kontext des Plots sowie der Story des Spielfilms – analysefähig macht. Filmische Produktionen sind für den Sozialkonstruktivismus sowohl Interpretation als auch Antwort ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit, da die Entstehung eines Films durch das kulturelle und historische Umfeld geprägt wird (Ahrens 2019, S. 3). Der Unterschied zwischen realen sexualisierten Gewalthandlungen und deren filmischer Inszenierung muss dabei mitgedacht werden:

> „Der Unterschied ist aber, dass die mediale Gewalt des Films nicht real ist, sondern lediglich auf reale oder real mögliche Gewalthandlungen verweist, gleichwohl aber ‚real’ werden kann, insofern sie in der Medienpräsentation vorhanden und erfahrbar ist.“ (Ahrens 2019, S. 6).

Über die audiovisuelle Verarbeitung von sexualisierter Gewalt lassen sich also Rückschlüsse auf die Wirkungszusammenhänge ziehen. Für die Analyse der filmischen Handlung reicht die isolierte

Szene nicht aus, sie muss dafür innerhalb eines genormten Systems positioniert werden (Leschke 2001, S. 307). Auch Hagemann-White sieht den Kontextverlust beim Thema Gewalt, abseits einer Filmkamera, als problematisch an, da dieser soziokulturelle Informationen über die involvierten Subjekte bereitstellt, die das Verständnis der Handlungen und Reaktionen stützen (2002, S. 127). Die Interpretationen sexualisierter Gewalthandlungen beziehen sich also auf den gesamten abgebildeten Inhalt und die Art und Weise der Präsentation, wie der ausgearbeitete Leitfaden im Kapitel zum Forschungskonzept zeigt (Mikos 2015, S. 51).

1.2.1 Forschungsfragen

Aus diesen Vorüberlegungen wird ersichtlich, dass die syntagmatische Ebene der ausgewählten audiovisuellen Produkte in Bezug auf die Darstellung und die Verhandlung von sexualisierter Gewalt als Forschungsfokus der vorliegenden Arbeit bezeichnet werden kann. Die Auswahl der Filme schließt an die Erforschung von sexualisierter Gewalt im Spielfilm aus dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016 (ÖFGR)* an, in dem die Formen und die Anzahl von sexualisierter Gewalt in 68 der 100[6] Spielfilme quantifiziert wurden (Flicker und Vogelmann 2018). Eine interpretative Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Material wurde bisher noch nicht durchgeführt. So lässt sich zwar beantworten, wie oft und welche Arten von sexualisierter Gewalt in den Filmen gezeigt werden, aber nicht die Fragen danach, wie oder warum diese Darstellungen über die Figuren verhandelt werden und welche Viskurse dadurch filmübergreifend entstehen. Aus diesen Überlegungen ergeben sich folgende Forschungsfragen für die vorliegende Arbeit, die mithilfe eines qualitativen Forschungsparadigmas untersucht werden:

- Wie wird sexualisierte Gewalt in ausgewählten österreichischen Spielfilmen aus dem Sample des *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* konstruiert?
- Welche wiederkehrenden Konstruktionen oder Widersprüche werden in den Filmen hinsichtlich der Ausübung und der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt sichtbar?

In der Beschreibung von Film und Gewalt geht es neben Wirklichkeitskonstruktionen auch um visuelle Symbolsysteme in Form von Viskursen, die über die audiovisuelle Darstellung von sexualisierten Gewaltformen im Spielfilm entstehen und sich aufeinander beziehen (Flicker 2020, S. 2). Diese audiovisuellen Bedeutungskonstruktionen stehen im Zentrum des Erkenntnisinteresses

[6] Im Anhang der vorliegenden Arbeit findet sich eine Übersicht dieser 68 Kinospielfilme mit einer tabellarischen Aufstellung der verschiedenen Ausprägungen sexualisierter Gewalt pro Film.

und werden mittels einer filmübergreifenden Gegenüberstellung der Filme aus dem Material herausgelesen. Im anschließenden Unterkapitel wird der Übergang und die Bedeutung von Diskursen zu Viskursen genauer erläutert. Allgemein geben diese bildlichen Diskurse Aufschluss darüber, was als (un-)angemessen wahrgenommen wird, beispielsweise auch im Hinblick auf Geschlechternormen, die bei der Verhandlung von sexualisierter Gewalt wirksam werden können.

1.3 Viskurse als Form der Erkenntnis

Der Begriff Viskurs wurde von Knorr-Cetina (2001) im Zusammenhang mit visuellen Darstellungen, Konsensbildung und soziologischen Wissenskulturen geprägt. Diese generieren und validieren, als Bestandteile der Konstruktion von Wirklichkeit, Wissen (Knorr-Cetina 2002, S. 11). Später hat Traue (2013) unter der Bezeichnung *visueller Diskurse*, die Notwendigkeit einer Analyse von Bildern über eine rein sprachliche Ebene hinaus beschrieben. Zentrales Anliegen ist die reflexive Verwendung von Bildern innerhalb kommunikativer Umstände „zugunsten einer prozessorientierten Soziologie" (ebd., S. 3). Wissenskulturen der Soziologie erweitern das Spektrum der sozialwissenschaftlichen Anlagen auch unter Einbeziehung virtueller Kommunikation (Moritz 2018, S. 7). Film als Versprachlichung, also die filmsprachliche Ebene des Films meinend, kann auch als Diskurs reflektiert werden, reduziert den Film damit aber auf reines Textmaterial und übersieht die inhaltliche Ebene der bewegten visuellen Bilder, die sich ohne Sprache aufeinander beziehen können.

Bei der filmübergreifenden Analyse von visuellem Material geht es nicht mehr um Sprache, die sich aufeinander bezieht, sondern um Bilder, die sich vorsprachlich, affektuell und emotional aufeinander beziehen (Flicker 2016, S. 11). Deshalb kann hier von Viskursen in Abgrenzung zu Diskursen gesprochen werden, da diese nach ihren eigenen bildweltlichen Logiken gesellschaftliche Bedeutungen herstellen (ebd. S. 12). Genauer handelt es sich bei einem Viskurs um bildliche Diskurse, die ein kollektives visuelles Gedächtnis prägen. Angelehnt an das Verständnis von Diskursen können Viskurse als Formation von Bildern begriffen werden, die als soziale Tatsachen über die Sozialstruktur der Gesellschaft entstehen (vgl. Foucault 2013, S. 48 ff). Für den Film als Medium bedeutet das, dass die Bilder und Narrationen in diesem Material selbst eine analytische Kompetenz beinhalten, die nicht unreflektiert bleiben soll (Ahrens 2019, S. 4). Durch das Aufarbeiten dieser Kompetenz entstehen Viskurse, die über die Konzentration auf das Bildliche und die wechselseitigen Verweise wirksam werden (Flicker 2020, S. 2). Laut Flicker können Viskurse auch das Verhältnis zwischen Film und der Darstellung von Geschlechterverhältnissen erfassen:

> „Die wechselseitigen Referenzen der Bilder aufeinander und ihre systematische Durchdringung vorsprachlicher gesellschaftlicher (Alltags-)Kommunikation erfordern ihre Reflexion als Viskurs – auch in Bezug auf Geschlecht und Geschlechterinszenierungen.“ (ebd.).

In der vorliegenden Arbeit werden anhand einer Interpretation ausgewählter Spielfilme sowohl geschlechter- als auch gewaltspezifische Viskurse filmübergreifend dargestellt. Das Visuelle wird dann nicht mehr nur als Nebenprodukt eines sprachlichen Diskurses verstanden, sondern als Bilder, die sich eigenständig und ohne eine Versprachlichung auf weitere Bilder beziehen. Dadurch kann schließlich ein machtbedingt dominierender Viskurs entstehen, der als wahr angenommen wird (vgl. Niekisch 2002, S. 29). In Bezug auf audiovisuelles Material inkludiert das auch die Filmsprache sowie Schnitt-, Hör- und Sehtechniken, die als Viskurse reflektiert werden können (Flicker 2020, S. 2). Die Analyse der Gegenwärtigkeit von Viskursen im Alltag wird dadurch als Teil einer kritischen kultursozilogischen Gesellschaftsanalyse verstanden (ebd.).

Die Ergebniserfassung von filmübergreifenden Viskursen ist entscheidend, da diese, wie Diskurse, als Indikator für die Produktion sozialer Wirklichkeit gelten (vgl. Villa 2011, S. 148). Der Viskurs wird damit zur Form einer visuellen Vergesellschaftung und symbolisiert soziale Welten als Vielfalt von Ordnungssystemen in bildlicher Form. Hier geht es vor allem um ein Wissen mit einem impliziten und intuitiven Charakter. Ein Beispiel dafür kann die Reproduktion von gesellschaftlich erwünschter Körpergröße von heterosexuellen Paaren sein (männliche* Person ist größer als weibliche* Person), über die auch die vorherrschende Geschlechterordnung sichtbar wird (vgl. Goffman 1979). Die Bilder repräsentieren dadurch ein kulturell spezifisches Wissen, für dessen Produktion sie gleichzeitig verantwortlich sind (Prinz 2014, S. 24). Der Prozess des Sehens wird damit zur elementaren Form des Weltbezugs und zeigt sich in der Fähigkeit, Unterscheidungen vornehmen zu können, wodurch in weiterer Folge explizites (Film-)Wissen und daran anknüpfende Interaktionsmöglichkeiten entstehen (ebd.). Diese Kommunikationsstränge kommen dabei ohne eine verbale Versprachlichung aus (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 17). Das Konzept des Viskurses schließt unmittelbar an die Methode des *Soziologischen Filmlesens* (ebd.) an, welches in Abgrenzung an weitere Formen der Filmanalyse im methodischen Teil der vorliegenden Arbeit erläutert wird.

2. Forschungsstand

Seitdem Gewalt Gegenstand der Soziologie ist, wird geschlechterbezogene Gewalt parallel dazu auch in einem feministischen- und einem Gender-Kontext theoretisiert und verschiedene Perspektiven darauf weiterentwickelt (Hagemann-White 2002, S. 126). Die Abgrenzung von

sexueller hin zu sexualisierter Gewalt haben jüngst Grubner und Zuckerhut (2011) innerhalb der Sozialwissenschaft diskutiert und transdisziplinär zugänglich gemacht. Zu der gegenwärtigen Datenlage im deutschsprachigen Raum gehören, neben einer Umfrage der Agentur der Europäischen Union (2014) zur Erfahrung von körperlicher und/oder sexueller Gewalt in Österreich, eine deutsche Studie von Voß et al. aus dem Jahr 2020, für die aktuelle Zahlen unter der Bezeichnung von sexualisierter Gewalt veröffentlicht wurden. Für den *Österreichische Film Gender Report* wurden 100 Spielfilme, die zwischen 2012 und 2016 in die Kinos kamen, inhaltlich im Rahmen einer Gender-Perspektive, aber auch bezüglich deren Entstehung rund um die Stabstellen der Filme, analysiert (Flicker und Vogelmann 2018, S. 4). Ein wichtiger Teil des Berichts befasst sich auch mit den Vorkommnissen geschlechterspezifischer Gewaltformen. Dafür wird die Bezeichnung *sexualisierte Gewalt* gewählt, die in der vorliegenden Arbeit übernommen wird, da das vorliegende, methodisch qualitative orientierte, Forschungsvorhaben unmittelbar an die Ergebnisse des Berichts von 2018 anschließt.

Aus der quantitativen Studie zum Thema *sexuelle Grenzverletzungen und sexualisierte Gewalterfahrungen* von Voß et al. geht in Bezug auf eine vorherrschende Differenzierung von Geschlecht hervor, dass vermehrt Mädchen* und Frauen*, im Vergleich zu Männern*, sexualisierte Gewalt erleben, während Männer* vermehrt als Ausübende vorkommen. Besonders an der Studie ist, dass Geschlecht nicht binär unterschieden wir, sondern durch eine rechtlich anerkannte Kategorie ergänzt wurde. Dadurch konnte gezeigt werden, dass die Gruppe der Personen mit diverser Geschlechtsidentität zumeist noch häufiger und stärker von Übergriffen betroffen ist als Frauen* (Voß et al. 2021, S. 27). Zudem wiesen die befragten Männer* insgesamt weniger Gewalterfahrung auf als andere Geschlechter (ebd., S. 23). Aus den Daten der Studie geht unter anderem auch ein geschlechterspezifisches Narrativ hinsichtlich der Betroffenheit und der Ausübung von sexualisierter Gewalt hervor. Demnach kann von einem Opfer-Täter-Verhältnis gesprochen werden, wobei den betroffenen Personen ein weibliches* Geschlecht zugeordnet wird. Für die Konzeption der vorliegenden Arbeit stellen diese Erkenntnisse wichtige Grundlagen dar. Wichtig bleibt auch der Umstand, dass medial nach wie vor kaum von Gewalt gegenüber Frauen* als gesamtgesellschaftliches Problem berichtet wird (siehe Pernegger 2020). Stattdessen schafft eine mediale Berichterstattung eher die konträre Individualisierung der Betroffenen als „Opfer“, da sich die Mehrheit der Berichte eher mit den Einzelfällen als mit der gesamtgesellschaftlichen Struktur von geschlechterspezifischer Gewalt befasst. Die Umfrage der Agentur der Europäischen Union zeigt, dass jede fünfte Frau* in Österreich ab ihrem 15. Lebensjahr körperlicher und/oder

sexueller Gewalt ausgesetzt ist (EU Agency for Fundamental Rights 2014). Gewalt von Männern* gegen Frauen* gibt es in allen sozialen Schichten, Nationen, Familienverhältnissen und Berufsgruppen. Bestimmte Begriffe in Bezug auf sexualisierte Gewalthandlungen (wie beispielsweise *Femizide* als Morde an Frauen*) sollen ausdrücken, dass dahinter oft keine individuellen, sondern gesamtgesellschaftliche Probleme, wie etwa die Abwertung von Frauen* und patriarchale Rollenbilde stehen.

Über eine Mediatisierung gewaltbezogener Geschehnisse werden unsichtbare Räume mit einer Transparenz versehen, die durch die Art wie diese verbalisiert und visualisiert werden, beeinflusst werden. Dadurch haben Medien eine besondere Position in einem Verhältnis von Gewalt und ihrer Wahrnehmung, die schon in den 1990er Jahren von Keppler (1997) beschrieben wurde. Keppler verweist dabei auf ein dreiteiliges Verhältnis, das neben den Ausübenden und Betroffenen auch die Konsument*innen des jeweiligen Mediums miteinbezieht (ebd., S. 380). In Bezug auf die Inszenierung realer Gewalt nimmt sie fünf Unterscheidungen vor, wobei eine davon *medial präsentierte reale Gewalt* ist. Dabei geht es um die Präsentation von realen Gewalthandlungen in den Nachrichten, unter anderem also um die Inszenierung der Vorkommnisse in Zeitungen (ebd., S. 385). Mehr als 20 Jahre später spiegelt sich die Aktualität von Kepplers Inszenierungstypen in einer österreichischen Studie wider. Das Institut *Media Affairs* zeigt beispielsweise anhand der Berichterstattungen in österreichischen Zeitungen, wie das Thema *Gewalt an Frauen** in einzelnen Artikeln aufgearbeitet wird (Pernegger 2020). Dadurch wurde deutlich, dass erst berichtet wird, wenn es sich in dem Zusammenhang um einen Mord, sprich einen Femizid, handelt. Physische Gewalt und Vergewaltigungen bekommen im Verhältnis dazu weitaus weniger Platz in der medialen Berichterstattung. Die Alltagswelt und das Sichtbarmachen von Gewalt in privaten Räumen nimmt laut der Analyse nur zehn Prozent der einschlägigen Berichte ein, obwohl im Verhältnis dort am meisten Gewalt stattfindet. Zusätzlich dazu wird Gewalt gegen Frauen* erotisierend visualisiert, während die Tat an sich über eine detaillierte Beschreibung zu einer Legitimierung der Ausübung beiträgt.

Die Studie zu der medialen Aufbereitung von geschlechterspezifischer Gewalt ist deshalb bedeutend, weil die dabei konstruierten Narrative unser Wissen darüber beeinflussen. Folglich stellen auch audiovisuelle Medien, wie Spielfilme, dahingehend wichtige Quellen dar, die eine Analyse der Phänomene sexualisierter Gewalt im Kontext ihrer Materialität ermöglichen. Einzelne Abschlussarbeiten beschäftigten sich aus einer filmanalytischen und interpretativen Perspektive ebenfalls mit der Verhandlung von sexualisierter Gewalt im Spielfilm und beziehen sich auf die Daten aus dem *ÖFRG*, ohne aber die Filme aus dem Sample der Studie aufzugreifen. Im

internationalen Raum ist die Aufarbeitung sexualisierter Gewalt in einem medialen Zusammenhang nur rudimentär vorhanden oder verortet sich in einem spezifischen Feld, abseits des Mainstreamfilms. Die Arbeit von Poole (2018) beschäftigt sich beispielsweise explizit mit der Verhandlung von sexualisierter Gewalt gegenüber queeren Personen innerhalb des *New Queer Cinema*. Das Analysematerial dieser Arbeit besteht in Abgrenzung dazu aus österreichischen Mainstreamfilmen, die Teil des Sample des *ÖFGR* sind, um so den Vorteil zu nutzen, dass zu den ausgewählten Filmen bereits quantitative Daten zur Verfügung stehen, auf denen die vorliegende Arbeit unter anderem aufbaut. Die erwähnten Studien verdeutlichen immer wieder den Zusammenhang zwischen Gewalt und Geschlecht, der für die Analyse von sexualisierter Gewalt zentral ist (Hagemann-White 2016, S. 18). Neben den Daten zu sexualisierter Gewalt in den ausgewählten österreichischen Spielfilmen, werden im *Österreichische Film Gender Report* umfangreiche Daten zur geschlechtlichen Verteilung in der Filmlandschaft aufbereitet, die im folgenden Unterkapitel kurz aufgegriffen werden.

2.1 *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016 (ÖFGR)*

Bevor es im Speziellen um die Erhebung sexualisierter Gewalt im *ÖFRG* geht, wird die Leistung der Studie zusammenfassend erwähnt. Bei dem Bericht handelt es sich um die erste Erhebung der Geschlechterstruktur in der österreichischen Filmbranche (Flicker und Vogelmann 2020, S. 37). Inhaltlich wurden Daten in den Bereichen der Filmförderung, der Spielfilme (sowohl den Inhalt als auch die Entstehung betreffend), der Filmfestivals und der einschlägigen Ausbildung erhoben. Die Erhebung erfolgte mithilfe der Konzeptionalisierung des *Inklusionsmodells*, das tiefliegende geschlechterspezifische Differenzen aufzeigen konnte (vgl. Flicker und Vogelmann 2018). Gender wurde in der Studie im Anschluss an eine strategische Essentialisierung konzipiert, wodurch quantitative Daten geordnet werden können (Walgenbach 2012, S. 63). Eine binäre Geschlechterlogik, bestehend aus männlich* und weiblich*, wurde teilweise durch eine dritte, nicht-binäre Kategorie ergänzt (vgl. Flicker und Vogelmann 2020, S. 25). Insgesamt beinhaltet der *ÖFGR* Daten über Geschlechterverhältnisse im Filmwesen mit einem Fokus auf eine vorherrschende Geschlechterungleichheit, um Maßnahmen zu ermöglichen, die diesen Benachteiligungen entgegenwirken können (Flicker und Vogelmann 2018, S. 4). Bei der Auswertung des Spielfilmmaterials wurden unter anderem geschlechterspezifische Verhältnisse in Bezug auf das Vorkommen von sexualisierter Gewalt erhoben. Diese Ergebnisse werden für den Kontext der vorliegenden Arbeit im Weiteren aufgegriffen.

2.1.1 Sexualisierte Gewalt im *ÖFGR*

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit knüpft unmittelbar an die Ergebnisse der Erhebung von sexualisierter Gewalt aus dem *ÖFGR* an. In dem Sample der 100 Filme, die im Rahmen des *ÖFGR* erhoben wurden, wurden über alle Genres hinweg 68 Filme identifiziert, in denen Formen von sexualisierter Gewalt auftauchen. Thematisch wurden die Daten aufgrund einer gesellschaftlichen Relevanz erhoben, noch bevor die MeToo-Bewegung zu einer globalen Debatte wurde (Flicker und Vogelmann 2020, S. 30). Die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt in den 68 Spielfilmen wurden nach vier vorgegeben Ausprägungen[7] unterschieden und das Geschlecht der involvierten Figuren binär zugeordnet. Insgesamt wurden in den 68 Filmen 353 Formen von sexualisierter Gewalt identifiziert (Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). Die Ergebnisse der quantitativen und deskriptiven Auswertung des *ÖFGR* zeigen, dass die Filme gängige geschlechtsspezifische *Opfer-Täter-Narrative* reproduzieren. Mittels einer qualitativen Auseinandersetzung mit den sexualisierten Gewalthandlungen im österreichischen Kinofilm zwischen 2012 und 2016 könnten mit der vorliegenden Arbeit weitere wichtige Erkenntnisse zu dem Thema hinzugefügt werden, die aufgrund des enormen Arbeitsaufwandes kaum für alle Filme zu leisten sind.

Das wiederkehrende geschlechterspezifische *Opfer-Täter-Narrativ* findet sich neben den zuvor erwähnten Studien auch in aktuellen empirischen Befunden[8] und polizeilichen Kriminalstatistiken[9] wieder. Die Ausübung und Erfahrbarkeit von Gewalt ist laut diesen Daten an eine Geschlechterunterscheidung und die damit einhergehende Machtdifferenz gebunden. Dennoch geht der Analyse des Materials innerhalb der vorliegenden Arbeit keine Fokussierung von Männern* als Täter und Frauen* als Opfer voraus, die auch schon von Hagemann-White als kritisch erachtet wurde (2002, S. 36). Das stellt die theoretische Einordnung vor das Dilemma, dass die Analyse von geschlechterspezifischer Gewalt entweder gewisse Stereotype voraussetzt oder in der Konsequenz so tun muss, als ob es keine geschlechtlichen Unterschiede geben würde, wodurch es unumgänglich wird, die kontextuelle Abhängigkeit von Gewaltphänomenen in den Mittelpunkt zu

[7] Die Kategorien unterteilen sich in sexualisierte Mikroaggressionen, Belästigungen, Übergriffe und Vergewaltigungen. Im Rahmen der vorliegenden Studie, wurden diese Kategorien ergänzt und erweitert. Siehe dazu Kapitel 5.1.2 „Verständigungsdefinitionen zu Phänomenen sexualisierter Gewalt".

[8] Für eine Umfrage der *World Health Organization* wurden 300 Studien zwischen 2000 und 2018 ausgewertet, aus denen unter anderem hervorgeht, dass je vierte Frau* unter 24 Jahren innerhalb einer heterosexuellen Beziehung bereits von Gewalt betroffen war (WHO 2021).

[9] Die Daten weisen auf eine Überrepräsentation männlicher* Ausübender innerhalb der aufgenommen Gewaltdelikte auf, aus der die These hervorgeht, dass die Ausübung von Gewalt männlich* konnotiert ist (Meuser 2013, S. 209).

stellen „sowie das Beachten der Wirkungsmächtigkeit symbolsicher Ordnungen für unsere verleiblichten Geschlechterbilder“ (Janssen 2020, S. 36). In weiterer Folge erzeugen diese nämlich wechselseitige Absicherungen von Geschlechterkonstruktionen und Machtzuschreibungen. Deshalb werden die Bezeichnungen des geschlechterspezifischen Narratives hier nicht übernommen und stattdessen von Betroffenen oder Erlebenden und Ausübenden, in Anlehnung an Trothas Bezeichnungen des *Erleidens* und *Antuns* (1997, S. 26), gesprochen. Diese Sensibilisierung soll sowohl Geschlechterbias als auch die Stigmatisierung von Opfer und Täter(*innen) vermeiden. Eine Zuordnung der involvierten Personen bleibt dennoch weiterhin möglich und sichtbar.

Der Forschungsstand sowie der *Österreichische Film Gender Report 2012-2016* zeigen auf, dass es bisher keine weiterführenden Studien in Bezug auf Geschlechterverhältnisse und der Verhandlung von sexualisierter Gewalt für das Sample des *ÖFGR* gibt. Darauf bauen die Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit unmittelbar auf. Die Daten des *ÖFGR* verdeutlichen hinsichtlich der Ausübung und der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt ein geschlechterspezifisches Narrativ. Weibliche* Figuren sind demnach eher von sexualisierter Gewalt betroffen, während männliche* Figuren diese ausüben. In Bezug auf das Verhalten involvierter Figuren konnte abseits von Spielfilmhandlungen gezeigt werden, dass Betroffenen kein stereotypes Verhalten zugeordnet werden kann und die Reaktionen auf die Gewalthandlung trotzdem sehr unterschiedlich ausfallen können (Rabe 2017, S. 5). Dies hängt vor allem mit dem Verhältnis zwischen den involvierten Personen sowie mit deren soziokulturellen Merkmalen und dem situativen Kontext zusammen. Genau diese Informationen werden mit der Methode des S*oziologischen Filmlesens (SFL)* (Flicker und Zehenthofer 2018) über das audiovisuelle Material erfasst und durch die systematische Auswertung intersubjektiv nachvollziehbar gemacht. Das Material für die Auswertungen der vorliegenden Arbeit besteht aus österreichischen Spielfilmen, die zwischen 2012 und 2016 im Kino ihre Premiere hatten und Teil des Samples des *ÖFGR* waren. Die ausgewählten Filme können folglich als gegenwärtige österreichische Spielfilme bezeichnet werden.

2.2 Der gegenwärtige österreichische Spielfilm

Was zeichnet den österreichischen Kinospielfilm der Gegenwart als Forschungsgegenstand aus und wann werden Filme als solche bezeichnet? Zunächst kann nach gängigen internationalen Kriterien und den Richtlinien der *Akademie des Österreichischen Films* unterschieden werden. Erstere ergeben, dass ein Film als österreichisch bezeichnet wird, wenn alle Anteile der Produktion und der Filmschaffenden, oder die Mehrheit dessen, dem Land Österreich zugeordnet werden können.

Andere Richtlinien hingegen verstehen Filme als österreichisch, wenn diese eine einschlägige kulturelle Prägung aufweisen und zusätzlich zwei von drei Kriterien erfüllen. Der Film müsste demnach in der Originalfassung auf Deutsch sein. Und die Regie und oder die federführende Produktion von einer österreichischen Person, oder einer die wohnhaft in Österreich ist, geführt werden. Bei den 100 Filmen, die im Rahmen des *ÖFGR* ausgewertet wurden, handelt es sich nach diesen Kriterien um österreichische Spielfilme. Spielfilme gelten wiederum als Form des Realfilms, in dem Schauspieler*innen Figuren *spielen*. Wenn die Bezeichnung *Spielfilm* genutzt wird, sind damit alle Filme gemeint, die fiktiv und narrativ sind. Dies würde auch auf einen Zeichentrickfilm zutreffen, wobei es sich dabei nicht um einen Spielfilm handelt. Wenn die Bezeichnung *Spielfilm* verwendet wird, ist folglich ein fiktionaler narrativer Realfilm gemeint.

In den späten 1990er Jahren wurden vermehrt österreichische Spielfilme produziert, die mittels ihrer sozialkritischen Inhalte internationale Aufmerksamkeit erlangten und etwa von Lim (2006) in der New York Times als *Feel Bad Cinema* bezeichnet wurden (vgl. Flicker und Zehenthofer 2012, S. 221 f.). Die sozialrealistischen Dramen wurden in ihrer Besonderheit auch unter dem Begriff *New Austrian Film* wissenschaftlich aufgearbeitet (siehe Dassanowsky und Speck 2011). Inhaltlich widmen sich diese Filme vor allem Themen, die mittels einer intersektionalen Perspektive analysiert werden können. Dazu zählen verschiedene Formen von sozialer Ungleichheit sowie Geschlechterverhältnisse und diverse Formen von Gewalt. Das macht die Filme als Analysematerial aus:

> „[D]er Österreichische Kinospielfilm [ist] aufgrund seines selbstbespiegelten, aber mit Interpretationen behafteten, Blickes auf die österreichische Gesellschaft von besonderem soziologischem Interesse." (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 226).

Kinospielfilme werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit somit als Teil einer repräsentativen Ordnung verstanden, in denen sich soziale Diskurse vergegenwärtigen (Mai und Winter 2006, S. 10). In Bezug auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt kann das Material deshalb Aufschluss darüber geben, wie das Thema gesellschaftlich behandelt wird. Eine weitere Information hinsichtlich der Zugänglichkeit solcher audiovisuellen Bilder stellen Altersbeschränkungen dar, die kurz in Bezug auf die Darstellung von Gewalt, Sexualität sowie sexualisierter Gewalt beschrieben werden.

2.2.1 *Exkurs*: Altersbeschränkungen für Filme in Österreich

In Bezug auf sexualisierte Gewaltdarstellungen kann für das Publikum eine Altersbeschränkungen bzw. die Freigabe der Filme ab einem gewissen Alter eine Rolle spielen. In Österreich gibt es diese Altersfreigabe nicht, die Filme weisen dann entweder die deutsche Kennzeichnung der FSK-

Freigabe[10] auf oder eine Empfehlung des österreichischen Gremiums der Jugendmedienkommission (JMK). Beides ist rechtlich nicht bindend und folglich keinen Kontrollen unterzogen. Besonders ist, dass in Deutschland auch die Generalstaatsanwaltschaften rechtlich ein Verbreitungsverbot für Gewaltdarstellungen und Pornografie erwirken können (Humberg 2019, S. 2). Beides kann in Bezug auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt im Spielfilm als Tabuverletzung wirksam werden, wenn Gefährdungspotentiale hinsichtlich der psychischen Entwicklung und der Gesundheit im Zusammenhang mit den einschlägigen Szenen identifiziert werden. Die Altersfreigaben für Kinofilme der österreichischen JMK[11] weisen zusätzlich zu den Stufen der deutschen FSK (keine Beschränkung und Freigaben ab sechs, zwölf, 16 und 18 Jahren) noch die Freigaben ab acht, zehn und 14 Jahren aus. Zudem kann für einen Film auch ein konkretes Jugendverbot ausgesprochen werden.

Filme, die von der FSK ab zwölf Jahren freigegeben werden, können unter anderem Bedrohungs- und Konfliktsituationen beinhalten, die aber inhaltlich an die erzählte Geschichte angebunden sind. Wenn Gewalt nicht als einziges Lösungsmittel für Konflikte angeboten wird und die Visualisierung von Sexualität nicht spekulativ und anreißerisch inszeniert wird, sowie keine extremen Gewaltspitzen gezeigt werden, werden die Filme ab 16 Jahren freigegeben. Keine Jugendfreigabe erfolgt, wenn die Held*innen der Erzählung gewalttätig dargestellt werden, auch wenn Distanzierungsmöglichkeiten für das Publikum angeboten werden. Die Betroffenheit von sexualisierter Gewalt wird dabei nicht explizit erwähnt. Innerhalb spezifischer Genres wird die Visualisierung von Gewalt akzeptiert, während das Vorkommen von Sexualität in den inhaltlichen Kontext eingebunden sein muss. Es darf in dem Zusammenhang keine positiv konnotierte Verbindung von Gewalt und Sexualität vorhanden sein. Trotz dieser Beschreibungen wird die Darstellung von sexualisierter Gewalt der Kennzeichnung „FSK ab 16 Jahren freigegeben“ zugeordnet. Im nachfolgenden Teil zum Forschungsstand wird die zentrale Begrifflichkeit der vorliegenden Arbeit theoretisch eingeordnet, um in weiterer Folge einen systematischen Umgang damit zu ermöglichen.

[10] Die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft als Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. in Deutschland vergibt die Altersfreigabe für sämtliche Spielfilme und dokumentiert so auch den kulturellen Wertewandel in Deutschland (Humberg 2019, S. 2).
[11] Die Datenbank der JMK ist unter https://jmkextern.bmb.gv.at/ abrufbar.

2.3 Forschungsgegenstand: Sexualisierte Gewalt

Sexualisierte Gewalt wird auch als *Gewalt im Geschlechterverhältn*is bezeichnet und bezieht sich zunächst auf „jede Verletzung der körperlichen oder seelischen Integrität einer Person, welche mit der Geschlechtlichkeit des Opfers und des Täters zusammenhängt und unter Ausnutzung eines Machtverhältnisses durch die strukturell stärkere Person“ (Hagemann-White 1992, S. 23) auftritt. Dieses Zitat beleuchtet ein gesellschaftliches (Macht-)Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern (vgl. Müller und Schröttle 2012, S. 668). Weiterführend wird die Funktion von Gewalt in diesem Zusammenhang vor allem zur Aufrechterhaltung des hierarchischen heteronormativen Systems der Zweigeschlechtlichkeit verstanden (Breitenbach et al. 2020). Bourdieu etwa sah die symbolische Gewalt des Geschlechterverhältnisses und die damit implizierte dichotome Einteilung von Geschlecht als die Urform aller Gewalt an (Bourdieu 1997, S. 203 zitiert nach Rieske und Budde 2020, S. 48). Eine konkrete Definition von sexualisierter Gewalt verhält sich grundlegend ähnlich wie die Unmöglichkeit der exakten Fassung eines soziologischen Gewaltbegriffs, bei dem es sich „um eines der schwierigsten gesellschaftlichen Phänomene [handelt], weil deren grundsätzliches Kennzeichen die Uneindeutigkeit zu sein scheint und sie als Instrument zur Demonstration von Macht jederzeit zur Verfügung steht“ (Leschke 2001, S. 307). Um den Begriff der sexualisierten Gewalt trotzdem als Grundlage für die vorliegende Arbeit nutzbar zu machen, wird dieser im Folgenden eingrenzend erläutert.

Geschlechterspezifische Gewalt meint einen nicht natürlich gegebenen Vorgang, sondern sozial eingebettete Handlungen (vgl. Hagemann-White 1992; Zuckerhut 2011). Das unterstreicht das konstitutive Wechselverhältnis von (struktureller) Gewalt und sozialer Ordnung, indem spezifische Formen von sozialer Ordnung, wie hier ein vorherrschendes hierarchisches Geschlechterverhältnis, Gewaltphänomene hervorbringen und befördern (Hartmann 2013, S. 117). Zudem wird die Form der Gewalt maßgeblich durch die Art der Absicht mitbestimmt (vgl. Nunner-Winkler 2004, S. 49). Der Zweck einer Gewalthandlung, der sich hier an der Hierarchisierung von Geschlecht und der Reproduktion der sozialen Ordnung orientiert, ist folglich ausschlaggebend dafür, dass diese als sexualisierte Gewalt bezeichnet wird. Ein breites Verständnis, auf dessen Basis beispielsweise Beratungsstellen arbeiten, versteht sexualisierte Gewalt dann als solche, wenn „ein Mensch an einem anderen Menschen gegen dessen Willen mit sexuellen Handlungen eigene Bedürfnisse befriedigt“ (Rabe 2017, S. 1). Diese Bezeichnung inkludiert sowohl Missbrauch und Vergewaltigungen als auch Übergriffe, Nötigungen und verbale sexuelle Belästigungen. Das Verständnis kann nach verschiedenen Logiken weiter ausdifferenziert werden. Institutionalisierte Zwangsmaßnahmen, Grenzüberschreitungen durch Angriffe des Schamgefühls, verbale

Erniedrigung, psychische Nötigung und Belästigung zählen auch zu den Ausformungen (u.a. Amesberger et al. 2004, S. 19).

Sexualisierte Gewalt meint Formen von Machtmissbrauch in Bezug auf ungleiche Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren Personen aufgrund von sozialer Ungleichheit. Aus diesem Grunde wird sexualisierte Gewalt auch in hohem Grade in Krisensituationen, in denen Hierarchien ausgehandelt und gefestigt werden, angewandt (siehe Sachse 2007). Zusammenfassend kann eine analytische Unterscheidung der Bezeichnungen in Abgrenzung zur sexuellen Gewalt so formuliert werden:

> „Unter sexueller Gewalt sind Handlungen zu verstehen, mit deren Hilfe sexuelle Interessen gegen den Willen Dritter durchgesetzt werden sollen – hier ist das Motiv des Handeln mithin ein sexuelles. Sexualisierte Gewalt hingegen meint, dass mittels sexueller oder zumindest sexualbezogene Handlungen primär nichtsexuelle Interesse (etwa Machtinteressen) durchgesetzt werden sollen – hier kann es um sehr unterschiedlicher Motive gehen und das Sexuelle liefert gleichsam nur die Form, in der Gewalthandeln sich realisiert (Sexualität wird hier also lediglich funktionalisiert)." (Schmidt 2014, S. 59).

Bei sexualisierter Gewalt handelt es sich demnach auch um geschlechterspezifische- oder auch um die geschlechtliche Konstitution von Gewalt. Geschlechterbezogene Gewalt findet aber immer „im Kontrast sozialer Hierarchien statt" (Grubner 2011, S. 12, 17) und reproduziert so hierarchisierte Geschlechterordnungen. Trotzdem gehen die Ursachen sexualisierter Gewalt in Form von weiteren Merkmalen der involvierten Personen über das soziale Geschlecht hinaus (siehe Harvey 1997, S. 122). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird bevorzugt von sexualisierter anstatt von sexueller Gewalt gesprochen, um auf das dahinterliegende Machtverhältnis zu verweisen:

> „Sexualisierte statt sexuelle Gewalt verweist darauf, dass die Gewalthandlung weniger sexuell motiviert ist oder sein muss, sondern dass die Sexualität selbst zum Mittel der Machtausübung und Misshandlung wird." (Zuckerhut 2011, S. 24).

Diese Unterscheidung ist besonders für das deutende Verstehen von Handlungen sexualisierter Gewalt wichtig, sowie zur Interpretation der Motive und Handlungsstrategien der involvierten Personen bzw. Filmfiguren (Schmidt 2014, S. 59). Dabei darf nicht ausgeblendet werden, dass die Sexualität dieser Personen ein Teil des Gewaltgeschehens ist. Dies ist deshalb entscheidend, da solche Handlungen in erster Linie als Gewalt bezeichnet werden und dabei in Vergessenheit gerät, dass diese auch sexualisiert sind. Dies bedeutet, dass „normale (Hetero-)Sexualität durchweg im vollen Einverständnis und gewaltfrei erlebt wird" (Hagemann-White 2016, S. 15). Ein Großteil der Schädigungen der Betroffenen wird dadurch als nicht abweichend sowohl innerhalb als auch außerhalb von Paarbeziehungen begriffen (ebd.).

Sexualisierte Gewalt ist per se nicht an ein bestimmtes Geschlecht gebunden. In ihrer Funktion Sexualität zur Machtausübung und Festigung von Hierarchien nutzbar zu machen, kann sie von jeder Person, jeder Person zugefügt werden, die sich in einer entsprechenden Machtposition befindet. Ein bekanntes Beispiel hierfür stellt Lynndie England dar, eine US-amerikanische Soldatin, die zahlreiche männliche* irakische Häftlinge im Abu-Ghuraib-Gefängnis nahe Bagdads unter Anwendung sexualisierter Gewalt folterte und im Jahre 2005 neben weiteren Mittäter*innen dafür verurteilt wurde (Sachse 2007, S. 119). Die Reproduktion patriarchaler Geschlechterordnungen wird dadurch abgeleitet, dass sich sehr viel mehr Männer* in Machtpositionen befinden, in der sie zur Festigung der Hierarchie sexualisierte Gewalt anwenden können. Dementsprechend steigt die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um männliche* Ausübende handelt und sexualisierte Gewalt in weiterer Folge dahingehend genutzt wird, um patriarchale Strukturen zu festigen und zu reproduzieren.

Im historischen Abriss von Bange (2016) zeigt sich, dass mit zunehmender Erforschung der Ausübenden deutlich wird, das die Gründe für die Gewalthandlungen oft struktureller Natur sind und weniger auf individuelle Krankheitsbilder zurückzuführen sind, wie lange angenommen wurde (ebd., S. 38). Sexualisierte Gewalt, die explizit von Männern* ausgeht, prägt dennoch weiterhin den Begriff der *Rape Culture* in westlichen Kulturen. Dadurch ergibt sich für die Geschlechterspezifik von sexualisierter Gewalt ein Problem:

> „Mit der in der Frauen[*]forschung vorherrschenden Fokussierung auf die gegen Frauen[*] gerichtete Männer[*]gewalt ist die Geschlechtsblindheit allerdings nur zur Hälfte aufgehoben; der Blinde wird gewissermaßen zu einem Einäugigen. Eine Theorie vergeschlechtlichter Gewalt bleibt unvollständig und geschlechtlich halbiert, wenn sie nicht auch die unter Männern[*] sich abspielende Gewalt in gleichem Maße berücksichtigt.“ (Meuser 2008, S. 163).

Aus der Monopolisierung von Gewalt als Machtressource durch Männer* ergibt sich dennoch, dass „Gewalt gegen Männer[*] und Gewalt gegen Frauen[*] mit zweierlei Maß“ (Hagemann-White 2005, S. 6) gemessen wird (Meuser 2008, S. 169). Allerdings spricht eine Zunahme an Körperkompetenzen unter Männern* für eine Infragestellung der etablierten Geschlechterhierarchie, die sich auch anhand einer Zunahme von gewalttätigen jungen Frauen* erkennen lässt oder durch eine neue Form von *Empowerment* (vgl. Meuser 2005, S. 287, 2008, S. 170). Im Zusammenhang damit eröffnet sich auch bei Frauen* eine Verletzungsmächtigkeit und stellt eine hierarchische Ordnung der Geschlechter ebenso in Frage. Sexualisierte Gewalt impliziert folglich kein voreingenommenes geschlechterspezifisches *Opfer-Täter-Narrativ*, in dem Männer* ausschließlich gewalttätig gegenüber Nicht-Männern* werden, auch wenn sich dieses Narrativ in verschiedenen aktuellen Studien wiederfindet.

Sexualisierte Gewalt ist als strukturelles Problem zu verstehen, das nicht auf einer Individualisierung der Erlebenden, sondern auf einer Wiederholung derselben Muster basiert, die in der vorliegenden Arbeit anhand der Auswertung von Spielfilmen sichtbar werden sollen (Aziz 2018, S. 23). Die Analyse und Interpretation der Spielfilme soll neben der zentralen theoretischen Ebene der Geschlechtlichkeit durch eine intersektionale Perspektive ergänzt werden, um weitere Ungleichheit generierende Strukturkategorien aufzugreifen. Neben Gender an der Schnittstelle zur Sexualität der Figuren, bedarf es somit unter anderem auch der Kategorien Klasse, Ethnizität, Nationalität, Glaube, Alter und vor allem auch Körper, die auch gemeinsam bei der Analyse von sexualisierter Gewalt eine Rolle spielen können (Engel 2019, S. 352). Besonders Geschlechtlichkeit und Sexualität können im Hinblick auf die Analyse sexualisierter Gewalt nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Der konstruierte Unterschied von Geschlechtlichkeit, auf das folgende Kapitel genauer eingeht, wird mitunter auch durch die geschlechtlich differenzierte soziale Ordnung als *Doing Gender* über den Körper sichtbar (vgl. Schmincke 2009, S. 126).

3. Theoretischer Rahmen: Gewalt und Geschlecht

Die vorliegende Arbeit basiert auf zwei großen und komplexen Theorien. Dazu gehören einerseits ausgewählte soziologische Gewalttheorien, die bei der Analyse des Spielfilmmaterials herangezogen werden und andererseits Geschlechtertheorien. Das Zusammenwirken dieser Theorien ermöglicht das systematische Verstehen sexualisierter Gewalthandlungen innerhalb eines interpretativen Forschungsparadigmas und erleichtert in weiterer Folge auch eine Operationalisierung des Begriffs. Um Geschlechtlichkeit als Teil von sexualisierter Gewalt greifbar zu machen, wird eine Perspektive aufgegriffen, die auf der Definition von Gender aus dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016 (ÖFGR)* beruht. Die Begriffe werden sowohl zueinander als auch im Hinblick auf die Entstehung einer sozialen Ordnung beschrieben. Da sich die vorliegende Arbeit nicht auf *geschlechterspezifische Gewalt* beschränkt, wird Gender als Differenzachse durch eine intersektionale Perspektive ergänzt. Folglich wird die Dimension *Gender* auch als interdependente Kategorie verstanden und sowohl an der Schnittstelle zur Sexualität als auch im Hinblick auf Körper, Ethnizität oder Klasse innerhalb des Filmmaterials analysefähig (vgl. Walgenbach 2012). Körper kommt im Rahmen der Analyse visuellen Materials eine signifikante Rolle zu, in der sich Geschlechtlichkeit, Sexualität und Körper über die Visualisierung dessen nicht mehr losgelöst voneinander auswerten lassen. Dies wird auch über die Verbindung zwischen dem Begriff und der Herstellung von Geschlechterordnungen sowie das damit zusammenhängende Verüben

und Erleben von Gewalt ersichtlich. Die Mediatisierung dieser Begriffe sowie deren audiovisuelle Darstellung wird parallel zu diesen Einordnungen mitgedacht.

Bei der Auswertung von Gewaltphänomenen handelt es sich nach Trothas grundlegender Einordnung um phänomenologisch-ethnographische Analysen, die „deutendes Verstehen des relevanten *Sinns* von relevanten Zusammenhängen menschlichen Handels“ (1997, S. 23) als zentral ansehen. Bei der Analyse wäre zunächst zu klären, um welche Art von Gewalt es sich handelt und welche Form der sozialen Beziehung das gewalttätige Handeln überhaupt herstellt (ebd., S. 21). Aktuell lässt sich in modernen Gesellschaften ein Rückgang von Gewalt feststellen, der sich laut Pinker (2011), neben weiteren Ursachen, auch auf den Prozess der Feminisierung zurückführen lässt, wobei diese These einer konzeptionelle Engführung auf physische Gewalthandlungen folgt, die für die vorliegende Arbeit nicht ausreichend ist (vgl. Hartmann 2013, S. 117). Heitmeyer und Soeffner (2004) argumentieren konträr dazu eher dahingehend, dass sowohl der Rückgang als auch die Zunahme von Gewalt aus einer soziologischen Perspektive konstitutiv mit den jeweiligen Formen sozialer Ordnung zusammenhängen. Diese widersprüchlichen Perspektiven auf Gewalt verdeutlichen einmal mehr die Komplexität von Gewalt als Forschungsgegenstand.

Sexualisierte Gewalt wird zunächst mit einem vorherrschenden Geschlechterverhältnis und der (Re-)Produktion von Macht in Bezug gesetzt, das darüber hinaus mit weiteren Differenzachsen wirksam wird. Das rührt daher, dass Gewalt als eine Form sozialen Handelns begriffen wird und „in komplexe soziale, kulturelle und ökonomische Beziehungsgefüge, in denen sich die Akteure als soziale Akteure konstituieren“ (Hartmann 2013, S. 117), eingebunden ist. Aus diesen verschiedenen, aber ergänzenden Perspektiven wird zunächst ersichtlich, dass das Phänomen Gewalt viele Facetten hat und im Rahmen einer empirischen Forschung einer Eingrenzung bedarf. Das interdependente Verständnis von Gender an der Schnittstelle zu Sexualität und Körper sowie weitere relevante Differenzkategorien, formen den Forschungsschwerpunkt sexualisierter Gewalt, dessen Geschlechterspezifik dennoch zentral bleibt.

Die folgenden Unterkapitel widmen sich diesen Vorüberlegungen nach zuerst ausgewählten Gewalttheorien (1.1) im Hinblick auf das Verständnis von sexualisierter Gewalt unter Bezugnahme von Machtstrukturen und sozialer Ordnung sowie dem Konzept der *Indexikalität*. Danach folgen die für die vorliegende Arbeit relevanten Geschlechtertheorien und ausgewählten Perspektiven im Kapitel zur Geschlechtlichkeit (1.2) und eine damit zusammenhängende Erläuterung des Begriffs Körper (1.2.1) und einer abschließenden ergänzenden intersektionalen Perspektive (1.3) für die Analyse des Filmmaterials.

3.1 Einordnung ausgewählter Gewalttheorien

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich innerhalb eines interpretativen Paradigmas mit dem filmischen und fiktiven Vorkommen von sexualisierter Gewalt. Das Kapitel soll aufzeigen welche theoretischen und soziologischen Perspektiven auf Gewalt für diese thematische Ausrichtung relevant sind und im Folgenden das Verständnis dieser Forschung tragen. Neben einer Eingrenzung eines Gewaltbegriffs folgen die Facetten der direkten und strukturellen Gewalt sowie des Konzept der *Indexikalität*, das zum Verständnis von Interaktionen mit Gewaltbezug beiträgt und eine Analyse dessen folglich ermöglicht. Abschließend werden auch symbolische und instrumentelle Formen kurz in den Forschungskontext eingebunden, nachdem auch die mediale Verhandlung von Gewalt bedacht wird. Die Soziologie widmet sich erst seit rund 45 Jahren einer Aufarbeitung eines Gewaltbegriffs, woraus sich der Umstand ergibt, „dass der soziologischen Gewaltforschung kein auch nur annähernd einheitliches Forschungsparadigma zugrunde liegt“ (Christ 2013, S. 376). Die Einigung auf eine theoretische Begriffsbestimmung in der Soziologie bleibt demnach aus und lässt einen komplexen, mehrdimensionalen Gewaltbegriff entstehen. Laut Hagemann-White kann es keine „abstrakte und universal anwendbare Begriffsbestimmung“ (1992, S. 21) von Gewalt geben, weil die verschiedenen Ausformungen mit dem jeweiligen Sinnzusammenhang in Verbindung stehen. Daher variiert das Verständnis von Gewalt je nach Konnex und muss auch für den Rahmen der vorliegenden Arbeit bestimmt werden.

Der deutsche Begriff Gewalt umfasst laut Müller-Salo zum einen den körperlichen Aspekt der Kraft (engl. *power*) und zum anderen auf einer psychischen Ebene die Macht, die sich über unterschiedliche Positionen äußern kann (2018, S. 12 f). Gewalt wird demnach nicht als Prozess, sondern als (beabsichtigte) Handlung verstanden, die in soziale Kontexte eingebunden ist und durch ein angestrebtes Ziel von einer verursachenden Person ausgeführt wird (ebd.). Die für die vorliegende Arbeit wichtigste Facette von Gewalthandlungen ist Macht, die Herrschaftsverhältnisse reproduziert (vgl. Christ 2013, S. 377). Als zentrales Element von Gewalt dient das Phänomen Macht dazu, die Beziehung zwischen den involvierten Personen sowie deren Verhältnis zueinander zu erfassen. Weber hat Macht zunächst als „jede Chance innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“ (1972, S. 28) beschrieben. Daran knüpft die Annahme an, dass Macht ein Teil aller sozialen Beziehungen ist und Verhalten beeinflussen kann (Popitz 1986, S. 28). Macht wird in diesem Zusammenhang nicht per se als gut oder böse verstanden, sondern ist erst durch die Handlung der Subjekte nicht mehr als neutral zu verstehen (vgl. Moreno 1954 zitiert nach Schmitt 2008, S. 33).

Zudem beschreibt Baberowski Macht, angelehnt an Webers Verständnis, als etwas das nicht im Besitz einer Person ist, sondern als etwas das passiert „sobald Menschen Konflikte austragen, Entscheidungen treffen, Aufgaben delegieren und Hierarchien festlegen“ (Baberowski 2018, S. 197). Besonders der letzte Aspekt der Hierarchie ist für die Analyse von sexualisierter Gewalt entscheidend. Anknüpfend daran wird Macht als ein Verhältnis beschrieben, das einen Bedarf an Widerstand aufweist und nur dann als Macht wahrgenommen wird, wenn eben dieser Widerstand überwunden wird (ebd.). Es lässt sich also sagen, dass Macht eine Beziehung zwischen mindestens zwei Personen beschreibt, die sowohl Widerstand, beispielsweise durch fehlendes Einverständnis, als auch die Überwindung dessen beinhaltet.

Der Zusammenhang von Macht und Gewalt wird auch bei Popitz deutlich, er sieht Aktionsmacht als die unmittelbarste Form der Macht, genauer sieht er darin „die Macht, anderen in einer gegen sie gerichteten Aktion Schaden zuzufügen, - anderen *etwas anzutun*“ (Popitz 1986, S. 43). Gewalthandlungen entstehen also in gewisser Weise durch ein Machtgefälle zwischen mindestens zwei Personen und erhalten dieses Gefälle gleichzeitig (vgl. Hagemann-White 2016, S. 23). Anders gesagt, das Verhältnis von Macht und Gewalt ist die Quelle für die „die Dialektik von Gewalt und Ordnung“ (Baberowski 2018, S. 197) innerhalb einer Welt, die eben nicht gewaltfrei ist. Baberowski führt das weiter aus, indem er Gewalt als etwas beschreibt, das wiederholt auftreten muss, um auf die Dauer überhaupt als Macht zu gelten (ebd., S. 199). Dadurch wird der Gewaltakt normiert und kann über den Akt der Ausübung hinweg bestehen. Die Gewalthandlung kann bei der wiederholten Ausführung somit als (Re-)Produktion von Macht verstanden werden. Andersherum bedeutet das auch, dass sich ein Machtverhältnis über das wiederholte Auftreten von Gewalthandlungen legitimieren kann. Das Verhältnis von Macht und Gewalt ist hinsichtlich der Analyse von Gewalt innerhalb eines vorherrschenden strukturellen Verhältnisses wichtig. Daraus ergibt sich die Annahme, dass die (sexualisierten) Gewalthandlungen in den österreichischen Spielfilmen eben auch diesen Mustern folgen.

Innerhalb moderner Gesellschaftsordnungen liegen ungleich verteilte Machtchancen einem ungleichen Machtverhältnis zugrunde. Die Ungleichheit erzeugt eine Gewaltform, die in der Literatur als *strukturelle Gewalt* bezeichnet wird und „aus deren Fängen sich die Abhängigen nicht befreien können. Gewöhnlich bemerken sie nicht einmal, dass Strukturen Ursachen ihres Leidens an der Welt sind, weil sie Hierarchien und Machtverhältnisse nicht in Frage stellen, sondern für selbstverständlich halten“ (Baberowski 2018, S. 113 f). Die Machtverhältnisse und Hierarchien können über die verschiedenen sozialen Positionen der einzelnen Personen sichtbar werden, bleiben aber in der Praxis vermehrt unbemerkt. Zusammen zeigen diese sozialen Strukturen auf,

wie bedeutungsvoll die von Ein- und Ausschlussmechanismen durchzogene soziale Ordnung ist (vgl. Burghard 2020, S. 35). Neben Raum, Ort und Zeit werden Machtpositionen in Abhängigkeit von den jeweiligen Umständen konstituiert. Dazu gehören neben kontextbezogenem Wissen vor allem unterschiedliche soziale Differenzierungskategorien, wie beispielsweise Geschlechtlichkeit, aber auch Herkunft oder Körper, die in eine intersektionale Forschungsperspektive miteinbezogen werden. Diese Perspektive unterstreicht, dass die gesellschaftliche Struktur bis zu einem gewissen Grad vorgibt, welche Personen eher Gewalt erfahren als andere. Genauer formuliert Bärbel Traunsteiner dies wie folgt: „ändern sich kontextuelle Parameter, kann sich auch die Machtposition der Person im hierarchischen sozialen Gefüge ändern“ (2018, S. 32). Daraus ergibt sich eine Perspektive für die Analyse des Filmmaterials, die eben diese Differenzachsen, die für die ungleiche Verteilung von Machtchancen verantwortlich sind und somit auch die Ausübung struktureller Gewaltformen bedingen, miteinbezieht.

Zunächst liegt (strukturelle) Gewalt auch dann vor, „wenn Menschen so beeinflußt [sic!] werden, daß [sic!] ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung“ (Galtung 1975, S. 9). Diese Beschreibung zielt sowohl auf die körperliche als auch auf die psychische Integrität einer Person und dessen Verletzlichkeit ab. Galtung beschreibt in diesem Satz folglich eine Person A, die zu Gunsten einer weiteren Person B und meist auch durch diese an etwas gehindert wird, wodurch Person B profitiert. Die Art des Vorsprungs spielt dabei zunächst keine Rolle, sondern nur die Tatsache, dass sich Person B über Person A bereichert und gleichzeitig damit eine physische oder psychische Schädigung der Person A billigt oder diese sogar bewusst herbeiführt, um die eigene Position durchzusetzen. Für den hier verwendeten Gewaltbegriff ist vor allem das Verhältnis zwischen den Personen von Bedeutung. Mit dem Begriff der strukturellen Gewalt lassen sich die dazuzählenden Handlungen nicht losgelöst von gesellschaftlichen Verhältnissen analysieren, da sie in der Ausübung an gesellschaftliche Strukturen gebunden sind und gleichzeitig zum Produkt sozialer Ungleichheit werden. Leider bleibt dieser Begriff ungenau in der Anwendung (Christ 2013, S. 377). Das Verhältnis von Gewalt zur strukturellen Gewalt beschreibt Baberowski in der Überwindung von struktureller Gewalt, die zu einem Ende aller Gewalt führen würde (vgl. Baberowski 2018, S. 111). Folgerichtig geht allen Formen von Gewalt, im Besonderen auch sexualisierter Gewalt, strukturelle Gewalt durch die herrschende soziale Ungleichheit voraus. Die Problematik der beschränkten Anwendung, die auch Baberowski erkennt, bleibt bestehen und erschwert die Analyse von struktureller Gewalt; indem strukturelle Gewalt in den meisten Fällen nicht sichtbar ist, da es weder Täter*innen noch verletzte Körper gibt (ebd.,

S. 113). Für die Analyse der Darstellung von sexualisierter Gewalt bedarf es somit, neben dem Verständnis von struktureller Gewalt, noch weitere Konzepte, die ein systematisches Analysieren ermöglichen.

Im Rahmen von Koloma Becks Überlegungen zur soziologischen Gewaltforschung als Un/Sicherheits- und Risikoforschung, führt sie ihre Überlegungen gemeinsam mit Hoebel mithilfe des ethnomethodologischen Konzepts der *Indexikalität* aus (2019, S. 6 ff.). Der Begriff eröffnet soziologischen Gewalttheorien ein sensibles Vorgehen in der Beschreibung von Gewaltdynamiken, das sowohl das Ausüben und die Betroffenheit als auch die theoretische Einordnung von Gewalt mit einbezieht (ebd., S. 8). Unter *Indexikalität*[12] wird allgemein die Kontextgebundenheit von verbalen, para- und non-verbalen Ausdrücken verstanden, die ohne eine Raum- und Zeitgebundenheit nicht zu verstehen sind.[13] In Bezug auf Gewalt werden bei dieser Form der Konversationsanalyse[14] alle äußeren Umstände (dazu zählen u.a. auch Körperhaltungen, Gesten, optische Hinweise und Symbole) der Interaktion miteinbezogen (vgl. Hoebel und Koloma Beck 2019, S. 7). Hinzu kommt, dass diese Umstände sich wechselseitig aufeinander beziehen, damit die gerade laufende Interaktion fortgeführt werden kann, gleichzeitig aber nicht darüber hinaus besteht (siehe u.a. Abels 2007, S. 141 ff.). Dies unterstreicht den flüchtigen Moment von Gewalthandlungen, wodurch die Analyse zu einem besonders behutsamen Vorgehen wird. Die Kontextgebundenheit von Gewalt, beziehungsweise die *Indexikalität*, führt zu einer Sensibilisierung durch das Konzept, das durch jede weitere Analyse beeinflusst wird und sich laufend verändert (Hoebel und Koloma Beck 2019, S. 9). Sauer unterstreicht die Kontextualität als Voraussetzung für die Erklärung von Gewalt wodurch auch Betroffene nicht als passive Subjekte wahrgenommen werden, sondern als stark in die Reproduktion von Gewalt involviert (2011, S. 53). Auch dies sind wichtige Vorüberlegungen für die Auswertung des Filmmaterials im Hinblick auf die Darstellung sexualisierter Gewalt.

Konkret hilft das Konzept der *Indexikalität*, die Analyse der Vorkommnisse sexualisierter Gewalt theoretisch-methodologisch zu erweitern, was für die Analyse einschlägiger Filmszenen von Bedeutung ist. Gewalt wird demnach als kontextgebundener und somit flüchtiger Ausdruck verstanden, der durch die filmische Darstellung technisch reproduzierbar wird und somit eine besondere Form der Analysierbarkeit aufweist. Durch die analytische Kontextualisierungen der

[12] Zur Begriffsklärung siehe Bar-Hillel (1954).
[13] Ein Beispiel dafür wäre der verbale Ausdruck „Flasche“, der je nach Kontext als Bezeichnung eines Gegenstandes, das eine Flüssigkeit fassen kann oder als Schimpfwort zu verstehen ist (vgl. Tuma 2018, S. 429).
[14] Bergmann (1981, S. 13) hat sich ausführlich mit dieser Form der Analyse beschäftigt.

gewaltspezifischen Handlungen wird die In-Bezug-Setzung des Materials ermöglicht, das dem Vorhaben einer filmübergreifenden Interpretation entspricht. Zudem unterstreicht die situative Perspektive die Vielfältigkeit von Gewaltdynamiken und distanziert sich gleichzeitig von einer allgemeingültigen Definition. Dies schließt auch an das zentrale Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit an, bei dem es sich im Spezifischen um die Darstellung von sexualisierter Gewalt handelt. Koloma Beck und Hoebel sehen in der indexikalischen Perspektive auch die Chance, gewalthaltige Dynamiken „so genau wie möglich zu rekonstruieren“ (2019, S. 9). Auch dies stellt eine Voraussetzung für die Umsetzung der vorliegenden Arbeit dar.

Neben der *Indexikalität* von Gewalthandlungen ist auch die Inszenierung von Gewalt im Allgemeinen durch die audiovisuelle Analyse des Materials relevant. Unter anderem widmet sich Keppler (1997) diesem Thema und formuliert eine begriffliche Unterscheidung von Typen betrachteter Gewalt aus. Dabei differenziert sie zwischen *realer, inszenierter, fiktiver* und *spontaner* Gewalt (ebd., S. 382). Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt auf der audiovisuell vermittelten Gewalt, wobei das Sample der vorliegenden Arbeit ausschließlich Formen inszenierter und fiktiver Gewalt zeigt. Die Ausprägungen der Gewalthandlungen, die als solche bezeichnet werden, sind meist intrinsisch ausgerichtet und wirken auf gesellschaftliche Prozesse ein. Penelope Harvey formuliert das in einer Studie über geschlechterspezifische Gewalt so:

> „Gewalttätige Handlungen sind in sich selbst schon zweideutig, sie können trennen und verbinden, und sie sind Aspekte einer Macht, die sowohl für als auch gegen ein übergreifendes Gutes arbeiten kann […] tatsächlich wird es häufig als ein Mittel angesehen, etablierte gesellschaftliche Verhältnisse zu reproduzieren.“ (Harvey 1997, S. 124).

Durch die Analyse filmischer Szenen, die Formen von (sexualisierter) Gewalt zeigen, lassen sich über die audiovisuellen Konstruktionen als kollektiver Wissensbestand, Rückschlüsse über die Gewaltformen selbst ziehen. Imbusch versucht, ähnlich wie Harvey, „Gewalt als ein überaus komplexes Phänomen eine bedeutende Ambiguität zwischen Ordnungszerstörung und Ordnungsbegründung“ (2002, S. 26) zuzuschreiben. Innerhalb des Textes wird über den körperlichen Aspekt von Gewalt auch von seelischen Verletzungsformen gesprochen, die neben physischen Gewaltformen mitberücksichtigt werden.

Für das Gewaltverständnis der vorliegenden Arbeit sind interpersonale Gewaltformen als direkte Formen physischer und psychischer Gewalt wichtig. Der Nachteil ist, dass die Analyse von Gewalt als interpersonaler Akt der Verletzung auf der Mikroebene strukturelle Gewalt vernachlässigt. Dennoch ist Gewalt auf der Mikroebene immer auch als ein Bruch mit- oder Erhaltung der sozialen

Ordnung (Trotha 1997, S. 28; u.a. auch Collins 2008, S. 8 ff.). Besonders für die Abgrenzung von sexualisierter zu sexueller Gewalt ist der Begriff der Struktur entscheidend, da das Ziel weniger die sexuelle Bereicherung als die Reproduktion der Machtposition im Vordergrund steht. Zusätzlich wird auch das Konzept der *symbolischen Gewalt* (Bourdieu und Passeron 1973) bei der Analyse von sexualisierten Gewalthandlungen im Spielfilm wirksam. Diese Form der Gewalt taucht in Bezug auf die mediale Darstellung von Gewalt auf und kann durch Medien ausgeübt werden, indem diese Deutungen durchsetzen, die die herrschende soziale Ordnung und gewisse Hierarchien legitimeren, die bei der Analyse miteinbezogen werden (vgl. Cyba 2011, S. 7). Dabei entsteht ein vermeintlich gewaltfreies Gesellschaftssystem, das aber Mechanismen nutzt, die den Zugang zur Teilhabe an bestimmten Räumen ungleich verteilen. Bei der Analyse von sexualisierten Gewalthandlungen im Spielfilm kann diese Form über die Mediatisierung der gezeigten Handlungen sichtbar werden. Neben diesen verschiedenen Dimensionen von Gewalt, die für ein theoretisches Verständnis von sexualisierter Gewalt wichtig sind, wird Gewalt als intentionale Handlung und nicht etwa als *Malheur* verstanden (vgl. Popitz 1986, S. 43). Wichtig dabei bleibt, dass vor allem physisch zugefügte Gewalt einen beobachtbaren Tatbestand darstellt, darüber hinaus aber auch weitere Ausformungen über die jeweilige Interaktion in den Spielfilmen beobachtbar werden. Iwen unterstreicht dies durch die Betonung von Filmmaterial als Indikator und Analysematerial für die Sichtbarkeit von sozialem Wandel und den damit einhergehenden Machtverhältnissen (2018, S. 136). Die vorliegende Arbeit knüpft durch die Analyse von sexualisierter Gewalt und den dahinterliegenden Machtstrukturen im Spielfilm unmittelbar an dieses Verständnis an.

Da sexualisierte Gewalt in der Literatur auch als *Geschlechtergewalt* bezeichnet wird, ist eine theoretische Verortung von Geschlecht unumgänglich in der Verwendung dieser Ausdrücke. Explizit wird die Bezeichnung *Gewalt gegen Frauen** verwendet, um auf die soziale Unterordnung des Weiblichen* und das damit einhergehende ungleiche Herrschaftsverhältnis zwischen Männern* und Frauen* zu verweisen (Sauer 2011, S. 51). Dieser Umstand legt nahe, dass sich diese Verhältnisse auch in den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt in den Spielfilmen wiederfinden. Zudem legt die Bezeichnung *geschlechterspezifische Gewalt* eine Unterscheidung von Geschlecht nahe, die auch den Begriff *sexualisierte Gewalt* maßgeblich prägt. Des Weiteren wird durch diese Bezeichnung aber auch der Blick über ein Geschlechterverhältnis hinaus für weitere wirksame Differenzachsen in diesem Zusammenhang durch eine intersektionale Perspektive geöffnet. Neben der theoretischen Einordnung nützlicher Geschlechtertheorien und der Rolle des Körpers für die vorliegende Arbeit folgt deshalb eine kurze Einordnung einer intersektionalen Perspektive auf das Forschungsthema.

3.2 Geschlechtlichkeit im Rahmen sexualisierter Gewalt

In den Kultur- und Sozialwissenschaften finden sich diverse theoretische und empirische Perspektiven auf Geschlecht, die gemeinsam haben, dass „soziale Geschlechterverhältnisse als konstitutive Bestandteile von Gesellschaft“ (Lünenborg und Maier 2013, S. 14) verstanden werden. Da Gewalt eng mit vorherrschenden sozialen Ordnungen verflochten ist, ist die Entstehung und das Sichtbarmachen von Geschlechterverhältnissen für die Analyse sexualisierter Gewalt unumgänglich. Hinter Geschlechtlichkeit verbergen sich aus theoretischer Sicht die Bezeichnungen *sex* und *gender* als auch der Körper als Träger dieser Bezeichnungen (Villa 2019, S. 31). Trotz der historischen Entwicklung das biologische getrennt vom sozial-kulturellen Geschlecht zu benennen, überschneiden sich diese zum Teil und werden auch als ko-konstitutiv verstanden (ebd.). Des Weiteren wurde auch Kritik an dieser Trennung verübt, etwa von Butler (1991), die verkürzt nicht nur Gender als gesellschaftlich konstruiert versteht, sondern auch die Kategorie des biologischen Geschlechts. Demnach werden sowohl *sex* als auch *gender* aus einer radikal-konstruktivistischen Perspektive als nicht vorsoziale Unterscheidungen verstanden, da „dem theoretischen Interesse an Unterschieden (…) ein praktisches an Unterscheidungen voran“ (Hirschauer 1993, S. 24) geht. Dadurch lässt sich sagen, dass auch dem Begriff „Geschlecht“ in der modernen Gesellschaft eine konstituierende und strukturierende Bedeutung zu kommt, die nicht zu übersehen ist (siehe u.a. Engel 2019, S. 352; Gildemeister und Wetterer 2012; Kahlert 2019). In der vorliegenden Arbeit werden die Bezeichnungen Geschlecht und Gender synonym füreinander verwendet und orientierten sich dabei an deren sozialer Konstruktion.

Es folgt die Annahme, dass Geschlechtlichkeit nicht wie Gewalt die soziale Ordnung stört oder erhält, sondern diese als ein zentrales Teilungsprinzip durchzieht. Die Geschlechterdifferenz entfaltet dabei die Wirksamkeit über die symbolische Herrschaft (vgl. Schmincke 2009, S. 126). Eine theoretische Aufarbeitung von Geschlecht beinhaltet damit auch eine Kritik an den bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnissen (vgl. Engel 2019, S. 358). Aus dieser Perspektive erscheint eine konsequente theoretische Trennung der Begriffe *sex* und *gender* für die praktische Anwendung nicht unbedingt sinnvoll. Das theoretische Verständnis der Begriffe muss somit im Hinblick auf die Verwendung und den Kontext vorab geklärt werden. In Anlehnung an die genutzte Bezeichnung *Gender* aus dem *ÖFGR* wird auch hier Gender als übergeordnete Bezeichnung verwendet. Nach einer Herleitung verschiedener Geschlechtertheorien, die eine Perspektivierung der vorliegenden Arbeit ermöglichen, soll auch die Bezeichnung *Gender* und daran anknüpfende Konzepte, die bei der Analyse von sexualisierter Gewalt hilfreich sind, kurz erläutert werden. Da sexualisierte Gewalt und

Geschlechterdifferenzen wechselseitig aufeinander einwirken und sich gegenseitig hervorbringen können, soll Geschlechtlichkeit im Hinblick auf die Entstehung von Ungleichheit theoretisch verortet werden sowie auf dessen soziale Konstruktion.

Die Geschlechterforschung findet in der Dichotomie von Mann* und Frau* ihren Anfang und in dem Streben nach dessen Auflösung ihren Status Quo, wobei die feministische Erforschung gegenwärtiger Geschlechterverhältnisse vor allem die dort herrschenden Machtstrukturen und dadurch entstehende Ungleichheit fokussiert (Kuster 2019, S. 3). Diese Perspektiven finden sich als übergeordnete und aufeinander aufbauende Geschlechtertheorien in der Literatur wieder und sind auch für die Konstitution der vorliegenden Arbeit entscheidend. Aus den Theorien leitet sich ein Gleichheits-, ein Differenz- und ein (de)konstruktivistisches Paradigma ab. Dabei werden „Gleichheit und Differenz nicht als deskriptive, sondern als normative Kategorien verstanden“ (Pimminger 2019, S. 45) und gemeinsam mit dem (de)konstruktivistischen Ansatz innerhalb eines „mehrdimensionalen Verständnis von Geschlechtergerechtigkeit“ (ebd.) zusammengeführt. Der konstruktivistische Ansatz „versteht Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität nicht als natürliche Tatsache im Sinne von biologisch determiniert, sondern als Ergebnis sozialer Prozesse. Geschlecht wird demnach durch Normen und Diskurse strukturiert, in sozialen Interaktionen hergestellt und ausgedrückt“ (Pimminger 2019, S. 50).

Das Differenzparadigma ist für die Darstellung von sexualisierter Gewalt im Film insofern wichtig, da im Mainstreamfilm Figuren vermehrt entlang einer binären Geschlechterkonstruktion als weiblich* und männlich* abgebildet werden. Innerhalb dieser Differenztheorie dient die strukturanalytische Perspektive zur Identifikation der Geschlechterordnung als vorherrschende Hierarchie, die soziale Ungleichheit produziert und folglich auch sexualisierte Gewalthandlungen maßgeblich beeinflusst (Lünenborg und Maier 2013, S. 19). Der interaktionistische Konstruktivismus legt den Fokus auf „die Herstellungsprozesse von Geschlecht und die Zuschreibungen, die mit Geschlecht als Kategorie der sozialen Klassifizierungen verbunden sind“ (Pimminger 2019, S. 50), die in den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt wirksam werden. Diese Position ist für die Herstellung von Geschlecht innerhalb von Interaktionen wichtig, darüber hinaus aber nicht dazu geeignet Ungleichheitsverhältnisse zu benennen. In der Theorie wird die Denkfigur des *Doing Genders*[15] verwendet, um die Herstellung von Geschlecht zu beleuchten. Dies ist vor allem

[15] In Abgrenzung zum Differenzansatz wird Geschlecht im interaktionistischen Konstruktivismus nicht als etwas verstanden das eine Person hat, sondern zu etwas, das eine Person individuell herstellen kann (Lünenborg und Maier

in Bezug auf die Performativität von Geschlecht und dessen Ausdruck über Körper für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Durch den Begriff *Doing Gender* wird bei der Analyse des Filmmaterials ein Fokus auf die performative Herstellung von Geschlecht gelegt. Dekonstruktivistische Perspektiven weisen darüber hinaus daraufhin, „dass Geschlechterdifferenz nicht naturgegeben, sondern sozial hergestellt und überformt ist“ (Pimminger 2019, S. 50), und versuchen gleichzeitig gängige Geschlechterunterschiede aufzulösen. Die Theorien ermöglichen eine Annäherung an den Forschungsgegenstand sexualisierter Gewalt hinsichtlich der Interaktion, als auch in Bezug auf die Reproduktion sozialer Hierarchien.

Das Sichtbarmachen von geschlechterspezifischer Ungleichheit im Rahmen von sexualisierter Gewalt stellt ein zentrales Anliegen der vorliegenden Masterarbeit dar, das mithilfe eines Differenzansatzes und einer konstruktivistischen Perspektive auf Geschlechtergerechtigkeit ermöglicht werden soll: „denn Geschlecht ist eine soziale Kategorie, die auf vielschichtige Weise in gesellschaftsstrukturelle Verhältnisse, symbolische Wertordnungen und subjektive Identitäten eingewoben ist“ (Pimminger 2019, S. 52). Die Dekonstruktion von Geschlecht führt zu einer „Verflüssigung der geschlechtlichen Rollenmuster, wobei gleichwohl signifikante geschlechterkonnotierte Ungleichheiten fortbestehen, die den angestammten Verteilungen […] und damit dem eingewurzelten Machtgefälle entsprechen (Brodie 2004)“ (Kuster 2019, S. 10). Aus einer differenztheoretischen Perspektive auf Geschlecht entsteht dadurch die Annahme, dass stereotypische Geschlechtsrollen und -bilder im Verhältnis zueinander in dem ausgewählten Filmmaterial reproduziert werden. Dies ergibt sich auch aus dem Verständnis von sexualisierter Gewalt als *Gewalt im Geschlechterverhältnis* oder *geschlechterspezifischer Gewalt*, das ebenfalls mit einer Differenzierung von Geschlecht einhergeht bzw. über diese auch erst sichtbar wird (vgl. Hagemann-White 1992; Zuckerhut 2011).

Das Differenzparadigma steht innerhalb feministischer Theorien für Gleichwertigkeit trotz einer geschlechtlichen Unterscheidung innerhalb der Strukturkategorie Geschlecht. Gebunden an das

---

2013, S. 20 f.). Dabei wird „Geschlechterzugehörigkeit als das Resultat von routinisierten und selbstvergessenen sozialen Praktiken, mithin als eine soziale Konstruktion erfassbar“ (Kuster 2019, S. 9). Aus einer geschlechtskonstruktivistischen Perspektive haben West und Zimmerman (1987) die Verschränkung von alltäglichem Geschlechterwissen und dessen körperbezogenen Herstellungsleistung unter dem Begriff *Doing Gender* erforscht. In den Arbeiten wird der Fokus auf das Hervorbringen von Geschlecht als Prozess innerhalb von Interaktionen gelegt, welches in weiterer Folge einen Unterschied macht. Dies gilt auch für weitere Differenzachsen innerhalb des *Doing Difference* (vgl. Fenstermaker und West 2002) und führt erneut zu der Perspektive, dass Geschlecht nicht isoliert von anderen Ungleichheitskategorien betrachtet werden kann, wenn es um die Analyse von sexualisierter Gewalt im Spielfilm geht.

Thema Gewalt bedeutet das aus einer anthropologischen Perspektive, dass grundsätzlich alle dazu in der Lage, wären Gewalt auszuüben, Studien aber immer wieder das Gegenteil zeigen, besonders wenn es um sexualisierte Gewalt geht (vgl. Janssen 2020, S. 33). Folglich geht der Ansatz davon aus, dass es Unterschiede gibt, die zunächst zu einer symbolischen Geschlechterordnung führen, indem vordergründig Weiblichkeit* und Männlichkeit* in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt werden (Pimminger 2019, S. 52). Über diese geordnete Unterscheidung wird strukturelle Benachteiligung erst sichtbar, als Voraussetzung für dessen Auflösung. Geschlechterverhältnisse als gesellschaftliche Machtverhältnisse, können durch die Forschungsstrategie der *strategischen Essentialisierung*[16] von Geschlecht sichtbar gemacht werden. Ziel der Forschungen, die einen solchen Ansatz verfolgen, ist das Verändern sichtbar gewordener Ungleichheiten, auch wenn diese dadurch zunächst reproduziert werden. Eine strategische Essentialisierung von Geschlecht geht mit dem Differenzparadigma einher und wird zudem der verknüpften Theoretisierung von Gewalt und Männlichkeit* gerecht (Meuser 2013, S. 209). Ein symbolisches Geschlechterverhältnis wird vor allem über visuelle Medien und den darin enthalten Inszenierungen von Geschlechterdifferenzen und der expliziten Sexualisierung weiblicher* Körper verstärkt (vgl. Douglas 2010 zitiert nach Pimminger 2019, S. 52). Anders lässt sich sagen, dass die Stellung der Geschlechter zueinander innerhalb der Darstellung von sexualisierter Gewalt laufend viskursiv verhandelt wird. Visuelles trägt somit maßgeblich zu der Deutung und Legitimation der herrschenden sozialen Ordnung (hier besonders in Bezug auf Gender) bei, die für die theoretische Einordnung der vorliegenden Masterarbeit zentral ist (Cyba 2011, S. 7).

Aus diesen theoretischen Überlegungen wird Geschlechtlichkeit im Rahmen der vorliegenden Arbeit und in Anlehnung an die Ergebnisse des *ÖFGR* als interaktiv produziertes sozialstrukturelles Phänomen, das als Ordnungskategorie konstituierend und strukturierend ist, verstanden und folglich die Bezeichnung *Gender* bevorzugt (Engel 2019, S. 352; Gildemeister und Wetterer 2012; Kahlert 2019). Dieser bildet, neben der theoretisch entstandenen epistemologischen Differenz zwischen biologischem und sozialem Geschlecht, zusätzliche Dimensionen ab. Dazu zählen symbolische Repräsentationen und normative Konzepte, aber auch Bezüge zu wandelbaren gesellschaftsstrukturellen Verhältnissen und die subjektive Identitätsbildung als geschlechtliches

[16] Dieser Begriff wurde von der Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak (siehe u.a. 1996) geprägt. Bei dieser Forschungsausrichtung werden „typische“ Unterscheidung des Geschlechts (Naturalisierung als Essentialisierung) genutzt, um damit zusammenhängende Ungleichheitsstrukturen und hierarchische Anordnungen sichtbar zu machen und in weiterer Folge auch überwinden zu können (vgl. Engel 2019, S. 354).

Selbst (nach Wallach Scott 1986, S. 1067; siehe u.a. auch Pimminger 2019, S. 52 und Villa 2019, S. 23). Das biologische Geschlecht kann als Teil der Bezeichnung *Gender* verstanden werden, welches zwischen den Kategorien männlich*, weiblich* und intergeschlechtlich variieren kann. Über die biologische Zuordnung des Geschlechts bei der Geburt einer Person bezieht sich Gender vor allem auf die (eigene) Identität, die sexuelle Orientierung oder den vergeschlechtlichten körperlichen Ausdruck (siehe *Doing Gender*). Was diesen Kategorien zugeordnet wird, ist nicht festgeschrieben und einem andauernden gesellschaftlichen Wandel unterzogen. Der Begriff *Gender* verweist also einerseits auf seine soziale Herstellung und andererseits auf die Zuschreibung dessen, anstatt auf einen gegebenen Zustand. Die Zuschreibungen erfolgen auch entlang einer *heterosexuellen Matrix* (Butler 1991), die ein spezifisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern an der Schnittstelle zur Sexualität und darüber hinaus zusammen mit der Identität und der Psyche die Wirkungsmächtigkeit der symbolischen Ordnung abbilden kann:

> „Gender wird hier vom Begriff eines biologisch begründeten Geschlechts abgekoppelt und bezieht sich auf den sozialen Prozess, innerhalb dessen eine Zuordnung zu einer traditionell entweder weiblichen[*] oder männlichen[*] Geschlechtskategorie (Heteronormativität) erfolgt.“ (Hahn 2018, S. 262).

Damit schließt das theoretische Verständnis von Gender an das aus dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* an (Flicker und Vogelmann 2018, S. 36). Geschlechterverhältnisse berücksichtigen, dass Gender einem sozialen Aushandlungsprozess unterliegt, wodurch bestimmte hierarchische Strukturen entstehen und historisch und kulturell über soziale Aushandlungsprozesse in der Gesellschaft geprägt werden. Die dargestellten Facetten von Gender eignen sich gut für den interpretativen Forschungszugang und die syntagmatische Analyse der filmischen Gewalthandlungen, die über ein eindimensionales *Opfer-Täter-Narrativ* hinausgehen. Die Nutzung des Begriffs *Gender* ist zudem als tragfähiger soziologischer Begriff im Allgemeinen anerkannt (vgl. Villa 2013, S. 115). Die gesellschaftlich gebundene Zuordnung erhält die Sichtbarkeit systemischer Differenzen und ermöglich die Betrachtung von Geschlechtlichkeit an der Schnittstelle zu weiteren Kategorien wie beispielsweise Sexualität und Körper (Degele und Winker 2011, S. 73).

Die theoretische Aufarbeitung von Gender im Hinblick auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm begründet sich auch über das Empfinden von Gewalt, welches sich laut Hagemann-White in Abhängigkeit zum Geschlecht unterscheidet (vgl. Hagemann-White 2016, S. 17). Dieser Unterschied zeigt sich über eine geschlechterspezifische soziale Ordnung und das

daran anschließende Konzept der *hegemonialen Männlichkeit*[17]. Die Analyse beschränkt sich dadurch nicht auf Frauen* und Mädchen* als Betroffene, sondern schließt ein, dass Männer* und Buben* auch von geschlechterbezogener Gewalt betroffen sein können, wenn sie beispielsweise hegemoniale Männlichkeit nicht einlösen oder bedrohen (ebd.). Dadurch soll das stereotype Verhältnis zwischen Ausübenden und Erlebenden, das auf der sozialen Konstruktion von Geschlecht und den bestehenden Geschlechterordnungen beruht, bewusst hinterfragt werden und die Möglichkeit bieten, es gegebenenfalls aufzubrechen (vgl. Grubner 2011, S. 16). Wichtig ist, dass Geschlechterverhältnisse sowohl eine hetero-, als auch eine homosoziale Dimension besitzen, die sich deshalb nicht ausschließlich zwischen Männern* und Frauen* konstituieren kann, „sondern auch in den Beziehungen der Angehörigen der jeweiligen Genusgruppe untereinander“ (Meuser 2008, S. 163). Auch innerhalb der Kategorie Mann* werden demnach anhand von weiteren Differenzachsen Hierarchien erzeugt, basierend auf der sexuellen Orientierung, der Klasse, des Körpers oder auch der Ethnizität der jeweiligen Person (Connell und Messerschmidt 2005, S. 831 f.). Dabei geht es um die Unterdrückung aller nicht herrschenden Kategorien und zudem um die Bedeutung von Gewalthandlungen bei der Herstellung und Verhältnismäßigkeit von hegemonialer Männlichkeit (Rieske und Budde 2020, S. 45). Diese Dynamiken werden im Kapitel zur Intersektionalität in Bezug auf das Forschungsthema erneut aufgegriffen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die Begriffe Gender und Geschlecht im Sinne einer konstruktivistischen und einer differenztheoretischen Perspektive verwendet, wobei diese nicht voneinander zu trennen sind. Beide Positionen sind bei der Analyse der Darstellung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm wichtig. Dabei geht es zum einen darum, eine Unterscheidung bei der Analyse zu ermöglichen, um wiederkehrende Muster aufzuzeigen und zum anderen, um auf die soziale Konstruktion von Geschlechtlichkeit innerhalb dieser Handlungen hinzuweisen. Über diese Perspektiven werden auch Auswirkungen auf die theoretische Einordnung von Körper in Bezug auf Geschlechtlichkeit und deren dichotomen Logik sichtbar, wie im anschließenden Unterkapitel in Bezug auf (sexualisierte) Gewalt ausgeführt wird.

3.2.1 Körper als Projektionsfläche sexualisierter Gewalt

Der Begriff Körper wird in diesem Kapitel zum einen im Hinblick auf Geschlechtlichkeit und eine damit zusammenhängende soziale Ordnung und zum anderen in Bezug auf die Visualisierung

[17] Hegemoniale Männlichkeit stützt ihre Herrschaft durch die Unterordnung von Frauen* sowie durch die Unterordnung *unmännlicher** Männer*, die zu weit von dem hegemonialen Ideal entfernt sind (Connell und Messerschmidt 2005).

dessen im Spielfilm theoretisiert. Das geht aus der Annahme hervor, dass Geschlechtlichkeit nicht nur über eine soziale, sondern auch über eine körperliche bEbene konstruiert wird (Butler 1999 zitiert nach Quindeau 2020, S. 128). Aus einer wissenssoziologischen Perspektive ist eine Unterteilung von Geschlechterwissen in Alltagswissen, Gender-Expertise und wissenschaftliches Geschlechterwissen möglich (siehe Wetterer 2003, S. 291). Die erste Ebene betont vorreflexives Wissen als Handlungsroutinen, das „großenteils mehr im Körper steckt als im Kopf“ (Kahlert 2019, S. 184). Somit wird im Körper, in Bezug auf Geschlechtlichkeit, das verortet, „was die Gesellschaftsmitglieder über den Unterschied der Geschlechter und die soziale Bedeutung der Geschlechterdifferenz, über die Geschlechterordnung und das Verhältnis der Geschlechter wissen“ (Wetterer 2003, S. 289). Folglich wird Körper als stärkster Beweis von Geschlechtlichkeit gewertet, sowohl für die Beobachtenden als auch für die Subjekte selbst (vgl. Meuser 2005, S. 271). Über die Analyse der Spielfilme wird die Ebene des Alltagswissens mit wissenschaftlichen Geschlechtertheorien verbunden. Die theoretische Verbindung zwischen Körper und Geschlecht findet sich in den Massenmedien in Form einer spezifischen Körperkultur wieder, die gleichzeitig durch das jeweilige Medium auch erst hervorgebracht wird (Schroer 2005, S. 2). In Bezug auf das Kino kann beispielsweise die explizite Inszenierung nackter Frauen*körper entlang eines männlichen* Blicks, dem *Male-Gaze*, genannt werden (siehe Mulvey 2016).

Hier kann die Soziologie des Körpers (siehe dazu u.a. Schroer 2005; Klein 2010; Inhetveen 2013; Gugutzer 2015) nicht grundlegend aufgearbeitet werden, sondern es wird eine Perspektive auf Körper als Teil der Analyse des Filmmaterials konzipiert. Dabei geht es darum, in welchem Verhältnis Körper, Geschlechtlichkeit und Sexualität durch den Forschungskontext stehen, aber auch welche Rolle Körper als eine der vier zentralen Differenzachsen einer intersektionalen Perspektive nach Degele und Winker (2011) spielt. Körper als Kategorie sozialer Ungleichheit bezieht sich vor allem auf visuell Wahrnehmbares wie „Schönheit, Attraktivität, Fitness und Behinderung […], die längst auf gesellschaftliche Chancen und soziale Diskriminierung einwirken“ (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 230) und in Spielfilmen ebenso sichtbar werden. Die Verbindung von sozialer Ungleichheit und der soziologischen Theoretisierung von Körper findet sich beispielsweise auch bei Burghard (2020) als gemeinsame Forschungsgrundlage. Basierend auf Bourdieus strukturalistischer Sozialtheorie wird Körper dabei als stigmatisierendes Element der symbolischen Ordnung sozialer Ungleichheit theoretisch und empirisch gedeutet (vgl. Soeffner und Neckel 2008 zitiert nach Burghard 2020, S. 7). Diese Vorüberlegungen tragen dazu bei, Körper innerhalb visuellen Materials theoretisch betrachten zu können, da sich soziale Ordnungen in den

Körper einschreiben und so über diesen sichtbar werden (Burghard 2020, S. 16). Oder anders formuliert, „das Körper gewordene Soziale“ (Bourdieu und Wacquant 2013, S. 161) wird zum symbolischen und materiellen Produzenten.

Neben den Arbeiten von Bourdieu zeigen auch Elias, Foucault und Maus, wie der Körper als Produkt des Sozialen zu begreifen ist, beziehungsweise wie der Körper durch soziale Verhältnisse, historische und kulturelle Kontexte geprägt wird. Dass seine Materialität nicht in der Praxis aufgeht und nicht unabhängig von seinen sozialen Repräsentationen erfahrbar und erkennbar ist, darauf verweisen Hahn und Meuser (2002, S. 8). Verhaltensweisen, die in den Körper eingeschrieben sind, stellen somit hierarchische Verhältnisse her, die als naturalistische Differenzen wahrgenommen werden und für die Analyse von sexualisierter Gewalt im Spielfilm wichtig sind (vgl. Schmincke 2009 zitiert nach Burghard 2020, S. 45). Alltägliche körperliche Praktiken werden damit auch zu ihrem eigenen Stabilisator der hervorgebrachten sozialen Ordnung (vgl. Schmincke 2009, S. 11 zitiert nach Burghard 2020, S. 20). In Bezug auf gesellschaftliche Verhältnisse und den daraus folgenden Ungleichheiten kann ausdifferenzierten Körperhaltungen ein besonderer Einfluss zugeschrieben werden. Körper werden dadurch zu einem Medium „an dem Unterscheidungen und Unterschiede ausgehandelt werden“ (Burghard 2020, S. 127). Sie werden in jedem Fall zu Symbolen sozialer Ungleichheit, indem sie die Unterschiede über Differenzachsen sichtbar werden lassen. Bei der Analyse visuellen Materials spielen die Körper der Darstellenden eine entscheidende Rolle. Sie sind die Tragenden der Kategorien, die eine Konstruktion der Unterschiede auf den verschiedenen Ebenen ermöglicht.

Aus diesen Vorüberlegungen folgt, dass beispielsweise die Geschlechtlichkeit einer Person nicht anhand einer oberflächlichen Naturgegebenheit des Körpers bestimmt wird, sondern die „Wahrnehmung und Deutung körperlicher Merkmale [zu einer] geschlechtliche[n] Zuschreibung“ (vgl. ebd., S. 16) führen. Dies geschieht im Rahmen des „symbolischen System[s] der Zweigeschlechtlichkeit“ (ebd.), das mit einer Unterscheidung von Frau* oder Mann* auch spezifische Geschlechterkörper produziert (ebd.). Aus einer Infragestellung dieser Geschlechterdifferenz folgt aber „keine Unterschätzung der Körperlichkeit, sondern vielmehr ein geschärftes Bewusstsein der dichotomen Optik, mit der sie in unserer Kultur wahrgenommen und gelebt wird“ (Hagemann-White 1988, S. 32). Meuser arbeitet in Bezug auf Körper explizit heraus, dass dieser sowohl für die Subjekte selbst als auch für die Beobachtenden den stärksten Beweis für Geschlechtlichkeit darstellt (2005, S. 271). Der Inszenierung vom Körper im Film als Geschlechtskörper kommt dadurch eine entscheidende Rolle zu, die auch bei der Analyse zu beachten ist. Das ergibt sich auch aus dem Umstand, dass der menschliche Körper in ein

wechselseitiges Durchdringungsverhältnis aus Kultur und Gesellschaft eingebettet ist und somit auch zu der Visualisierung von sozialer Ordnung beiträgt (vgl. Gugutzer 2015, S. 7).

Meuser (2005) führt den Zusammenhang zwischen Geschlechtlichkeit und Körper genauer aus und erläutert in dem Kapitel „Frauen[*]körper – Männer[*]körper" die historische Entwicklung des Geschlechts in Bezug auf das Patriarchat, durch das der weibliche* Körper zuallererst Männern* gehörte und diese darüber verfügten. Kulturell konstruierte Geschlechtskörper werden dabei für die (Re-)Produktion einer traditionellen Geschlechterordnung verantwortlich gemacht (ebd., S. 286). Die Aufmerksamkeit auf der Abweichung des „Normalen", hier durch das von ihm beschriebene Verhältnis von Männer*- und Frauen*körpern, macht den weiblichen* Körper zum Gegenstand kultureller Wissensproduktion (ebd., S. 280). Dies zeigt auch anhand des Stellenwertes des Körpers für Frauen*, indem ihr Sein „über Sexualität bestimmt [wird], wohingegen Sexualität für Männer[*] ein ‚Tun' sei" (Engel 2019, S. 356). Der Körper fungiert, diesen geschlechtertheoretischen Auslegungen zufolge, als Klassifikationsmerkmal, an dem geschlechtliche Zuschreibungen festgemacht werden. Zudem setzt Meuser (2005, S. 280) Körperlichkeit mit Weiblichkeit* nahezu gleich und beschreibt die außerdiskursiven Folgen für die Geschlechterordnung mit Bourdieu, der „die Frau[*] als symbolisches Objekt konstituiert, dessen Sein (esse) ein Wahrgenommen-Sein (percipi) ist" (1997, S. 229). Die Ausrichtung des weiblich* konnotierten Körper auf ein Wahrgenommen-Werden, zeigt sich auch anhand der psychoanalytischen Beschreibung von Mulvey (1975) zum männlichen* Blick des Kinos, dem *Male Gaze* (siehe Breckner und Flicker 2020, S. 71). Sie verortet darin die patriarchale Ordnung im „Bild der Frau[*] als (passives) Rohmaterial für den aktiven (Blick) des Mannes[*]" (Mulvey 2016, S. 59) sowie die Reproduktion stereotyper Geschlechterbilder. Zudem würden weibliche* Figuren sowohl für den männlichen* Protagonisten als auch für die Zuschauenden zu sexuellen Objekten stilisiert werden (ebd., S. 52ff). Dem weiblichen* Körper kann dabei eine entscheidende Rolle im Hinblick auf Weiblichkeit*und dessen Visualisierung entlang einer heterosexuellen Matrix zugeschrieben werden.

Im Mainstream-Film geht es laut Mulvey auch um das Bedürfnis der Zuschauenden, sich in den Figuren anhand ihrer Gesichter, Körper und zwischenmenschlichen Beziehungen wiederzuerkennen (ebd., S. 49 f). Den Figuren im Film kommt dadurch als Handlungs- und Funktionstragende eine wichtige dramaturgische Rolle zu, die unmittelbar von Bedeutung für die Lebenswelt der Rezipierenden, sowie den daran anknüpfenden Konzepten von Personen und dem Selbst ist (Mikos 2018, S. 6 f). In Bezug auf die Identifikation mit der körperlichen Erfahrbarkeit von Gewalt im Spielfilm können die Visualisierungsweisen sowie Ästhetisierung von Körpern auf der

Leinwand für die Analyse hilfreich sein. Körper sind laut Goffman für die Aufrechterhaltung sozialer Ordnungen verantwortlich, indem er jede Interaktion als körperbasiert versteht: „die Information, die ein Mensch liefert [...], kann im Körper konkretisiert oder vom Körper abgelöst sein“ (1971, S. 25). Hinzu kommt, dass die Körpersprache in der Theorie nicht als wahllos, sondern als genormt und konventionalisiert verstanden werden kann (vgl. Schmincke 2009, S. 102f). Außerdem geben sich laut Goffman „Rangmerkmale, Kleidung, Geschlecht, Alter, Rasse [sic!], Größe, physische Erscheinung, Haltung, Sprechweise, Gesichtsausdruck, Gestik und dergleichen“ (2003, S. 25) anhand des Körpers einer Person zu erkennen, die wiederum reproduziert werden, um bestimmten (Geschlechter-)Ordnungen zu entsprechen. Dies zeigt sich auch anhand einer repetitiven Darstellung geschlechterspezifischer Merkmale und einer hierarchischen Anordnung von Männern* und Frauen* in diversen Printwerbungen, die von Goffman (1979) in den siebziger Jahren dahingehend analysiert wurden.

Das Verhältnis zwischen Geschlechtlichkeit und Körper, das aus einer dichotomen Perspektive Frauen* unter Männer* mittels einer Geschlechterdifferenz anordnet, zeigt sich im Zusammenhang mit spezifischen Formen von Gewalt über die Unterscheidung der Verletzlichkeit geschlechterspezifischer Körper. Weiblich* konnotierten Körpern wird anhand dieser Ordnung eine Verletzungsoffenheit zugesprochen, die als „leibliche Realität erfahrene Struktur der Geschlechterdifferenz“ (Wobbe 1994, S. 191) bezeichnet werden kann und auf der anderen Seite Männlichkeit* mit Verletzungsmächtigkeit in Bezug setzt:

> „Die geschlechtlich geteilte Zuschreibung von Verletzungsmächtigkeit und -offenheit ist ein zentrales Element der kulturellen Konstruktion der Geschlechterdifferenz und bestimmt somit sowohl die körperbezogene Selbst- als auch die körperbezogene Fremdwahrnehmung von Frauen[*] und Männern[*].“ (Meuser 2008, S. 160).

Die konstruierte Geschlechterdifferenz scheint damit in unserer Kultur als zentrale Unterscheidung für die ungleiche Verteilung von Verletzungsmächtigkeit und -offenheit zu gelten, die sich auch in einer Raumaneignung und einer Begrenzung dieser verdeutlicht und über den Körper sichtbar wird (vgl. Meuser 2005, S. 283 f). Die Zuschreibung von Verletzlichkeit erfolgt im Rahmen von kulturell konstruierten Wahrnehmungs- und Erfahrungskategorien und wird vor allem über Routinen sichtbar (Meuser 2008, S. 161). Diese Zuweisung ist auch an weitere Formen von sozialer Ungleichheit gebunden, die über eine Geschlechterdifferenz hinausgeht (Meuser 2005, S. 283). Dafür erscheint es sinnvoll, die geschlechtertheoretische Perspektive der vorliegenden Arbeit und die Analyse sexualisierter Gewalt um einen intersektionalen Forschungsansatz zu erweitern:

> „Für die Frage nach der ungleichen Verteilung von Verletzlichkeit ist somit einerseits die Auseinandersetzung mit sozialen Differenzkategorien wie Geschlecht, Klasse oder

> sozialer Herkunft, (Nicht-)Behinderung etc. notwendig und andererseits die Beachtung spezifischer, historisch gewachsener (kollektiver) Gewaltverhältnisse, sozialer Kontexte sowie persönlicher/individueller Verletzungsgeschichten.“ (Janssen 2020, S. 32).

Trotz des theoretischen Zusammenhangs zwischen Verletzlichkeit und Weiblichkeit* darf dies nicht dazu führen, Frauen* auf diese Eigenschaft festzulegen (Butler 2014, S. 14–17 zitiert nach Janssen 2020, S. 32). Ebenso sollte es vermieden werden, Männer* ausschließlich als verletzungsmächtig zu definieren, „vor allem aus einem Verständnis heraus, dass es nicht die homogene Gruppe der Frauen[*]“ (vgl. Wobbe 1994, S. 195) oder Männer* gibt. Eine intersektionale Perspektive bei der Analyse des Filmmaterials scheint hinsichtlich einer Loslösung dieser Vorannahme hilfreich. Nichtsdestotrotz geht die Konstruktion eines Geschlechterunterschieds auch mit einer spezifischen Zuschreibung von Verletzungsoffenheit und -mächtigkeit einher, die sich auch in den Ergebnissen aktueller Studien wiederfindet. Die geschlechterspezifische Zuordnung von Verletzungsoffenheit und -mächtigkeit findet sich auch in dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* und dem dort beschriebenen *Opfer-Täter-Narrativ* wieder. Das Narrativ verdeutlicht, dass der Mehrzahl aller gezählten Fälle von sexualisierter Gewalt das gleiche geschlechterspezifische Muster zugrunde liegt, bei dem die männliche* Figur die Handlung gegenüber einer weiblichen* verübt (Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). Durch eine heterosoziale Dimension wird deutlich, „dass Gewalt ein Mittel der Ausübung von Macht ist […] und es […] in der Hierarchie der Geschlechterverhältnisse strukturell verankert“ (Meuser 2008, S. 160) ist.

In Bezug auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt im Spielfilm weisen Körper besonders an der Schnittstelle zur Geschlechtlichkeit eine gewisse Prägung hinsichtlich ausübender und betroffener Figuren auf, die bei der Analyse mitzudenken ist. Der Einfluss hinsichtlich weiterer Unterscheidungskategorien soll im folgenden Kapitel im Rahmen einer intersektionalen Perspektive auf sexualisierte Gewalt ergänzt werden. Dadurch wird betont, dass die Konstruktion von Geschlecht in einer Wechselwirkung mit weiteren „Achsen der Differenz“ (Gildemeister und Wetterer 2012) als gesellschaftliche Strukturierungsmacht wirkt. Diese zeigt sich auch über den Körper, als eine der zentralen Kategorien eines intersektionalen Zugangs, erkenntlich. Der Begriff der Intersektionalität (Crenshaw 1989) leitet diese „Überschneidungen, Konvergenzen und Divergenzen von verschiedenen, machtgeladenen Differenzkategorien“ (Engel 2019, S. 360) an. Diese Perspektive ermöglicht „eine integrierte Sicht auf die Komplexität sozialer Ungleichheits- und Herrschaftsverhältnisse“ (Burghard 2020, S. 121), die über das Geschlecht und die Sexualität hinaus, auch auf den Einfluss von Körper, Klasse und Ethnizität eingehen kann.

Da sowohl Geschlecht als auch Körper einen „Parameter sozialer Ungleichheit, der zu signifikanten weiteren Kategorien […] in Bezug gesetzt werden muss“ (Kuster 2019, S. 9), darstellen, wird anschließend das Forschungskonzept der Intersektionalität für die vorliegende Arbeit aufgegriffen.

3.3 Intersektionalität: Erweiterte Perspektive auf sexualisierte Gewalt

Die Kategorie *Gender* bringt nicht nur konstruierte Unterschiede zwischen den Bezeichnungen hervor, die in einem Machtverhältnis zueinander angeordnet werden, sondern auch innerhalb dieser, durch das Zusammenspiel mit weiteren Differenzachsen. Durch das Hinzuziehen einer intersektionalen Perspektive bei der Analyse von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm können diese komplexen Verschränkungen sichtbar gemacht und reflektiert werden. Der Bezug zwischen geschlechterspezifischer Gewalt und weiteren Differenzkategorien findet sich auch in der gegenwärtigen Literatur wieder (vgl. Janssen 2020, S. 36). Das Geschlecht bleibt dabei die relevante Leitdifferenzierung, da sie in der Analyse von sexualisierter Gewalt im Mainstreamspielfilm mehr Erklärungspotential bietet. Dies zeigt sich besonders im Hinblick auf die Beeinflussung der Gefährdung für Gewalt in Abhängigkeit zum Geschlecht, wie auch das Kapitel zum Körper verdeutlicht (vgl. ebd., S. 31). Neben Körper und Geschlecht sind die Kategorien Sexualität, Klasse[18] und Ethnizität wichtig, die über die Verfügung von sozialen Gütern bestimmen und so in weiterer Folge auch den Zugang zu Machtpositionen beeinflussen (Hark 2015, S. 156). Insofern können diese Kategorien auch das Vorkommen von sexualisierter Gewalt bedingen, sofern eine sexuelle Handlung durch die Reproduktion einer solchen Machtposition motiviert ist. Neben geschlechtlichen Dominanzverhältnissen ist eine intersektionale Forschungsperspektive, auf die verschiedenen Wirkungseinflüsse gesellschaftlicher Unterdrückungsmechanismen, innerhalb der modernen Gesellschaft bei der Analyse von sexualisierter Gewalt somit hilfreich. Der Begriff der Intersektionalität ist im Folgenden für den theoretischen Hintergrund dieser Forschung zu klären.

Im Allgemeinen wird Intersektionalität sowohl als Theorie als auch als Methodologie oder Analysekonzept verstanden, mit dessen Hilfe auf (Miss-)Verhältnisse in der Gesellschaft hingewiesen werden kann (siehe u.a. Crenshaw 1995; Degele und Winker 2011; Traunsteiner 2018; Sweetapple et al. 2020). Diese Verhältnisse beziehen sich auf die Schnittstellen zwischen zwei oder mehreren Differenzachsen, beispielsweise zwischen dem Geschlecht, der Klasse und dem Körper

[18] Auch der Mangel eines Beschäftigungsverhältnisses kann, wie Sennett (2010) es in seinem Buch „Respekt im Zeitalter der Ungleichheit“ formuliert, zum Ausschluss aus der produktiv arbeitenden Gesellschaft führen und somit Ungleichheit hervorbringen.

einer Person. Anders gesagt, geht es darum, dass gesellschaftliche Positionen und die damit zusammenhängende Benachteiligung miteinander verwoben sind. In der Literatur wird genauer von Wechselwirkungen gesprochen, die über soziale Strukturen, symbolische Repräsentationen und Identitätskonstruktionen Ungleichheit erzeugen (vgl. Degele und Winker 2011, S. 87). Auf der Strukturebene unserer kapitalistischen Gegenwartsgesellschaft bezieht sich das nach Degele und Winker auf die Kategorien Klasse, Geschlecht, *Race* und Körper (2011, S. 72). Die Herrschaftsverhältnisse in den Kategorien stützen sich wechselseitig und werden über handlungsorientierte Normen geschützt, verstärkt und hervorgebracht. Sie sind also für die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung verantwortlich. Anhand der vier Kategorien können die damit verbunden Ausbeutungs- und Diskriminierungsstrukturen aufgezeigt und rekonstruiert werden (ebd.). Im Anschluss an Degele und Winker (2009) formuliert Burghard dies so: „ein- und Ausschlüsse entlang dieser vier Strukturkategorien halten mitnichten eine ungleiche Ressourcenverteilung aufrecht“ (2020, S. 119). Aus einer intersektionalen Perspektive werden die Wechselwirkung zwischen den Differenzachsen als Motor für die vorherrschende soziale Ungleichheit angesehen und hängen so theoretisch auch mit dem Konzept struktureller Gewalt zusammen.

Die Verwobenheit der Differenzachsen ist nicht nur für „die strukturellen Herrschaftsverhältnisse in kapitalistisch organisierten Gesellschaften“ (Burghard 2020, S. 118) verantwortlich, sondern auch für die gesellschaftlichen Ressourcen, die dem entsprechend ungleich verteilt werden. Die Positionen, die dabei entstehen, gestalten sich flexibel und können nicht ausschließlich über eine Differenzkategorie bestimmt und eingenommen werden (vgl. Haraway 1995, S. 86). Je nach gesellschaftlichem Kontext verorten Menschen sich an unterschiedlichen Positionen, die variieren können:

> „In einer Hinsicht kann eine Person zur Gruppe der Mächtigen zählen, hinsichtlich einer anderen Kategorie wiederum zur Gruppe der Unterdrückten. Je nach gesellschaftlichem Kontext sowie dem situativen Zusammenwirken verschiedener sozialer Differenzkategorien entstehen unterschiedliche, strukturbedingte, komplexe, individuelle und un-/beständige Ohn-/Machtpositionen.“ (Traunsteiner 2018, S. 32).

Im Hinblick auf (sexualisierte) Gewalt bedeutet das, dass Betroffene auch zu ausübenden Personen werden können und umgekehrt, jeweils in Abhängigkeit zu der Position der jeweils anderen Person. Die Positionen sind in soziale Herrschaftsverhältnisse eingebunden, die mittels einer intersektionalen Analyse gefestigte Machtverhältnisse aufzeigen können (vgl. ebd., S. 21). Die Wechselwirkungen zwischen den Kategorien sind bei der Analyse entscheidend und bedingen, dass diese nicht mehr unabhängig von anderen Kategorien betrachtet werden können. Auch wenn

Gender und Körper an der Schnittstelle zur Sexualität im Zentrum dieser filmanalytischen Arbeit stehen, werden im Sinne einer intersektionalen Perspektive die Wirkungsmächtigkeit weiterer Achsen ebenso bedacht. Das Konzept der Intersektionalität grenzt sich dabei von Begriffen wie Diversität oder Heterogenität ab, indem hier „Macht-, Herrschafts- und Normierungsverhältnisse, die soziale Strukturen, Praktiken und Identitäten reproduzieren“ (Walgenbach 2012, S. 2), zentral sind. Theoretisch soll der Begriff im Rahmen der Analyse als Strukturperspektive dienen, um die Auswirkungen der Ungleichheitsmechanismen zu veranschaulichen (Traunsteiner 2018, S. 22). Die Arbeit von Degele und Winker (2011) verdeutlicht, dass Intersektionalität als Paradigma methodisch über mehrere Schritte umgesetzt werden kann, um eine Analyse der wechselseitigen Veränderungen und Verstärkungen der Ungleichheitsdimensionen zu ermöglichen. Auch Walgenbach (2012) argumentiert für das Konzept der Intersektionalität und deren Anwendungsbezug anhand der gleichen Forschungsprämissen hinsichtlich der verschiedenen Achsen. In der vorliegenden Arbeit soll das Paradigma der Intersektionalität vor allem einer theoretischen Erweiterung des Forschungsgegenstandes sexualisierter Gewalt, hinsichtlich der Analyse des Filmmaterials, dienen.

Bei der Reduktion der Differenzachsen auf die vier Kategorien Geschlecht, Klasse, Herkunft und Körper wird auf der einen Seite davon ausgegangen, dass die Kategorie Geschlecht etwa die sexuelle Orientierung inkludiert sowie Körper unter anderem das Alter, ohne diese als eigene Kategorien anzusehen. Eine unendliche Erweiterung der Kategorien innerhalb des Konzeptes auf der anderen Seite würde wiederum zu einem ‚etc.‘-Problem führen (siehe Traunsteiner 2018, S. 36). Butler formuliert diesen Konflikt so: „auch die Theorien feministischer Identität, die eine Reihe von Prädikaten wie Farbe, Sexualität, Ethnie, Klasse und Gesundheit ausarbeiten, setzen stets ein verlegenes ‚usw.’ an das Ende ihrer Liste“ (1991, S. 210). Für die Analyse der vorliegenden Arbeit kann ein etc. am Ende der vier Kategorien anhand der Auswertung des Materials konkretisiert werden. Die für die Untersuchung relevanten Kategorien sind deshalb Geschlecht, Sexualität, Körper, Alter, Herkunft, Nationalität, Glaube und Klasse.

Laut einer aktuellen themenspezifischen Studie hilft eine intersektionale Perspektive konkret bei der Analyse von sexualisierter Gewalt, indem Mehrfachdiskriminierungen ersichtlich werden (vgl. Sweetapple et al. 2020, S. 6). Für die vorliegende Arbeit ist es zentral, eine geschlechterspezifische Perspektive an der Schnittstelle zur Sexualität und zu der Kategorie Körper für weitere Achsen zu öffnen. Dadurch können die Rahmenbedingungen der sexualisierten Gewalthandlungen umfassend dargestellt werden, da „eindimensionale Erklärungsmodelle, wie etwa das Patriarchat, nicht ausreichen, um soziale Ungleichheits- und Machtverhältnissen angemessen zu beschreiben“

(Burghard 2020, S. 108). Dadurch wird es möglich, in der vorliegenden Arbeit einzelne Ungleichheits- und Machtkategorien sowie deren Ausformungen und Auswirkungen in den österreichischen Spielfilmen mithilfe einer intersektionalen Perspektive im Hinblick auf die Darstellung der Gewalthandlungen differenzierter zu betrachten. Grundlegend dienen die hier erwähnten Differenzkonstruktionen nicht dazu, eine polarisierende Zuschreibung zu intensivieren, auch wenn „intersektionale Forschung so das Risiko [birgt], die Differenzen zu reproduzieren, deren Auflösung sie eigentlich verfolgen“ (weiterführend Hirschauer 2014, S. 181; sowie Burghard 2020, S. 115).

Zusammenfassend wird deutlich, dass Geschlecht an der Schnittstelle zur Sexualität und zu der Kategorie Körper weiterhin die zentrale Analysekategorie darstellt, ohne die Verwobenheit mit zusätzlichen Achsen zu übersehen. Trotz der Kritik an einer „Masterkategorie“ bei der Verwendung einer intersektionalen Perspektive, ergibt sich dies aus einer „theoretischen wie politischen Dominanz der Kategorie Geschlecht gegenüber anderen sozialen Ungleichheitsdifferenzierungen“ (Hark 2009, S. 37), die auch anhand des Themas sexualisierter Gewalthandlungen argumentiert werden kann. Geschlecht und Sexualität lassen sich mit dem Konzept der Heteronormativität als eine weitere ungleichheitsspezifische Analysekategorie abbilden, die wichtig für das Verständnis von sexualisierter Gewalt ist (vgl. Engel et al. 2005, S. 11 zitiert nach Traunsteiner 2018, S. 33). Insgesamt hilft das Konzept der Intersektionalität aber vor allem dabei, institutionelle Diskriminierung über das gleichzeitige Auftreten von Unterscheidungen sichtbar zu machen. In Bezug auf den hier verwendeten Gewaltbegriff ergibt sich eine „Überschneidung von Ungleichheits- und Gewaltstrukturen“ (Sauer 2011, S. 54), die bei der Analyse von sexualisierter Gewalt wirksam werden. Neben einer geschlechterspezifischen vorherrschenden sozialen Ordnung werden somit auch weiter Differenzachsen, die gewisse Herrschaftsverhältnisse (re-)produzieren, in die Analyse des Datenmaterials miteinbezogen.

4. Methodisches Vorgehen der Filmanalysen

Im Anschluss an den theoretischen Rahmen soll dieses Kapitel einen Überblick über die Wahl der Analysemethode geben sowie eine Einordnung dessen innerhalb des interpretativen Paradigmas bieten und das Verhältnis zu weiteren filmanalytischen Methoden innerhalb der Soziologie veranschaulichen. Im Zusammenhang mit der Darstellung der verwendeten Methode des Soziologischen Filmlesens, kurz SFL, nach Flicker und Zehenthofer (2018), wird auch für die Wahl des gewählten Verfahrens der vorliegenden Arbeit argumentiert. Ein Überblick der aktuellen theoretischen Entwicklungen der Filmanalyse innerhalb der Soziologie und eine anschließende

Auswahl verschiedener Methoden, die ins Verhältnis zueinander gestellt werden, sollen eine Abgrenzung in Bezug auf die Methode ermöglichen. Abschließend wird das Soziologische Filmlesen sowie dessen Umsetzung am Beispiel der vorliegende Arbeit genauer erläutert. Dieser Schritt soll auch die Entstehung des Samples und den Analyse- und Interpretationsleitfaden, zur Bearbeitung der ausgewählten Filme, nachvollziehbar machen.

4.1 Filmsoziologie und Filmanalyse

Im Zuge der Digitalisierung und Mediatisierung ist im 21. Jahrhundert audiovisuelles Material als Austausch- und Bewahrungsform im Verhältnis zum geschriebenen Wort von noch größerer Bedeutung als bisher, nachdem der Alltag moderner Gesellschaften vor allem von visuellen Eindrücken dominiert wird (siehe Heinze 2018, S. 48). Als Träger audiovisuellen Materials ist Film seit der Entstehung im 19. Jahrhundert immer auch Überträger soziologisch relevanter Darstellungen und somit in einem sozialkonstruktivistischen Sinne als gesellschaftliches Produkt zu verstehen, das als Kommunikat ebenso auf die Gesellschaft einwirkt. Filme enthalten somit auch Interpretationen und wertende Stellungsnahmen in Bezug auf verschiedene Themen, die das Gezeigte formen. Die Wirklichkeit wird durch dieses Medium geformt:

> „Filme sind kulturelle Artefakte, die nicht eine äußere Wirklichkeit widerspiegeln, sondern vielmehr ein eigenes Bild der Weltverhältnisse entwerfen, die sie jeweils zum Gegenstand haben. In ihrer jeweiligen Machart präsentieren sie eine Perspektive auf die Zusammenhänge und damit ein Verständnis von den Verhältnissen, die sie in ihrem Verlauf darbieten.“ (Keppler 2018, S. 7).

Herbert Blumer hat bereits 1933 in seinem Werk *Movies and conduct* die Ähnlichkeiten von empirischer Filmsoziologie und qualitativer Sozialforschung beschrieben (siehe dazu u.a. Geimer 2018). Allerdings bezieht sich Blumers Theorie zum Film und seiner sozialwissenschaftlichen Relevanz hauptsächlich auf das Verhältnis zwischen Produkt und den Zuschauenden sowie der Rekonstruktion verschiedener Rezeptionspraktiken (ebd., S. 16). Entscheidend dabei bleibt, dass Film schon lange Gegenstand der Soziologie ist und sich gleichzeitig großer Aktualität erfreut. Gegenwärtige Sammelbände der Filmsoziologie (u.a. Moritz und Corsten 2018; Geimer et al. 2019) verdeutlichen, dass das Interesse an dem Medium groß ist und sowohl theoretisch als auch themenspezifisch und methodisch laufend ergänzt wird. Gerade die *sociology through film* (vgl. Heinze 2015) hat in den letzten Jahren zunehmend an Akzeptanz und Interesse gewonnen.

Aus diesen Überlegungen konvergieren filmwissenschaftliche und soziologische Analyseverfahren zunehmend. Ein Schwerpunkt filmsoziologischen Forschens beschäftigt sich mit Spielfilmen und deren Visualisierung von sozialen Verhältnissen (vgl. Wulff 2011). Diese Sicht auf gesellschaftliche

Umstände ist auch mittels sinnverstehender Aufarbeitung nicht auf eine Lesart zu reduzieren, ermöglicht aber die intersubjektiv nachvollziehbare Ausarbeitung ähnlicher Interpretationsmöglichkeiten. Der Inhalt des Films, der sich über die Anordnung der bewegten Bilder erst in der Rezeption ergibt, weist trotz einiger Unterschiede hinsichtlich der Auffassung des Inhalts vor allem ähnliche Komponenten bedingt durch kollektive Wissensbestände auf (Wulff 2011, S. 223). Aufgrund von kulturell erlernten, aber auch historisch beeinflussten Kompetenzen wird das Verstehen von Filminhalten, die über spezifische Ästhetiken vermitteln werden, möglich (Heinze 2015, S. 90). Anders gesagt, knüpft die Diegese des Films damit unmittelbar an die bekannten Sinn- und Lebenswelten der Zuschauer*innen an und beeinflussen somit deren Wahrnehmung und Verständnis des Filminhalts mittels der Struktur des Plots (Mikos 2019, S. 7). Die diegetische Wirklichkeit kann nach diesen Überlegungen auch als Konstruktion sozialer Realität im Film bezeichnet werden, die auf die außerfilmischen Verhältnisse referiert.

> „Aus filmsoziologischer Perspektive ist auch von Interesse, ob bzw. welchen Einfluss der Entstehungs- und Verwertungskontext auf die Erzeugung und gesellschaftliche Wirkung dieser Bilder nimmt." (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 221).

Unabhängig von einer zunehmenden medialen und visuellen Präsenz in der Gegenwart, lässt sich Film als Gegenstand von Gesellschaftsanalyse fruchtbar machen. Schroer sieht in der Analyse von Gesellschaft konkret die „gemeinsame Aufgabe von Soziologie und Film" (2012, S. 17). Anschließend an diese Ausführung wird Filmmaterial für ihn zur sozialwissenschaftlichen Quelle mit dem „Versuch einer umfassenden Erfassung und Darstellung aller gesellschaftlichen Themen und Ereignisse" (ebd., S. 22). Diese Überlegungen sind weitestgehend Konsens in der Filmsoziologie, so beschreibt Heinze „Film als imaginäre Form der Welterschließung und Weltvermittlung" (2018, S. 48). Er führt aus, dass Film so als reflexives Medium verstanden werden kann, das moderne hegemoniale Vergesellschaftungsprozesse veranschaulicht (vgl. ebd.). Die Dekodierung dieser Inhalte kann zum einen unsystematisch bei den Zuschauenden erfolgen und zum anderen durch systematisierte und intersubjektiv nachvollziehbare Analysen und Interpretationen innerhalb der (Film- und Sozial-)Wissenschaft:

> „Die Soziologie (…) bietet mit ihren sozialtheoretischen Perspektiven und methodischen Instrumentarien das Rüstzeug für die Einbettung des Filmischen in soziale und kulturelle Prozesse." (Heinze 2018, S. 49).

Diese Einschätzung erfolgt auf der Grundlage, dass Filme also einerseits mittels spezifischer Visualisierungs- und Narrationsweisen Aufschluss über Vorstellungen zu sozialen Phänomenen liefern und sich anderseits die Soziologie als Werkzeugkasten theoretisch und methodisch einer

Auswertung dieser Bilder widmen kann. Um sich anhand von Beschreibungen filmischer und ästhetisierter Wirklichkeit mit Auffassungen von nicht filmischer Wirklichkeit zu beschäftigen, braucht es eigene Methoden, die laufend weiterentwickelt werden (vgl. Flick 2007, S. 305).

Laut Mai und Winter bedient sich die Filmsoziologie methodologischen Prämissen, die nicht mehr ausschließlich aus der Medien- und Kommunikationswissenschaft bezogen werden (vgl. 2006, S. 7). Das liegt mitunter daran, dass Soziales nicht als Teil dieser Perspektiven verstanden wird und eigenen Methoden bedarf, um gezielt visuelles Wissen, das auf (bewegte) Bilder rekurriert, zu analysieren (Schroer 2008, S. 10 zitiert nach siehe Heinze 2018, S. 10). Für die Rezeptions-, Wirkungs- und Aneignungsforschung sind Bilder laut Prinz nicht nur Bedeutungsträger, sondern bringen durch ihre materielle Qualität darüber hinaus bestimmte Wahrnehmungsweisen und Verhaltensmuster hervor, die auch bei der methodischen Auswertung zu berücksichtigen sind (2014, S. 26). Um Informationen aus medialen Darstellungen zu erhalten, reichen also gängige empirische Verfahren aus der Soziologie nicht mehr aus (Iwen 2018, S. 136). Vor allem die filmästhetische Gestaltung beeinflusst den Inhalt des Materials und bedarf einer Berücksichtigung bei der Analyse. Trotzdem lassen sich die Forschungsinteressen der Filmsoziologie grob in zwei unterschiedliche Paradigmen einteilen, die auch anhand der Unterscheidung *sociology of film* und *sociology through film* (vgl. Heinze 2015) ersichtlich werden. Ersteres meint eine Betrachtung der Filme im Hinblick auf ihre soziale Funktion, wie u.a. die Rezeptionsforschung, während das zweite Paradigma Filme als Ausdruck des Sozialen betrachtet. Dazu zählen inhaltsanalytische Filminterpretationen und auch Teile der Produktionsforschung.

Mikos greift in seinem Text *Film und Repräsentation von Gesellschaft* (2019) auch das Verhältnis zwischen sozialer Wirklichkeit und Filmen auf. Filme sind für ihn in lebensweltliche „Sinnzusammenhänge integriert und fügen sich in gesellschaftliche Diskurse ein“ (ebd., S. 1). Daraus folgt, dass das Gesehene erst im Kopf der Sehenden im Rahmen ihrer Lebenswelt Sinn ergibt. Filme werden dadurch zu Produzierenden und Reproduzierenden der Wirklichkeit, wie die Bezeichnung der doppelten Struktur des Films verdeutlichen soll (ebd.). Als Kommunikationsmittel wird Film im Sinne eines sozialkonstruktivistischen Paradigmas auf einer sprachlichen Ebene als (Über-)Träger von Wissen und Erzeuger von Sinn bezeichnet (vgl. Berger und Luckmann 1969, S. 39). Innerhalb dieser Perspektive ist Film als (audiovisuelles) Medium der Wirklichkeitserhaltung zu verstehen (vgl. Mikos 2019, S. 9). Filme sind aber nicht nur auf eine sprachliche Ebene zu reduzieren, weshalb diese nicht nur als Diskurse, sondern auch als Viskurse *gelesen* werden können.

Bei der Analyse von Filmen innerhalb eines soziologischen Paradigmas wird dessen wechselseitiges Verhältnis betont, bei dem es zum einen um den Einfluss der Gesellschaft auf den Film geht und zum

anderen um die (Rück-)Wirkung auf die Gesellschaft. Die hier gewählte und später vorgestellte Methode des Soziologischen Filmlesens beschäftigt sich reflexiv mit Film als Ausdruck des Sozialen und folglich nicht mit dessen gesellschaftlicher Funktion, die hier als Rückwirkung beschrieben wird. Trotzdem wird ein eigenes Bild der Weltverhältnisse durch den Film sichtbar gemacht, wie eingangs erwähnt wurde (siehe Keppler 2018, S. 7). Laut Schroer gelten auch Spielfilme als Entwürfe einer bestimmten Sichtweise von Wirklichkeit, die gleichzeitig die Gesellschaft in einer ausdifferenzierten Genrevielfalt abbilden und reflektieren (Schroer 2018, S. 3). Demnach wäre (Spiel-)Filmanalyse immer auch ein Form von Gesellschaftsanalyse, wobei Film als Produkt schon in sich als Kultur- und Gesellschaftsanalyse verstanden werden kann (Mai und Winter 2006, S. 9).

> „Für die Filmsoziologie ergibt sich daraus die weitreichende Konsequenz, sich nicht länger als eine spezielle Sparte des Nachdenkens über Gesellschaft zu definieren, sondern als eine zentrale Instanz zur Untersuchung der gefilmten Gesellschaft und all ihren Aktanten, die sie ermöglichen, aufbauen, stabilisieren und dynamisieren." (Schroer 2018, S. 14).

Abschließend geht es also aus sozialkonstruktivistischer Perspektive bei der Analyse von Film um die Art und Weise, wie welcher Inhalt visualisiert wird und dadurch zum „sinnhaften Aufbau der sozialen Welt" (Schütz 1991) beiträgt. Folglich ist alles durch den Film gezeigte zunächst von Bedeutung (Mikos 2018, S. 6). Da Filme eine Überfülle an analysierbaren Informationen anbieten, entsteht eine Ausdifferenzierung filmsoziologischer Methoden auch aus der Notwendigkeit heraus, das Analysematerial neben dem Forschungsfokus weiter zu reduzieren, um sich diesem systematisch annähern zu können.

4.2 Auswahl soziologischer Bewegtbildanalysen im qualitativen Paradigma[19]

Die hier vorgestellten qualitativen und interpretativen Verfahren, die sich sowohl mikro- als auch makroanalytisch mit audiovisuellem Material auseinandersetzen, können anschließend an die Überlegungen aus dem vorangegangenen Kapitel einem (sozial-)konstruktivistischen Paradigma der Wissens- und Kultursoziologie zugeordnet werden. Ergänzend dazu bringt der theoretische Rahmen des jeweiligen Forschungsvorhabens eine Vielzahl an Perspektiven hervor (Moritz 2018, S. 8). Bewegtbilder werden durch diese Rahmung als „Instanzen der Sinngebung" (Peltzer und

[19] Mit Bewegtbild werden in diesem Kapitel sowohl Filme und Fernsehformate als auch Videos im weitesten Sinne gemeint. Ursprünglich war in der Filmwissenschaft der Begriff Bewegungsbild geläufig, da es sich hier um eine sozialwissenschaftliche Arbeit handelt, wird der Begriff Bewegtbild bevorzugt (vgl. Dadek 1968, S. 109).

Keppler 2015, S. 11) verstanden, die zur gesellschaftlichen Wissensproduktion beitragen (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 220). Der interpretative Zugang basiert auf einem kultursoziologischen Ansatz, der auf die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit zurückgreift (Berger und Luckmann 1969 zitiert nach Peltzer und Keppler 2015, S. 5). Audiovisuelles Material und im Speziellen Spielfilme entstehen als Produkte einer konstruierten Wirklichkeit, auf die sie wiederum einwirken. Zunächst ist für jede Form der Filmanalyse ausschlaggebend, welches Interesse an dem Material besteht sowie das konkrete Forschungsthema. Den hier erwähnten Methoden liegt generell eine sozialwissenschaftliche Perspektive zugrunde, die dementsprechend auch durch die Auswertung Rückschlüsse auf die Gesellschaft, in der die Filme entstehen, zulässt (siehe Raab 2008; Mikos 2019). Dabei wird zwischen den Rückschlüssen von Filmen auf Gesellschaft, die ausgehend von einer Filminhalts-, Gestaltungs- und Produktionsanalyse möglich werden, und den Einflüssen von Film auf Gesellschaft, die nur über Rezeptions- und Publikumsforschung entstehen, unterschieden. Für die Beantwortung der Frage, wie sich diese Schlüsse gestalten, werden audiovisuelle Analysen mit einer soziologischen Ausrichtung notwendig. Dies wird unter anderem dann möglich, wenn die Interpretation und das Verstehen der Bewegtbilder durch die Transparenz des zyklischen Forschungsprozesses intersubjektiv nachvollziehbar gemacht wird (Froschauer und Lueger 2009; Keller 2012). Die diversen Analyseformen, die neben den Prinzipien der interpretativen Sozialforschung auch hermeneutischen Vorgehensweisen[20] folgen, rücken ebenfalls in das Zentrum sozialwissenschaftlicher Auswertungsmethoden von Bewegtbildern, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

> „Zusammengefasst lässt sich zum Ausdruck bringen, dass sich etablierte Forschungsprogramme im Bereich der Film-/Videoanalyse gerade in den letzten Jahren zunehmend ausdifferenziert haben (…), die eine erfolgreiche Durchführung videobasierter qualitativer Sozialforschung aussichtsreich erscheinen lassen.“ (Moritz 2018, S. 8).

Soziologische Verfahren zur Analyse von Filmen und Bewegtbildern im Allgemeinen haben sich aufgrund ihrer verschiedenen Ansprüche an das Material in den letzten Jahren in unterschiedliche Richtungen entwickelt. Die Methoden bewegen sich in einem Spektrum zwischen Soziologie und Filmwissenschaft und sind in ihrem Vorgehen in einem unterschiedlichen Ausmaß interdisziplinär ausgerichtet. Einige sozialwissenschaftliche Methoden widmen sich gezielt Film- und Fernsehmaterial, während andere Ansätze alle Arten von Videoformaten behandeln. Im Folgenden

[20] (siehe u.a. Soeffner 1999)

wird eine Auswahl verschiedener Ansätze umrissen und zueinander verortet sowie die Position des Soziologischen Filmlesens innerhalb des Methodenspektrums anhand einer graphischen Darstellung visualisiert. Die Begründung für die Wahl der Methode wird auf Grundlage der Grafik ebenso aufgearbeitet.

Mikos (2018) Werke gehören zur Grundlagenliteratur der Filmanalyse. Die hier erwähnten Formen der (soziologischen) Bewegtbildanalyse lassen sich auf seine grundlegenden Überlegungen zur Filmanalyse zurückführen. Mikos spricht konkret vom Verstehen der Filme als Ziel der Filmanalyse, indem das Material sowohl in seinem Entstehungs- als auch in dem Rezeptionskontext betrachtet werden muss, „[d]azu müssen jedoch auch die lebensweltlichen Zusammenhänge einbezogen werden“ (Mikos 2018, S. 5). Die Überlegung der Verbindung von Film und Filmrezeption nennt Mikos *Filmerleben*, das eigene Sinnstrukturen hervorbringt, „die mit der Alltagswelt und der Lebenswelt der Zuschauer[*innen] verbunden sind“ (ebd.). Er erkennt diesen Zusammenhang in Bezug auf die soziologische Film- und Fernsehanalyse als Teil der Kultursoziologie von Peltzer und Keppler (2015) an, wobei er auch klare Unterschiede hinsichtlich des theoretischen Rahmens und der besonderen „Betonung der außerfilmischen Konnotation, die den soziologischen Ansatz begründen“ (Mikos 2018, S. 3) erkennt. In der Aufarbeitung aktueller Methoden der Filmanalyse beschreibt Mikos Film als sozialwissenschaftliche Quelle, die unsere Welt und die darin herrschenden sozialen Ordnungen reflektiert. Um diese Bezüge zwischen filmischer Darstellung und den ihnen zugrundeliegenden realen Bedingungen zu erfassen, braucht es neben dem theoretischen Rahmen auch einen historischen Kontext, der sich im Erkenntnisinteresse wiederfindet (ebd., S. 10). Dann kann eine systematische und intersubjektiv nachvollziehbare Analyse dazu dienen, „das Bedeutungspotenzial von Filmen für die Gesellschaft und die Lebenswelt der Zuschauer herauszuarbeiten“ (Mikos 2018, S. 10 f). Der Interpretationsprozess befasst sich neben den Filminhalten auch mit der filmischen Gestaltung, die den Inhalt mitbestimmt (ebd., S. 7).

Aufgrund der vielfältigen Ausformungen von video- und (spiel-)filmbasierten Forschungsmethoden innerhalb der qualitativen Sozialforschung ist es in diesem Kapitel nur möglich, eine begrenzte Anzahl an Verfahren zu erwähnen, ohne im Detail auf deren Umsetzung einzugehen (Moritz 2018, S. 1). Entscheidend bei der Auswahl und der Kategorisierung der Methoden war das Verhältnis zur hier zentralen Methode des Soziologischen Filmlesens. Neben Mikos Methoden der Film- und Fernsehanalyse (2015, 2018) und Hickethiers (2012) Film- und Fernsehanalyse zählt auch die Filmanalyse nach Faulstich (2013) nicht zu den soziologischen Methoden, aber grundlegenden Verfahren der Filmanalyse. Diese Methoden beschäftigen sich alle aus einer qualitativen

Perspektive mit dem Material, während die Erwähnung quantitativer Verfahren[21] aufgrund der paradigmatischen Ausrichtung der Arbeit hier ausbleibt. Die erwähnten Verfahren legen ihren (fein)analytischen Schwerpunkt auf die filmästhetische Darstellung in Bezug auf den Inhalt, während die ästhetische Gestaltung für soziologische Filminhaltsanalysen zwar wichtig ist, aber keinen Selbstzweck darstellt und soziologische Videoanalysen sich zum Teil kaum noch der filmischen Gestaltung des Materials widmen. All diesen Verfahren geht aber ein grundlegendes Verständnis filmästhetischer Mittel voraus, die für alle Formen der Filmanalyse, in abweichender Ausprägung, unumgänglich sind und deshalb hier nicht unerwähnt bleiben sollen.

Entlang einer soziologischen Perspektive finden sich verschiedene Formen von Bewegtbildanalysen, die sich allgemein auf Videoformate spezialisieren und dadurch weniger auf filmwissenschaftliches Hintergrundwissen zurückgreifen. Dazu zählt die soziologische Videographie nach Knoblauch und Vollmer (2018) und die daran anknüpfende Methode der Video-Interaktionsanalyse (Tuma 2018). Diese Analyseform widmet sich mittels einer Konversationsanalyse, in Form einer Sequenzanalyse, den darin abgebildeten Interaktionen, um das abgebildete Geschehen zu rekonstruieren (ebd., S. 1). Die Videographie nähert sich dem Material mit einem fokussierten ethnographischen Zugang (vgl. Knoblauch 2001 zitiert nach Knoblauch und Vollmer 2018, S. 124). Eine weitere Ausführung soziologischer Bewegtbildanalysen knüpft an die Techniken hermeneutischer Verfahren aus der Wissenssoziologie an. Dazu zählen beispielweise die Wissenssoziologische Videohermeneutik (Raab und Stanisavljevic 2018) und die qualitative Videohermeneutik (Soeffner 1999; Reichertz und Englert 2011; Reichertz 2018). Videohermeneutische Verfahren werten die Daten interpretativ und „unabhängig von deren jeweiligen Inhalten und Erscheinungsformen“ (Raab und Stanisavljevic 2018, S. 57) aus. Die Auswertung folgt den Prinzipien der Sequenzialität, der Kontextfreiheit und der Kontrastierung des Materials zur Erschließung einer Fallstrukturhypothese, wie auch für textbasierte hermeneutische Verfahren üblich ist (ebd., S. 69). Durch die Interpretation des Materials entstehen umfangreiche Textformate in Form von Feldpartituren, die mittels Standbildern aus den Filmen ergänzt werden, um die Interpretationen nachvollziehbar zu machen (vgl. Moritz 2018, S. 14). Die Abbildung 1 zeigt das Verhältnis der hier erwähnten Verfahren zueinander.

[21] (siehe u.a. Trültzsch-Wijnen 2018)

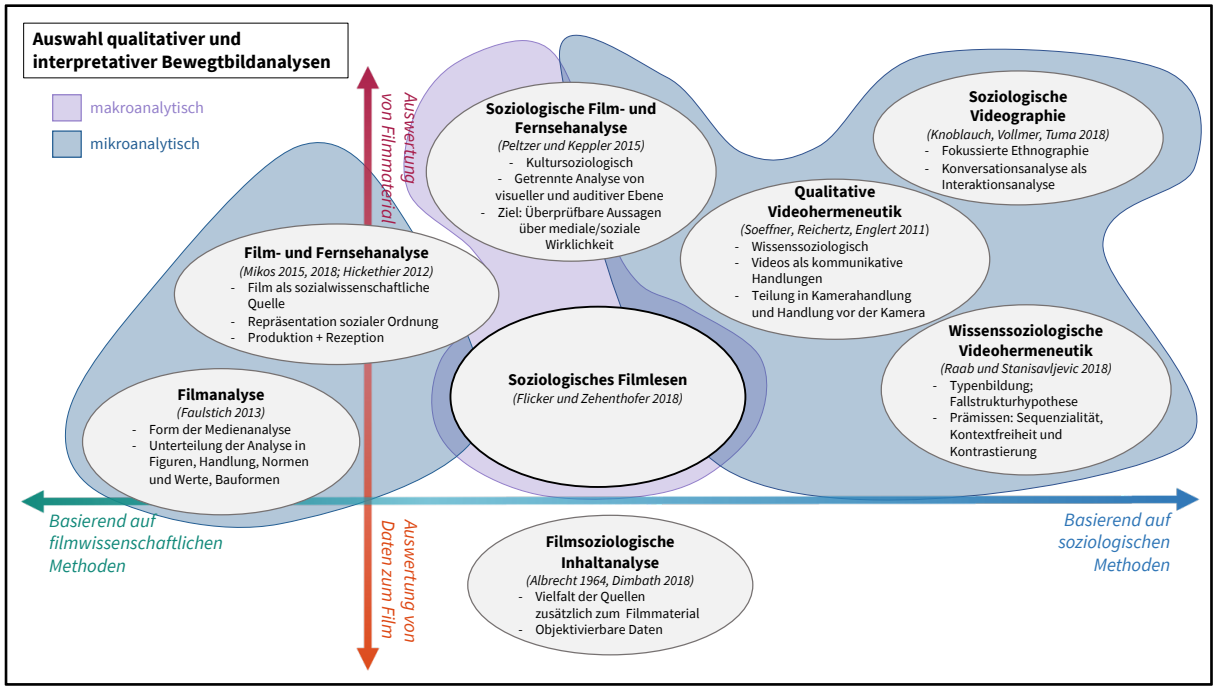


Abbildung 1: *Übersicht soziologischer und filmanalytischer Methoden (eigene verkürzte Darstellung)*

Anhand der Grafik soll ersichtlich werden, dass die hier gewählte Methode, das Soziologische Filmlesen, sowohl auf soziologisches als auch auf filmwissenschaftliches Wissen zurückgreift (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 1). Die soziologische Perspektive bildet dabei die Grundlage des jeweiligen Erkenntnisinteresses, sowie der Ausformulierung der Forschungsfragen und den darin enthalten Begriffen und Theorien, während die Filmwissenschaft eine systematische und fachgerechte Auswertung des Materials ermöglicht[22]. Sowohl die oben dargestellten hermeneutischen Verfahren als auch die grundlegenden Formen der Filmanalyse werten das Material hauptsächlich auf einer mikroanalytischen Ebene aus. Dazu werden unter anderem detaillierte (Einstellungs-)Protokolle oder Feldpartituren angefertigt, die viel Zeit bei der Erstellung in Anspruch nehmen und sich dadurch nicht für die Auswertung großer Samples eignen (vgl. ebd., S. 2). Das Soziologische Filmlesen erfolgt anhand einer makroanalytischen Auswertung des Handlungsgeschehens, wodurch mehrere Filme nacheinander analysiert werden können, bevor es zu einer übergreifenden Interpretation kommt.

[22] Die Methoden von Faulstich (2013), Mikos (2015, 2018) und Hickethier (2012) basieren auf Wissen hinsichtlich der Inszenierung von Figuren, narrativen Elementen und der dramaturgischen Umsetzung des Films, das auch bei der Methode des SFL zum Einsatz kommt.

Zu den Filminhaltsanalysen, die eine soziologische Perspektive verfolgen, gehört auch die filmsoziologische Inhaltsanalyse, die sich an Albrechts (1964) Vorgehen orientiert (Dimbath 2019). Bei der Methodik geht es weniger um latente Sinnstrukturen des Materials an sich, sondern um jegliche „Quellen objektivierbarer Daten" (ebd., S. 2), wozu auch Filmkritiken, Daten rund um die Veröffentlichung der Filme sowie Besucherinformationen zählen. Sowohl Hickethier, Faulstich als auch Keppler beziehen sich auf Albrechts Grundlagen zur methodisch begründeten Filmanalyse und dem Bezug zum Film als soziologisch aufschlussreiche kulturelle Artefakte (ebd., S. 3, 6). Aufbauend auf diesem Grundverständnis, aber mit einem interpretativen Zugang, arbeitet Keppler gemeinsam mit Peltzer die Methode der soziologischen Film- und Fernsehanalyse (2015) als Teil der Kultursoziologie aus:

> „Die Autorinnen [Anm. Peltzer und Keppler] verstehen die Film- und Fernsehanalyse daher als Gesellschaftsanalyse, deren Relevanz sich aus dem Umstand ergibt, dass Medien als integraler Bestandteil der sozialen Wirklichkeit verstanden werden." (Mikos 2018, S. 3).

Bei dem Verfahren werden die filmischen Inhalte sowohl auf einer Mikro- als auch auf einer Makroebene interpretativ erschlossen (Peltzer und Keppler 2015). Die soziologische Film- und Fernsehanalyse folgt einer getrennten Analyse der auditiven und visuellen Ebene des Materials und einer anschließenden Zusammenführung sowie einer komparativen Analyse mit weiteren Schlüsselszenen (Keppler und Peltzer 2018, S. 9). Die Grundlage dafür sind Sequenzprotokolle, die der Überprüfbarkeit möglicher Ergebnisse mittels einer Abstraktion der Interpretation dienen (vgl. Peltzer und Keppler 2015, S. 40 f.). Ziel dieses Vorgehens sind Aussagen oder Erkenntnisse über die mediale und soziale Konstruktion der Wirklichkeit.

Für die Methode des Soziologischen Filmlesens werden ebenfalls Sequenzprotokolle der filmischen Erzählstruktur erstellt, die genaue Funktion wird im folgenden Unterkapitel ausgeführt (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 10). Das Verfahren versteht Film als Symbiose von Kommunikationsprozessen und filmspezifischen Ästhetiken (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 220). In Abgrenzung zu einer Vielzahl von Filmanalysen fokussiert SFL eine „makroperspektivistische Forschungsmethode zur werkübergreifenden repräsentationsorientierten soziologischen Filmanalyse" (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 17) als *Soziologie durch den Film*[23] (vgl. Heinze 2015). Die Soziologie durch den Film schafft die Möglichkeit den filmischen Blick auf die Gesellschaft offenzulegen. Dabei geht es um

[23] Damit ist eine systematische Filmrezeption gemeint.

die Bedeutungskonstruktionen in den jeweiligen filmischen Erzählungen im Hinblick auf das soziologisch eingebettete Erkenntnisinteresse (ebd., S. 88). In Abgrenzung dazu widmet sich die *Soziologie des Films* der Wirkungs-, Publikums und Produktionsforschung (ebd., S. 82 f.).

Beim SFL geht es im Sinne einer (sozial-)wissenschaftlichen Filmrezeption um die explizite Ausarbeitung soziologisch relevanter Bedeutungskonstruktionen und -potentiale der filmischen Darstellungen. Dafür sind nicht nur sozialwissenschaftliche Kenntnisse, sondern explizit filmwissenschaftliches Wissen notwendig. Dies bezieht sich auf das Zusammenspiel zwischen dem, *was* die Filme zeigen (soziologisch relevante Themen) und *wie* diese Inhalte dargestellt werden (filmische Repräsentation und narrative Argumentation). Ein wissenschaftliches Filmverstehen ist damit für die Analyse unumgänglich, da filmische Sinnstiftung, die der argumentativen Konstruktion von Bedeutung zugrunde liegt, auf den Strukturen des Plots und der ästhetischen Gestaltung des Materials beruht. Mittels der Verknüpfung von soziologischen Theorien und der Auswertung von großen Filmsamples lassen sich durch eine soziologische Perspektive auf das Filmmaterial Viskurse erkennen, die einen Ort für kritische kultursoziologische Medien und Gesellschaftsanalyse schaffen (Flicker 2016, S. 11). Für die einzelnen Arbeitsschritte im interpretativen Forschungsprozess der Analyse bedeutet das vor allem die Herstellung von Nachvollziehbarkeit als zentrales Forschungsprinzip. Alle Arbeitsschritte sind davon betroffen und müssen diesem Kriterium im zirkulären Forschungsprozess regelmäßig angepasst werden. Zudem muss sich die Planung der praktischen Untersuchung flexibel und sinnvoll auf das Erkenntnisinteresse und die pragmatische Rahmung des Projektes ausrichten. Darunter wird die „möglichst klare Eingrenzung des Erkenntnisinteresses sowie eine konkrete begründete Bestimmung des Untersuchungsmaterials“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 8) verstanden, die auch die abschließende Reflexion sowie die Reichweite der Analyse beeinflussen. Zu der Rahmung gehören vor allem die forschungsökonomische Planung sowie die Samplebildung der Forschung. Die Systematik des Soziologischen Filmlesens sollte nicht als starres Muster begriffen werden, sondern vor allem als Orientierungshilfe bei der Konzeption einer repräsentationsorientierten filmsoziologischen Untersuchung dienen. Im folgenden Kapitel wird sowohl das zyklische Vorgehen der Methode als auch die Begründung für die Auswahl des Verfahrens sowie die Umsetzung in Bezug auf Arbeitsthema erläutert.

4.3 Das Soziologische Filmlesen (SFL) als Analysemethode

Bei der Form der Analyse, die das SFL verfolgt, handelt es sich um eine wissenschaftlich angeleitete Übersetzung des Filmmaterials in erkenntnisrelevante Bedeutungsrekonstruktionen. Sie gründet auf der Annahme, dass Filme (fiktive) Konstruktionen von Gesellschaft beinhalten, die mithilfe einer systematischen und erkenntnisinteressensorientierten Auswertung sichtbar werden. Im Rahmen des SFL werden filmische Konstruktionen sozialer Verhältnisse nicht als Abbild der Gesellschaft, sondern als Interpretation und Wertung des Gezeigten verstanden (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 3). Soziologisches Filmlesen greift zum einen den erkenntnistheoretischen Gedanken von Bohnsack et al. (2014) auf, bei dem es um den Wechsel von einer allgemeinen Interpretation hin zu einer wissenschaftlichen Analyse von Video- und Filmmaterial geht und knüpft zum anderen an die Technik des *en-* und *decoding* nach Hall (1980) an (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 5 f.). Im Zugang weist die Methode auch Ähnlichkeiten zu der soziologischen Film- und Fernsehanalyse nach Peltzer und Keppler (2015) auf, wie die Grafik im vorausgegangenen Unterkapitel veranschaulicht. Das Ziel des Soziologischen Filmlesens ist die Ausarbeitung von wiederkehrenden Mustern, Wertungen und Verhältnissen, aber auch von Kontrasten und Veränderungen innerhalb der Spielfilmerzählungen (vgl. ebd., S. 6 f.). Eine Unterteilung der Untersuchung in drei Phasen unterstützt die systematische Auswertung des ausgewählten Materials. Gemäß eines qualitativ-interpretativen Paradigmas werden die Phasen zyklisch durchlaufen und unterstützen dadurch ein reflektiertes Vorgehen, das laufend adaptiert werden kann. Soziologische Verfahren, die sich innerhalb der qualitativen Sozialforschung verorten, folgen im Sinne eines interpretativen und offenen Zugangs zum Feld diesem rollierenden Vorgehen (siehe Flick 2007). Zusätzlich bedarf SFL einer genauen Vorbereitung und Konzeptualisierung des thematischen Vorhabens, bevor dieses umgesetzt werden kann. Dazu gehört sowohl die Formulierung eines konkreten Erkenntnisinteresses und den daraus folgenden Forschungsfragen als auch eine theoretische Einbettung der darin enthaltenen Begriffe.

Da es sich bei dem vorliegenden Forschungsvorhaben um die themenfokussierte Analyse von mehreren österreichischen Spielfilmen handelt, die bereits im Rahmen des *Österreichischen Film Gender Reports 2012-2016* quantitativ ausgewertet wurden, bietet sich die interpretative Methode SFL besonders gut für die anschließende Umsetzung einer qualitativen Untersuchung an. Die bereits erhobenen Daten werden damit thematisch durch das Verfahren erweitert, wobei sich die Auswertungen aus dem *ÖFGR* ebenfalls auf inhaltliche Aspekte der Filme beziehen. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden SFL-Studie bezieht sich zudem thematisch auf die Auswertungen des *ÖFGR*, wodurch einerseits möglich wurde, das Forschungsinteresse der

Darstellung sexualisierter Gewalt im österreichischen Kinospielfilm noch umfangreicher zu bearbeiten und andererseits eine wichtige Vorauswahl des Analysematerials gegeben ist. Die Auswahl beinhaltet ausschließlich Filme, in denen Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt erkannt und klassifiziert wurden. Dies ermöglicht eine Fokussierung der Spielfilmerzählung auf den inhaltlich relevanten Aspekt der Verhandlung von sexualisierter Gewalt.

Beim Vorhaben des SFL, Filme aus einer soziologischen Perspektive zu *lesen*, rücken filminszenatorische Dimensionen für das Erkenntnisinteresse zwar in den Hintergrund, dramaturgische und ästhetische Aspekte der filmischen Darstellung finden als Quelle der argumentativen Bedeutungskonstruktion aber trotzdem Eingang in die Analyse. Bei dem Verfahren des Soziologischen Filmlesens geht es um „produktbezogene Makroanalysen umfangreicher Filmsamples, welche ihren Schwerpunkt auf eine qualitative Untersuchung filmischer Repräsentationen und ihrer narrativen Verhandlung richten“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 2). Gegebenenfalls werden Mikroanalysen ausgewählter Schlüsselszenen angefertigt, diese sind aber im gesamten Forschungsprozess aufgrund des hohen Zeitaufwands sparsam einzusetzen. Die Methode wird dadurch sehr umfangreich, schafft aber auch die Möglichkeit, größere Filmsamples zu bearbeiten und trotzdem noch auf die visuelle Gestaltung des Materials einzugehen (ebd., S. 16). Ziel des soziologischen Filmlesens ist es, filmische Sinn- und Bedeutungszuschreibungen über das Analysieren und Interpretieren des Materials auszuarbeiten (ebd., S. 17). Die Analyseform audiovisuellen Materials ordnet sich der „Repräsentations- und Viskursanalyse filmischer Artefakte und den darin eingebetteten Narrationen, Figuren und Argumentationslinien“ (ebd., S. 18) unter. SFL fördert durch die Darstellung von Viskursen, die kritische Auseinandersetzung und „reflexive Beschreibung filmischer Konstruktionen sozialer Verhältnisse“ (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 228), um die es in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Darstellung sexualisierter Gewalt in ausgewählten Filmen aus dem *ÖFGR*-Sample von 2012-2016 geht.

Das Untersuchungsverfahren des SFL wird zirkulär in drei Phasen durchgeführt, wie die Abbildung auf Seite 58 veranschaulicht (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 9). Die Ausarbeitung des Erkenntnisinteresses in der ersten Phase besteht darin, möglichst klar ausformulierte Forschungsfragen im Rahmen des gewählten Forschungsfeldes zu erstellen. Dazu wurde der Begriff sexualisierte Gewalt sowie weitere zugehörige soziologische Begriffe, Theorien und Perspektiven erörtert. Dies spiegelt sich zum einen im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit als auch im Kapitel zur Forschungskonzeption wider. Zu Beginn des Forschungsvorhabens bedarf es außerdem der Planung der Rahmenbedingungen, zu denen die Festlegung des Samples oder die Eingrenzung

des Filmmaterials gehören (vgl. ebd., S. 9). Da die filmische Darstellung soziologisch relevanter Aspekte sozialen Lebens über einzelne Genregrenzen hinausgehen, soll keine Einschränkung auf gewisse Filmgenres vorgenommen werden. Zudem wird das Sample nicht vorab, wie hier beschrieben, sondern im Sinne des interpretativen Paradigmas im Laufe des Forschungsprozesses gebildet. Aus der theoretischen Einordung des Erkenntnisinteresses werden die Forschungsfragen formuliert, um anschließend sogenannte Leitfragen zu erarbeiten, welche sich in analyse- und interpretationsleitende Fragen unterteilen lassen und filmwissenschaftliches Wissen voraussetzen (ebd., S. 8f). Im Forschungsprozess dienen die Leitfragen der Systematisierung des Blickes, damit keine relevante Information verloren geht und die grundlegende fachliche Perspektive über ein großes Sample hinweg konstant gehalten wird. Das erleichtert folglich die filmübergreifende Gegenüberstellung. Gleichzeitig sind die Leitfragen, je nach Gegebenheiten des Materials, flexibel zu beantworten, dadurch können Fragen in Einzelfällen auch unbeantwortet bleiben oder nach Notwendigkeit adaptiert werden, sofern das aus dem Material hervorgeht.

Zu der zweiten Phase, in der die einzelnen Filme zunächst nacheinander in drei Schritten analysiert werden, gehört als Erstes das Erstellen des Sequenzprotokolls. Dieses dient der Visualisierung und Verschriftlichung der Handlung sowie der dramaturgischen Grundstruktur des Films. Anhand von *Stills*[24] werden auch spezifische Besonderheiten des Materials entlang des Ereignisverlaufs fixiert und besondere Subsequenzen markiert werden. Sequenzen werden immer mit dem exakten Timecode angeführt, wie der Abbildung 2 zu entnehmen ist. Das gesamte exemplarische Sequenzprotokoll findet sich zur kontextuellen Nachvollziehbarkeit im Anhang der vorliegenden Arbeit. Die Protokolle dienen als Referenzbasis der Analyse und sind elementar für die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der Interpretationen im Forschungsverlauf. Dabei gilt es allerdings stets zu bedenken, dass die Protokolle zwangsläufig eine selektive, abstrakte Darstellung des Gesehenen abbilden, die den Gegenstand niemals vollständig erfassen können (vgl. ebd., S. 11).

[24] Unter Stills werden Standbilder in Form von Bildschirmfotos aus den Filmen verstanden. Sie sind mit dem jeweiligen Zeitcode zu versehen.

SE 4 0:42:14 – 0:56:35	SE 5 0:56:36 – 1:09:48	SE 6 1:09:49 – 1:29:05
Neue Hindernisse → Ein neuer Subplot als Entführung der Innenministerin (PP7), sowie PP8, das Verschwinden der Trainerin, verlangsamen dramaturgisch den Höhepunkt der Haupterzählung	Versuche der Konfliktlösung PP9 führt dazu, dass der Hintersteiner sterben muss und PP10 legt offen, dass Killian der Erbe vom Schallmoser ist	Aufbau des Höhepunkts Die Ereignisse spitzen sich zu: Wetterfront, Suche nach Sandra, weitere Tote der PP11 und PP12 führen zum Hook aus SE 2 in SE 7
4_1 Entführung der Innenministerin (PP7) → die Innenministerin sitzt in einem Auto auf der Rückbank, sie wird gefahren → der Fahrer biegt in eine Seitenstraße ein und bleibt stehen → er öffnet ihre Tür, sie fragt ihn was sie dort soll, 9 Uhr Bad Fucking → der Chauffeur deutet mit seinen Händen „Fucking" und bewegt seine Zunge auf und ab → sie ist empört und fragt ihn, ob er wahnsinnig ist und was das soll, er soll sich die Schlagzeile vorstellen *Polizei erwischt Innenministerin beim Schnackseln*, er soll sofort einen besseren Platz finden, schaut auf die Uhr und sagt dann na gut, aber mach schnell Niko, sie rutscht zur Seite und will ihm Platz im Auto machen	5_1 Besuch in Wien → Killian schaut in Wien aus seinem Fenster auf die Straße → der gelbe BMW von Jasmin fährt vor, Jakob sitzt drin, er parkt, schaut hoch und geht ins Wohnhaus → eine Polizistin begutachtet sein Auto → Jakob sagt er ist der einzige Zahnarzt der Pleite ist, es tut ihm leid, aber … → Killian sagt „Ah ja" → Der Zahnarzt fragt ihn warum er das jetzt sagt → Killian entgegnet er habe noch nie etwas kapiert, er hat ihn mit seinem Investment von 10.000€ mitmachen lassen, weil er sein einziger und bester Freund ist → er steht auf und geht zur Wand, an der viele Plakate und Pläne hängen, er fasst darauf und sagt, dass da das große Geld drinsteckt	6_1 Autostoppen nach Bad Fucking → Ein Mann (Greg) steht mit einem Schild am Straßenrand, er lacht, dreht sich zur Straße → ein Auto macht eine Vollbremsung, ein Auto fährt direkt in das Auto rein, ein weiteres Auto weicht aus → auf seinem Schild steht *Bad Fucking* → Greg ist erschrocken → die Personen aus den Autos steigen aus, im hinteren sitzt Killian, er schreit dreimal „Fuck" → Greg rennt auf ihn zu und sagt zu ihm auf Englisch, dass er Englisch sprechen kann und fragt ihn, ob er in diese Richtung vom Schild fährt → Killian sagt, und fordert ihn auf Englisch auf sein Auto da weg zu schieben → Killian steigt wieder ins Auto, Greg schiebt ihn rückwärts raus und steigt ein → eine Frau aus einem anderen Auto klopf auf Killians Seite gegen das Fenster und schreit, Greg fragt Killian, ob sie nicht auf die Polizei warten sollen, Killian sagt „Fuck the police" und fährt zurück auf die Autobahn → Greg fragt, wie weit er ihn mitnehmen kann → Killian sagt, bis nach Bad Fucking → Greg kann es nicht fassen und lacht → Killian fragt, ob er das lustig findet, dass er aus Bad Fucking kommt → sie streiten sich, Greg versucht das Missverständnis aufzuklären → Killian sagt er soll leise sein

Abbildung 2: *Exemplarischer Ausschnitt aus dem Sequenzprotokoll des Films Bad Fucking (2013), S. 145*

Die einzelnen Filmanalysen widmen sich anhand der Grundlage des jeweiligen Sequenzprotokolls auf einer makroanalytischen Ebene der Dramaturgie, der Figurendarstellung und dem Handlungsverlauf. Innerhalb der jeweiligen Ebenen werden nach der Erstellung des Sequenzprotokolls die zugehörigen Fragen nacheinander beantwortet, da diese inhaltliche und analytisch aufeinander aufbauen. Nachfolgend wird dazu ein Ausschnitt aus dem Analyseprotokoll für die Figurendarstellung aus *Bad Fucking (2013)* abgebildet.

2. Zentrale involvierte Figuren

2.1. Soziodemographische Information (auch Informationsdichte) wie Geschlecht, sexuelle Orientierung, Alter, Beruf/Berufsposition, Vermögen, Bildung, Lebenslage

Philipp Hintersteiner: Eine der Hauptfiguren (auch Bezug zum Erkenntnisinteresse sG) und Antagonist in Bezug zu der Figur ‚Veronika'. Er ist männlich, zwischen 25-35 Jahre alt, Single und gemäß der Filmnarratologie heterosexuell (1_8; 3_5; 4_6; 7_3). Er arbeitet zu Beginn im Hotel als Kofferträger (1_3; 1_8) und später als Rezeptionist und Stellvertretung seines Vaters (2_4; 2_6; 3_8). Zudem lebt er alleine in einer Wohnung in dem Hotel (5_3; 7_1; 7_3), sein großer Bruder Killian ist das Lieblingskind seiner Eltern (2_2; 4_2). Sein Auftreten wird gegenüber anderen Figuren als dumm und tollpatschig inszeniert (1_3; 1_8; 2_2; 4_2; 5_3). Die Figur weist eine größere Informationsdichte als andere Figuren auf, zudem ist er eine von drei Figuren, deren Gedanken durch eine interne Fokalisierung gezeigt werden (4_6).

Veronika Sandleitner: Protagonistin und Erzählerin auch Anti-Heldin (?), aber durch ihre Perspektivierung der Erzählung auch Reflektorfigur (ab 1_2 und 1_10 bis 7_3). Sie ist weiblich, Mitte zwanzig und heterosexuell (1_10). Sie hat den Shop ihrer Eltern zwangsläufig nach deren Tod übernommen (2_2) und entwickelt Fotos (1_10; 3_4; 3_6; 3_12). Sie möchte eigentlich nach München ziehen (1_10). Sie hat 10.000€ Schulden bei der Bank (3_2). Sie ist alleinstehend und wohnt in dem Haus, indem auch der Souvenirshop ist. Durch ihre Position als Erzählerin weist sie die höchste Informationsdichte auf.

Abbildung 3: *Exemplarischer Ausschnitt aus dem Analyseprotokoll des Films Bad Fucking (2013), S. 166*

Nach der Erstellung des Sequenzprotokolls und der systematischen Beantwortung des Analyseleitfadens erfolgt abschließend die sukzessive Beantwortung der interpretationsleitenden Fragen in Bezug auf die Verhandlung von sexualisierter Gewalt für den jeweiligen Spielfilm, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit alleine durchgeführt wurden. Diese Schritte sind zyklisch zu

bearbeiten und führen insofern zur ersten Phase, der Konzeption, zurück, als dass die Leitfäden und die Konzeptualisierung inklusive der Forschungsfragen im Zuge des Forschungsprozesses überarbeitet und ergänzt werden. Dieser Prozess wird in der nachstehenden Abbildung durch die roten Pfeile markiert. Die Grafik fasst darüber hinaus die drei Phasen des Soziologischen Filmlesens überblicksartig zusammen:

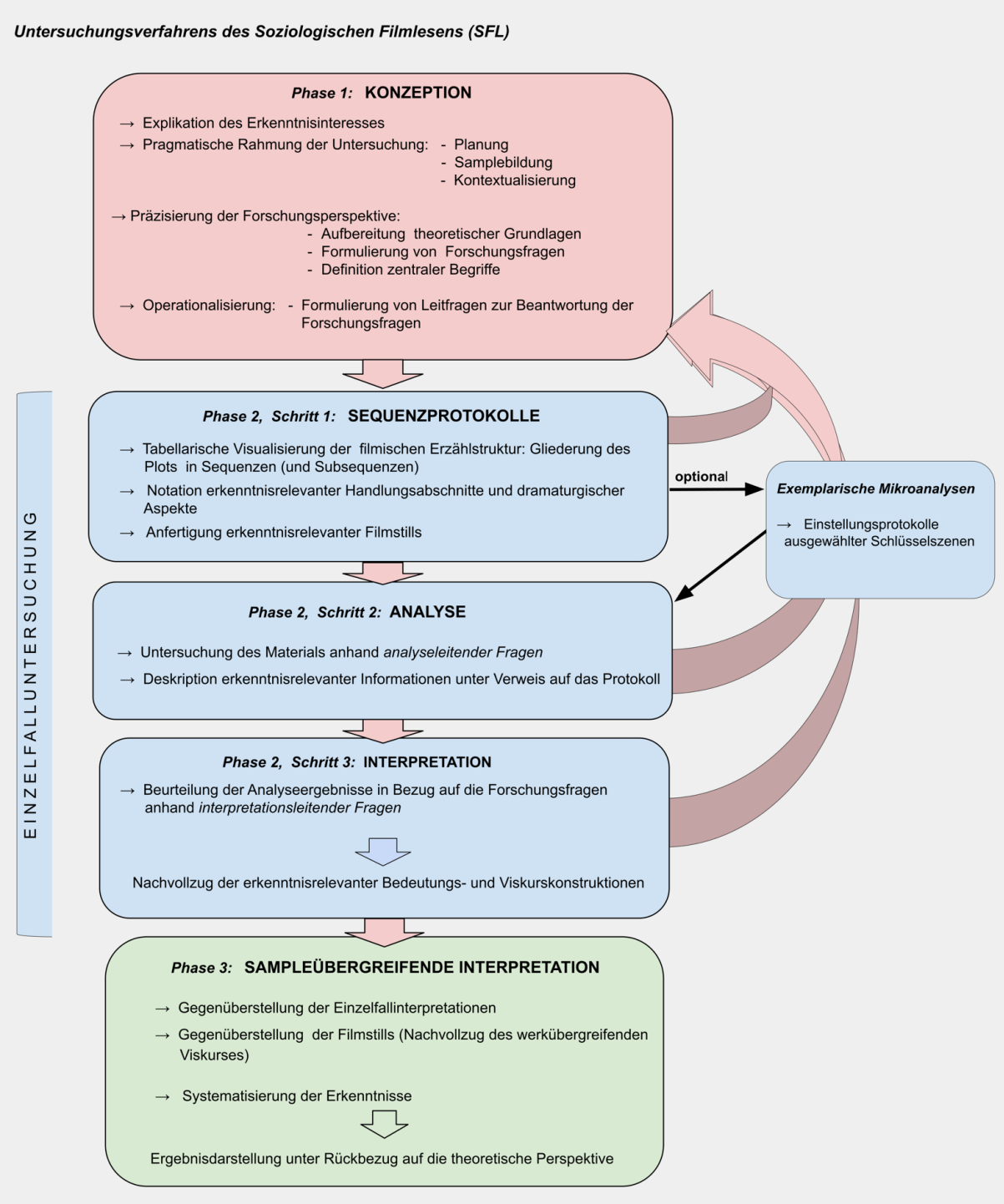


Abbildung 4: *Übersicht der Phasen des Soziologischen Filmlesens (Darstellung entnommen aus Flicker und Zehenthofer 2018, S. 9)*

Die dritte Phase „Sampleübergreifende Interpretation“ widmet sich der Gegenüberstellung der in Phase zwei erstellten Einzelfilmanalysen und der Systematisierung der Erkenntnisse (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 14f). Für die vorliegende Masterarbeit wurde diese Phase gemäß der Anforderungen an interpretative Analysemethoden nicht mehr alleine, sondern gemeinsam mit einem Filmwissenschaftler* durchgeführt. Die Darstellung der filmübergreifenden Ergebnisse erfolgt anschließend in Bezug auf den theoretischen Rahmen des Erkenntnisinteresses und wird zur Veranschaulichung von Viskursen durch Stills ergänzt und illustriert (ebd., S. 17). Während die Annäherung an das Material in der zweiten Phase deskriptiv erfolgt, besteht die dritte Phase aus einer Beurteilung der Interpretationen, die nach Möglichkeit in eine „Typologie der erkannten Repräsentationsmuster” (ebd., S. 14) mündet. Die herausgearbeiteten Muster werden systematisiert, indem sie beispielsweise im Hinblick auf (wiederkehrend) hervortretende Bedeutungskonstruktionen, ihr spezifisches audiovisuelles Auftreten oder in Bezug auf ein besonderes theoretisches Interesse, untersucht werden (ebd., S. 9). Dadurch soll abschließend das Ziel des SFL erreicht werden, filmische Sinn- und Bedeutungszuschreibungen über die finale Interpretation des Materials auszuarbeiten (ebd., S. 17). Insgesamt handelt es sich bei der Vorgehensweise um eine sehr aufwendige Methode, die gleichzeitig die Möglichkeit bietet, umfangreiche Filmsamples zu bearbeiten.

Das Erkenntnisinteresse, das die Methode des Soziologischen Filmlesens hier leiten soll, ist die Darstellung und Verhandlung von sexualisierter Gewalt und die damit zusammenhängenden Bedeutungskonstruktionen in einem Filmsample bestehend aus vier Filmen. Aus der Konzeptionalisierung dieses Interesses wurden die folgenden Forschungsfragen ausformuliert:

- Wie wird sexualisierte Gewalt in ausgewählten österreichischen Spielfilmen aus dem Sample des *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* konstruiert?
- Welche wiederkehrenden Konstruktionen oder Widersprüche werden in den Filmen hinsichtlich der Ausübung und der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt sichtbar?

Im Zentrum des gesamten methodischen Ablaufs steht dabei die „Untersuchung filmischer Repräsentationen und ihrer narrativen Verhandlung“ (ebd., S. 2) in Bezug auf sexualisierte Gewalt. In die Darstellung filmischer Figuren und das Handlungsgeschehen sind Bedeutungszusammenhänge des gewählten Themas eingeschrieben, weshalb diese von besonderer Bedeutung für die Analyse sind (ebd., S. 6). Dies geschieht unter Rückgriff verschiedener „erkenntnisrelevanter soziologischer Begriffe und [...] Theorien” (ebd., S. 8). In der vorliegenden Arbeit handelt es sich dabei um die zuvor aufgearbeiteten Gewalttheorien und die soziologische

Einordnung von Geschlechtlichkeit und Körper in Bezug auf das Thema sexualisierter Gewalt. Die Analyseform audiovisuellen Materials ordnet sich anders gesagt der „Repräsentations- und Viskursanalyse filmischer Artefakte und den darin eingebetteten Narrationen, Figuren und Argumentationslinien“ (ebd., S. 18) unter. Ausgehend davon werden im folgenden Kapitel die Leitfäden auf der Grundlage des Erkenntnisinteresses ausformuliert. Wie für die Reihenfolge der Auswertung vorgesehen, werden nach der Herleitung der Forschungsfragen erst der Analyseleitfaden auf den filmanalytischen Ebenen der involvierten Figuren, der filmischen Repräsentation und der Handlung beschrieben und anschließend die interpretationsleitenden Fragen vermittelt.

5. Forschungskonzept und Vorgehen

Das folgende Kapitel widmet sich sowohl dem fertigen Forschungsdesign als auch dessen Entstehung. Die vorangegangene theoretische Rahmung des Themas und die Beschreibung der gewählten Methode werden hier in das Forschungsdesign der Arbeit integriert. Zunächst wird das bereits zu Anfang dargelegte Erkenntnisinteresse mit dem dazugehörigen theoretischen Rahmen in Bezug auf die Fragstellung und den daraus entstandenen Leitfragen erneut umrissen. Anschließend werden die interpretationsleitenden Fragen zur Auswertung des audiovisuellen Materials beschrieben, die auf einer Reihe von ausgearbeiteten analyseleitenden Fragen zum Material entstanden sind. Um die Anschlussfähigkeit der Ergebnisdarstellung in Kapitel sechs zu gewährleisten, wird sowohl die Entstehung des Filmsamples durch ein zyklisches Vorgehen gemäß der interpretativen Methode der vorliegenden Arbeit kurz erläutert als auch der Inhalt der ausgewählten Filme zusammenfassend wiedergegeben. Die Ergebnisdarstellung widmet sich vor allem der Phase 3 des SFL, der Gegenüberstellung des nacheinander analysierten Filmmaterials, wie in dem Aufbau des Kapitels sichtbar wird. Eine inhaltliche Einordnung der Filme vorab soll vor allem dabei helfen, die übergreifende Aufbereitung der Ergebnisse zu verstehen.

5.1 Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Der Konzeptionalisierung der Forschungsfragen geht, bei der Methode des Soziologischen Filmlesens (SFL), die Erstellung eines Leitfades voraus, mit dessen Hilfe das ausgewählte Filmmaterial analysiert und interpretiert werden soll. Darüber hinaus ist es für das methodische Vorgehen von Bedeutung, neben der „fachlichen Präzisierung der Forschungsfrage(n)“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 8), auch die eigenen Vorannahmen sowie die kontextuellen Untersuchungsbedingungen darzulegen. Die persönlichen Prädispositionen bei der Umsetzung

dieses Forschungsvorhabens ergeben sich auch aus den Daten bezüglich sexualisierter Gewalt des *Österreichischen Film Gender Reports 2012-2016* (*ÖFGR*), die ein spezifisches *Opfer-Täter-Narrativ* nahelegen, das sich über das gesamte Spielfilmsample reproduziert (Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). Im Anschluss an diese Ergebnisse und an die theoretische Herleitung von sexualisierter Gewalt als geschlechterspezifische Gewalt ist anzunehmen, dass in der Darstellung verschiedener Formen sexualisierter Gewalt geschlechterspezifische Muster wiederholt auftreten. Diese Annahme bezieht sich sowohl auf Mikroaggressionen, die als Formen von sexualisierter Gewalt verstanden werden, als auch auf sexualisierte Übergriffe und (versuchte) Vergewaltigungen, die einen durchaus stärkeren körperlichen Bezug aufweisen. Hinzu kommt die Annahme, dass sich hierarchische Anordnungen nicht nur in Bezug auf das Geschlecht und die Sexualität der beteiligten Personen innerhalb der einschlägigen Interaktionen reproduzieren, sondern auch im Hinblick auf weitere Differenzachsen wie Herkunft, Klasse und körperliche Verfasstheit der Figuren. Daraus ergibt sich die Vorannahme, dass sich das bereits quantitativ erhobene geschlechterspezifische Narrativ im Vorkommen von sexualisierter Gewalt in den Spielfilmen auch in einer interpretativen Analyse der Darstellungen wiederfindet.

Die Analyse des Filmmaterials beruht auf einem Konzept, das im Sommersemester 2020 im Rahmen des Seminars *Filmanalyse und Filmlesen für Einsteiger*innen und Fortgeschrittene* gemeinsam mit den Teilnehmer*innen und der Kursleitung, Irene Zehenthofer und Eva Flicker, erarbeitet wurde. Auf der Grundlage einer theoretischen Annäherung an den Begriff „sexualisierte Gewalt“ wurde ein Analyseleitfaden erstellt, aus dem der hier verwendete Leitfaden hervorgegangen ist. Das Verständnis verschiedener soziologischer Konzepte, wie Gewalttheorien, sexualisierte Gewalt und Gender, Intersektionalität und Körper wurden im Sinne der adaptierten Forschungsfrage im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit genauer ausgearbeitet. Zudem wurde der Inhalt des Seminars, gemäß der Ansprüche an ein Masterarbeitsvorhaben, für dieses zusammenhängende Forschungskonzept detailliert ausgearbeitet. Ein zusätzlicher Schwerpunkt liegt, in Abgrenzung zu den Konzepten des Seminars, auf der Rolle sowie der Inszenierung von Körpern im Hinblick auf die Verhandlung von sexualisierter Gewalt in den ausgewählten Spielfilmen aus dem Sample des *ÖFGR*. Die Auswahl der Spielfilme, die das audiovisuelle Material der vorliegenden Arbeit bilden, wurde unter Berücksichtigung der bereits im Seminar ausgewerteten Filme getroffen. Diese konnten nicht mehr Teil des Masterarbeitssamples werden, um der Maxime von maximaler Fremdheit gegenüber dem Material zu folgen. Ausgehend von der Möglichkeit beim SFL umfangreiche Samples auszuwerten, aber einem zeitlich beschränkten Rahmen der vorliegenden Masterarbeit, besteht das

Sample, auf welchem die Ergebnisdarstellung beruht, aus vier Filmen. Diese können aus der Übersichtsliste der 68 Filme im Anhang entnommen werden. Die Kriterien sowie der Ablauf der Auswahl wird nach der Beschreibung des Analyseleitfadens hier aufgegriffen.

Damit die Kommunizierbarkeit der Auswertungen in Bezug auf das Sample gewährleistet werden kann, bedarf es sowohl der Ausformulierung des konkreten Forschungsinteresses als auch dessen Konzeptionalisierung. Schließlich kann dadurch auch die intersubjektive Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse gewährleistet werden, die mittels einer abschließenden und filmübergreifenden Interpretation sichtbar werden (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 6). Anhand der Gegenüberstellung des analysierten Filmmaterials aus dem Sample können sowohl Gemeinsamkeiten und Muster als auch Widersprüche, Unterschiede und Besonderheiten sichtbar werden. Diese zeigen sich über die narrative Argumentation der Filme und den damit einhergehenden Wertungen, die mittels filmübergreifender Viskurse dargestellt werden können. Im Sinne des Erkenntnisinteresses, der Verhandlung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm zwischen 2012 und 2016 im Anschluss an die Ergebnisse des *ÖFGR* und den dargelegten Vorüberlegungen, haben sich folgende Forschungsfragen für die vorliegende Arbeit ergeben:

- Wie wird sexualisierte Gewalt in den ausgewählten österreichischen Spielfilmen aus dem Sample des *ÖFGR* konstruiert?
- Welche wiederkehrenden Konstruktionen oder Widersprüche werden in den Filmen hinsichtlich der Ausübung und der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt sichtbar?

Die Formulierung der Forschungsfragen wurde an die offene Konzeptualisierung von sexualisierter Gewalt und dem interpretativen Zugang des Forschungsvorhabens angepasst. Gleichzeitig wird das Ziel verfolgt, eine übergreifende Gegenüberstellung der Filme zu ermöglichen und sie in Bezug zu setzen, um spezifische Unterschiede und wiederkehrende Darstellungsweisen offenzulegen.

Um die Forschungsfragen zu beantworten, bedarf es im Rahmen des Soziologischen Filmlesens interpretationsleitenden Fragen, die den Inhalt der Spielfilme beurteilen. Die Interpretation des audiovisuellen Materials baut unmittelbar auf den Ergebnissen der analyseleitenden Fragen auf, die zuvor formuliert, aber im Zuge des zirkulären Forschungsprozesses laufend nachjustiert wurden. Neben den Fragen rund um die dramaturgische Platzierung von sexualisierter Gewalt innerhalb des Plots ist die Charakterisierung und die Wertestruktur der involvierten Figuren über die gesamte Spielfilmerzählung hinweg zentral. Zusätzlich ist auch die Einbettung der Vorkommnisse innerhalb der Handlungsstränge relevant. Die Fragen zur Analyse dienen demnach auch dem intersubjektiven Verständnis der interpretativen Erkenntnisfindung. Das zu untersuchende Spielfilmmaterial bietet

Informationen an, die über den theoretisch formulierten Zugang erfassbar und im Kontext des Erkenntnisinteresses beurteilt werden können. Die analyseleitenden Fragen beziehen sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf die Verhandlung von sexualisierter Gewalt innerhalb der Handlung und zwischen den involvierten Figuren der Spielfilme. Alle explizit als auch implizit dargestellten Formen von sexualisierter Gewalt sind für das Erkenntnisinteresse relevant. Diese wurden auf der Grundlage der vier Kategorien aus dem *ÖFGR* erweitert und mittels der theoretischen Einordnung von sexualisierter Gewalt ergänzt sowie durch die Darstellungen, die im Filmmaterial identifiziert wurden.

5.1.1 Leitfragen

Der Analyseleitfaden im Rahmen des SFL wird unter anderem auf der Grundlage einer Reduktion der fünf Ebenen nach Mikos (2015, S. 44 ff) Filmanalyse erstellt. Die Ebenen ermöglichen eine erkenntnistheoretische Annäherung an das Filmmaterial und wurden von Mikos im Zusammenhang mit der Durchführung seiner Filmanalyse als besonders wichtig herausgearbeitet. Zu diesen Ebenen gehören:

- Der Inhalt und die Repräsentation,
- die Narration und Dramaturgie,
- die Figuren,
- die Filmästhetik sowie die Gestaltung und
- der allgemeine Kontext.

Das Filmmaterial lässt sich anhand dieser Ebenen differenziert und zielführend im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse untersuchen. Die Analyse kann sich aber auch auf einzelne Ebenen beschränken oder mehrere gemeinsam berücksichtigen, da sich die Ebenen auch wechselseitig aufeinander beziehen (Mikos 2018, S. 6). Für die Beantwortung der hier formulierten Forschungsfragen wurden die Ebenen der filmischen Repräsentation und der Narration sowie der filmästhetischen Gestaltung zusammengefasst. Anschließend wurde die Figurenebene und danach die Ebene der Handlung bearbeitet. Auf diesen Ebenen wurden detaillierte analyseleitende Fragen zum Material ausformuliert, auf dessen Darstellung die interpretationsleitenden Fragen folgen. Die Reihenfolge dieser Fragen ist insofern entscheidend, als dass sie sich thematisch dem Forschungsgegenstand sexualisierter Gewalt immer weiter annähern und folglich auch aufeinander aufbauen. Der Schwerpunkt der analyseleitenden Fragen liegt auf der narrativen Argumentation und den damit zusammenhängenden Bedeutungskonstruktionen des Materials, die über die

genannten Ebenen ersichtlich werden. Im Hinblick auf die Figuren und die Handlung der Filme liegt die analytische Konzentration auf der fiktionalen Kommunikation des audiovisuellen Materials (Eder 2008, S. 68 zitiert nach Flicker und Zehenthofer 2018, S. 12):

> „Wenn man wissen möchte, was in einem (Spiel-)Film wie dargestellt und erzählt wird, muss man auf die Charakterisierung der Figuren, den Aufbau der Narration, auf Dialoge, Filmästhetiken, Bildmontagen und symbolische Verweise achten (Eder 2008). Zusammenhänge mehrerer Filme beispielsweise einer Epoche, eines Genres oder anderer Merkmale lassen sich über spezifische inhaltsanalytische Verfahren untersuchen, beispielsweise über *Soziologischen Filmlesen* (Flicker und Zehenthofer 2018)." (Breckner und Flicker 2020, S. 65).

Die Visualisierung von Betroffenheit ebenso wie die Ausübung von sexualisierter Gewalt wird in den Spielfilmerzählungen systematisch anhand ihrer Narration, der involvierten Figuren und der Handlung mithilfe eines Leitfadens analysiert (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 6). Neben der narratologischen Verhandlung von sexualisierter Gewalt in den Filmen sind die involvierten Personen ebenso für die Analyse der einschlägigen Szenen relevant. Dabei geht es nicht nur um die Charakterisierung der Figuren innerhalb dieser Szenen, sondern über die gesamte Spielfilmerzählung hinweg. Laut Eder (2008) geht es bei der Darstellung der Figuren darum, die skizzierten Eigenschaften der Charaktere einzufangen, um die darin liegende *Moralstruktur* (ebd., S. 502) der Filme zu erkennen. Aus dieser Struktur ergeben sich soziale Verhältnisse, die gewisse Haltungen innerhalb einer spezifischen Werteverteilung implizieren. Aus dieser Verteilung ergibt sich eine Struktur, die zentral für die narrative Argumentation der Handlung ist und gewisse Tendenzen der verhandelten Themen preisgibt. Unter der Wertestruktur einer Figur werden allgemein die intersubjektiv nachvollziehbaren positiven und negativen Zuschreibungen verstanden (ebd., S. 500 ff.). Sie werden folglich im Spielfilm so angeordnet, dass sie etwas über die narratologische Gestaltung des Inhalts aussagen (Eder 2007, S. 21). Dadurch wird betont, dass die drei Ebenen der Dramaturgie, der Handlung und der Figuren nicht losgelöst voneinander analysiert werden können.

Bevor Viskurse mittels filmübergreifender Interpretation der Spielfilme als inhaltliche und visuelle Bedeutungskonstruktionen in Bezug auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt veranschaulicht werden, wurde der Analyseleitfaden und die interpretationsleitenden Fragen einzeln und nacheinander für jeden Film bearbeitet. Über das angefertigte Sequenzprotokoll wird das Material anhand des rollierend angepassten Leitfadens der Einzelfilmanalysen für die Interpretation aufbereitet. Die Reihenfolge der Fragen ist deshalb von Bedeutung, da diese in ihrer Logik aufeinander aufbauen und teilweise benötigt werden, damit weitere Fragen sinngemäß beantwortet werden können. Inhaltlich bedienen sich die Fragen an filmanalytischen Begriffen von

Eder (2007; 2008), die eine Anschlussfähigkeit dieses Leitfadens im Rahmen filmanalytischer Methoden unterstützen soll. Auf den drei ineinandergreifenden Ebenen der filmischen Präsentation, der Figurendarstellung und der Darstellung der Handlung wurden für die Analyse folgende Unterfragen[25] formuliert:

1. **Filmische Repräsentation** (Dramaturgie und Narration)
    1.1. Funktion betroffener und ausübender Figuren
    1.2. Platzierung sexualisierter Gewalt im Haupthandlungsstrang oder Subplot[26]
    1.3. Einfluss sexualisierter Gewalt auf den Verlauf der Handlung für den Inhalt oder als Ausdrucksform des Genres
    1.4. Vorkommen einer retrospektiven Verhandlung der Sequenzen, die Formen sexualisierter Gewalt zeigen
    1.5. Zentrale filmische Erzählstruktur in Szenen, die sexualisierte Gewalthandlungen zeigen (Perspektiven)
    1.6. Analyse von Schlüsselszenen (Begründung)
        - Anfertigung von Stills spezifischer Momente inklusive Time Code
        - Ästhetische Mittel und Strategien der Wahrnehmungslenkung in der Darstellung von sexualisierter Gewalt, wie Bildgestaltung, Farbigkeit, Kameraeinstellungen und Tongestaltung
2. **Ausübende und betroffene Figuren**[27]
    2.1. Soziodemographische Information[28] wie Geschlecht, sexuelle Orientierung, Alter, Beruf/Berufsposition, Vermögen, Bildung, Lebenslage
    2.2. Soziale Rollen im Rahmen der Familie, von Privatbeziehungen und Beruf
    2.3. Beziehungsverhältnis zwischen Ausübenden und Betroffenen

[25] Die Darstellung der Fragen stellt die erste Version (V1) dar. Die Adaption, über die Auswertungen hinweg, lässt sich aus dem Dokument im Anhang nachverfolgen.
[26] Eder trifft diese Unterscheidung anhand der Präsenz des relevanten Erzählstrangs innerhalb der Handlung und im Hinblick auf den vorherrschenden Konflikt (Eder 2008, S. 43 ff.).
[27] Je detaillierter die Figuren dargestellt werden, desto mehr „imaginäre Nähe“ (Eder 2008, S. 351) entsteht zwischen Rezipierenden und den Filmfiguren. Daraus folgt ein bestimmter Grad an Nachvollziehbarkeit der Handlungen sowie eine spezifische Wertung dieser. Es geht also darum, was und wie viel über die Betroffenen und Ausübenden preisgegeben wird. Ebenso ist die Gewichtung der Merkmale laut Eder (2007) von Bedeutung. Dieses Zusammenspiel entfaltet ein gewisses *Wirkungspotential* der Merkmale (ebd., S. 20 f.).
[28] Dazu zählen auch in Anlehnung an eine intersektionale Perspektive (siehe Degele und Winker 2011) Informationen zur Herkunft, Hinweise auf die Klassenzugehörigkeit sowie die Beschaffenheit des Körpers.

2.4. Selbst- und Fremdcharakterisierung der Figuren, negative/positive Konnotation der Eigenschaften im Plot (Werteverteilung[29])

3. **Handlung** (filmisches Erzählen)
   3.1. Ausprägung der sexualisierten Gewalthandlung
   3.2. Form der Thematisierung: explizit gezeigt / indirekt vermittelt (z.B. Gespräche) / implizit vermittelt (Schließung einer rezeptiven Lücke)
   3.3. Ort der sexualisierten Gewalthandlung (öffentlich, privat, Arbeitsplatz, in einem spezifischen Kontext/Milieu, …)
   3.4. Schilderung des Ablaufs und Bezeichnung der expliziten Handlung: was passiert unmittelbar vor und nach den Vorkommnissen?
   3.5. Hinweise auf Motive der Ausübung (indirekt und non-verbal, direkt artikuliert)
   3.6. Reaktionen der Betroffenen
   3.7. Folgen der Ausübung von sexualisierter Gewalt für die beteiligten Figuren

Im Anschluss an die Beantwortung der analyseleitenden Fragen werden die interpretationsleitenden Fragen darauf aufbauend bearbeitet, die sich der Beantwortung der übergeordneten Forschungsfragen annähern. Aus diesem Ablauf und in Bezug auf die Forschungsfragen ergeben sich die folgenden interpretationsleitenden Fragen:

3. Welche Ausprägung von sexualisierter Gewalt wird in der Handlung direkt oder indirekt thematisiert und in welche Zusammenhänge werden diese kontextuell und situativ eingebettet?
4. Welche narrative Bedeutung wird dem Thema sexualisierte Gewalt zugeschrieben und wie wird es dramaturgisch platziert?
   4.2. Wie werden die gezeigten Formen sexualisierter Gewalt von den Ausübenden und den Betroffenen im Plot retrospektiv verhandelt und wie beeinflusst das die Positionen der Handelnden?
5. Zeigen sich in der Darstellung von sexualisierter Gewalt wiederkehrende Visualisierungsweisen, die das Verhältnis von Ausübungen und Betroffenen kennzeichnen (z.B. mittels Filmstils)?

[29] Unter Werteverteilung versteht Eder eine intersubjektiv verständliche Beschreibung von konstruktiven und destruktiven Eigenschaften der Figuren, die nicht auf einem affektuellen Urteil basieren (Eder 2007, S. 56). Die Eigenschaftsbeschreibungen der Filmfiguren werden durch die *soziale Handlungsorientierung* und die *zentralen Handlungsmotive* ergänzt (Eder 2008, S. 443).

5.2. Welche Eigenschaften (Merkmale) weisen die ausübenden und betroffenen Figuren im Laufe der Handlung auf?
5.3. Welche Rolle spielt der Körper bei der Analyse von sexualisierter Gewalt in den ausgewählten Filmen?

Anhand der abgebildeten analyse- und interpretationsleitenden Struktur soll die narrative Argumentation der filmischen Verhandlung von sexualisierter Gewalt zu der Beantwortung der Forschungsfragen beitragen. In weiterer Folge sollen die Ergebnisse etwas zu der sozialwissenschaftlichen Gewaltforschung im Geschlechterverhältnis in Bezug auf das Wissen über sexualisierte Formen von Gewalt, speziell im österreichischen Spielfilm, beitragen. Nachdem dieses Unterkapitel sich vor allem der Entstehung und Erläuterung des Leitfadens sowie der Operationalisierung von sexualisierter Gewalt widmet, wird der anschließende Teil die prozessuale Entstehung des Filmsamples veranschaulichen und die ausgewählten Filme in der Reihenfolge der Einzelfallanalysen kurz inhaltlich beschreiben.

5.1.2 Verständigungsdefinitionen zu Phänomenen sexualisierter Gewalt

In diesem Kapitel werden die Verständigungsdefinitionen der vielfältigen Formen sexualisierter Gewalt für die Analyse des Filmmaterials operationalisiert. Die Ausdifferenzierung der Verständigungsformen sexualisierter Gewalt baut auf dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016 (ÖFGR)* auf und wird durch die theoretische Rahmung der genannten Begriffe ergänzt. Die Konzeptualisierung von sexualisierter Gewalt ist dadurch nur so eng gefasst, dass die Kategorien, gemäß des interpretativen Forschungszugangs, durch die Analyse des Materials laufend erweitert wurden. Die Operationalisierung ist für die Auswertung sowie für die Möglichkeit einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit unumgänglich.

Im Allgemeinen bezeichnet ein feministischer Gewaltbegriff sowohl physische als auch psychische Verletzungen (Sauer 2011, S. 52). Die Quantifizierung der Vorkommnisse sexualisierter Gewalt im *ÖFGR* wurde anhand einer klaren Definition vier distinkter Kategorien ermöglicht (Flicker und Vogelmann 2018, S. 38). Diese werden nach ihrem Ausmaß hierarchisch angeordnet:

- Sexuelle Mikroaggressionen,
- sexuelle Belästigung,
- sexualisierte Übergriffe und
- Vergewaltigungen.

Die erste Kategorie bezieht sich hauptsächlich auf abfällige und sexistische Bemerkungen sowie Zudringlichkeiten oder nicht einvernehmliche Angebote, während die zweite Bezeichnung darüber hinaus ein formelles Abhängigkeitsverhältnis oder Machtgefälle voraussetzt. Übergriffe werden dann als solche bezeichnet, wenn körperbezogene Handlungen an sexuell konnotierten Stellen auftreten. Die letzte Kategorie bezieht sich sowohl auf versuchte als auch auf durchgeführte Vergewaltigungen. Der *ÖFGR* konnte in diesem Zusammenhang zeigen, dass die Anzahl der Vorkommnisse mit der Stärke der Kategorien abnimmt (Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). Mikroaggressionen werden demnach fast 16-mal so oft wie (versuchte) Vergewaltigungen gezählt. Da es in der vorliegenden Arbeit nicht mehr um die Quantifizierung und Kategorisierung der Vorfälle geht, sondern um die syntagmatische Ebene der Vorkommnisse, dienen die vier Kategorien einer grundsätzlichen Orientierung und Nachvollziehbarkeit, die sowohl durch die theoretische Einordung als auch durch die Ergänzungen aus dem Material ermöglicht werden soll.

Das ausdifferenzierte Verständnis von sexualisierter Gewalt sowie eine Einordnung dessen soll hier zur Einführung in die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit aufgrund der vier Kategorien aus dem *ÖFGR* und der zuvor dargelegten theoretischen Einordnung verschiedener Begrifflichkeiten ausgeführt werden. Unter Mikroaggressionen werden in der vorliegenden Arbeit, über das zuvor beschriebene Verständnis hinaus, alle Formen von Sexismus, Zudringlichkeiten und alle Arten unerwünschter sexueller Angebote oder Annäherungsversuche verstanden. Sexismus wird dabei als soziale Konstruktion von Unterschieden zwischen den Geschlechtern verstanden, die eine ideologische Grundlage für Diskriminierung aufgrund des Geschlechts zulässt. Diese entsteht vor allem durch individuelle Einstellungen und Verhaltensweisen oder institutionelle und kulturelle Praktiken. Besonders hervorzuheben sind moderne Formen von Sexismus und Neosexismus, die entweder Gleichberechtigung leugnen oder damit in einem Konflikt stehen. Hostiler Sexismus meint eine besonders feindliche Form von Sexismus, bei der es darum geht die Bedrohungsquelle gezielt abzuwerten, aus Angst, dass diese die Kontrolle erlangen will. Sexismus kann sich anhand von Verniedlichungen (z.B. „Pupperl“, „Mausi“), Beleidigungen und abwertenden Begriffen, die ausschließlich auf ein bestimmtes Geschlecht anwendbar sind oder aufgrund geschlechtsspezifischen, körperlichen Eigenschaften (z.B. „Hure“, „*pervert*“), sexuell konnotierten Bemerkungen, Abwertung einer „anderen“ Gruppe (*Othering*[30]) oder Kommentaren mit Verweis auf

[30] Dieser Begriff bezeichnet die Abgrenzung einer Person von einer Gruppe, zu welcher sich die Person nicht zugehörig fühlt, durch ein damit einhergehendes Benennen dieser Gruppe als fremd. Dadurch wird eine hierarchische Ordnung der Gesellschaft impliziert, die in weiterer Folge auch im Zusammenhang mit Diskriminierung steht (vgl. Hyunsin Kim 2020).

vergeschlechtlichte Merkmale (auch solche, die ironisch gemeint sind), unerwünschten Komplimenten/Liebeserklärungen, Nachrichten mit sexuellem Inhalt, Herzeigen/Verschicken von sexualisiertem Bildmaterial, Vorgabe/Einsatz von sexuellem Interesse, sexualisierten Gesten, Handbewegungen und Blicken (mit Fokus auf bestimmten Körperstellen) zeigen. Es werden auch sexualisierte Beschimpfungen miteinbezogen, die keinen situativen Bezug haben, wie abwertende Redewendungen oder Schimpfwörter, die auf sexuell konnotierten Ausdrücken beruhen und eher als objektlose sexualisierte Mikroaggressionen gelten. Aufgrund der Entstehung von sozialer Ungleichheit entlang verschiedener Differenzachsen kann zwischen personaler und akteurloser struktureller Gewalt unterschieden werden.

Außerdem kann die Reduktion auf die sexuelle Attraktivität als mikroaggressive sexualisierte Gewalt verstanden werden. Dazu zählen auch sexistische Kommentare in Bezug auf die körperliche Verfasstheit und einer damit einhergehenden Abwertung dessen (z.B. *bodyshaming*) und eine sexualisierte Zurschaustellung des Körpers anderer Figuren sowie die Reduktion einer Figur auf ihre Reproduktionsorgane. Diese Handlungen führen zu einer Objektifizierung der Figur oder der Degradierung als Objekt der Begierde. Moralische Abwertungen meinen darüber hinaus Aussagen, die sich auf erotisch gedeutetes Auftreten oder einen sexuellen Lebenswandel beziehen. Zusätzlich sind chauvinistische Bemerkungen als bevormundende Äußerungen zu verstehen, die (implizit oder explizit) einen spezifischen Führungsanspruch bzw. einen Anspruch auf spezifische Überlegenheit in Bezug auf verschiedene Differenzachsen wie Gender, Körper, Klasse oder Herkunft signalisieren. Damit sind insbesondere auch Ansprüche, Kritik, Forderungen und Maßregelungen dem Geschlecht gegenüber in Bezug auf angemessen erachtetes Verhalten gemeint und die Zuschreibung geschlechterspezifischer Eigenschaften und Verhaltensmuster (z.B. innerhalb heterosexueller Ehe).

Spezifische Abwertungen zählen auch in Form von einer Absprache von Fähigkeiten und Intelligenz aufgrund des Geschlechts (auch Körper, Klasse oder Herkunft) zu den Mikroaggressionen. Zudringlichkeiten und unerwünschte Angebote sind alle unerwünschten oder ohne Wissen des betroffenen Subjekts vollzogenen Handlungen, die auf eine potentielle sexuelle Annäherung abzielen oder einer (mentalen oder physischen) sexuellen Stimulation dienen. Genauer gemeint sind damit unerwünschte sexuelle Angebote und Annäherungsversuche, besonders nach einer

Ablehnung, aber auch allgemein unerwünschte Annäherungen oder sexualisierte Aufmerksamkeit durch Blicke (z.B. Mustern). Zu dieser Beschreibung zählt auch, in Anlehnung an das unerwünschte Teilen von sexualisiertem Bildmaterial, die Erpressung oder das Drohen auf der Grundlage von sexualisiertem (Bild-)Material oder spezifischen Umständen, die ein Machtgefälle zwischen den Figuren nahelegen. Dazu zählt auch das unerlaubte Aufnehmen (mit einer Kamera) von intimen Situationen.

Die Bezeichnung der sexuellen Belästigung bzw. das Bedrängen einer weiteren Figur umfasst grundsätzlich alle intersubjektiv erkennbaren Verletzungen der Würde, etwa durch herabwürdigendes beziehungsweise respektloses Verhalten gegenüber der betroffenen Figur, innerhalb formeller Abhängigkeitsverhältnisse und Machtgefälle. Alle zuvor genannten Ausprägungen von Mikroaggressionen und anschließend aufgezählten Formen von sexualisierten Übergriffen zählen ebenfalls zu dieser Kategorie, sofern sie in formellen Abhängigkeitsverhältnissen und Machtgefällen stattfinden. Dazu zählen auch alle Vorkommnisse von unerwünschten und öffentlichen geschlechtlichen Handlungen. Besonders das Vorführen oder zur Schau stellen einer Figur unter weiteren Anwesenden (Bystandern) ist hier gemeint. Als sexualisierter Übergriff werden alle vorsätzlichen, körperlichen Übergriffe verstanden, sowie unerwünschte sexualisierte Berührungen an nicht sexuell konnotierten Körperstellen (z.B. unerwünschte Berührung an der Wange oder am Hals) und unerwünschte sexualisierte Berührungen an sexuell konnotierten Körperstellen. Trotz der Unterscheidung der Konnotation des betroffenen Körperteils zählen alle körperlichen Übergriffe zu dieser Kategorie, ebenso wie geplante körperliche Beeinträchtigungen (z.B. Fesseln, erzwungenes Entblößen) zum Zweck einer Vergewaltigung, sexueller Ausbeutung oder physischer Gewalt.

Unter dem Begriff Vergewaltigung werden allgemein alle (versuchten) sexuellen Straftaten verstanden. Diese Straftaten lassen sich in weitere Unterkategorien ausdifferenzieren. Als Vergewaltigung wird das Zwingen einer Figur zur Duldung (einwilligungsfreie Vornahme) des Beischlafes oder einer gleichzusetzenden geschlechtlichen Handlung verstanden. Sexueller Missbrauch liegt dann vor, wenn sexuelle Handlungen mit oder an Unmündigen (Kindern unter 14 Jahren bzw. Jugendlichen unter 16 Jahren) oder aufgrund körperlicher oder mentaler Beeinträchtigung wehrlosen Personen ausgeführt werden. Zusätzlich zählen auch sexuelle Nötigungen dazu, die als Zwang zur Duldung einer sexuellen Handlung, die noch keine Vergewaltigung darstellt, mittels Androhung oder Ausübung struktureller, psychischer oder körperlicher Gewalt verstanden wird.

Allgemeine körperliche Gewalt zwischen den Geschlechtern ist insofern für die Formen von sexualisierter Gewalt von Bedeutung, als dass diese zur Herstellung von geschlechterspezifischen Ungleichheiten beitragen kann. Dazu zählen Formen von leichter (z.B. Stoßen, Festhalten, Zerren, ins Gesicht spucken) und mittlerer (Zufügen von temporären Schmerzen, z.B. Kratzer) physischer Gewalt und die Ausübung schwerer physischer Gewalt durch das Zufügen starker Schmerzen, nachhaltiger oder lebensbedrohlicher Verletzungen. Das gilt auch für die Androhung von schwerer physischer Gewalt, die Taten in Aussicht stellen, bei denen starke Schmerzen und nachhaltige Verletzungen oder eine Lebensgefahr ausgelöst wird. Es wird von sexueller Ausbeutung gesprochen, wenn eine Person sexuelle Leistungen erbringen oder für sexuelle Handlungen zur Verfügung stehen soll, die mit ihren Interessen nicht im Einklang stehen. Dies liegt vor, wenn eine strukturelle, ökonomische oder emotionale Schwächesituation der betroffenen Figur von der ausübenden dazu genutzt wird, einen persönlichen sexuellen Lustgewinn, einen Vorteil oder eine Bereicherung durch sexuelle Aktivitäten der betroffenen Figur einzufordern oder zu erzwingen. Als unbeabsichtigte Grenzverletzungen werden alle Arten unbeabsichtigter Handlungen verstanden, die die Intimsphäre oder Schamgrenzen einer Person missachten.

5.2 Auswahl der Filme aus dem Sample des *ÖFGR*

Für jeden der 68 der 100 Filme aus dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016*, in denen Formen sexualisierter Gewalt identifiziert wurden[31] gibt es ein Ausprägungsprofil, das die Anzahl, die Intensität sowie geschlechterspezifische Merkmalzuschreibungen der involvierten Figuren in Bezug auf die Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt abbildet. Eine Tabelle der Ausprägungen sexualisierter Gewalt für jeden der 68 Filme findet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit. Diese Informationen waren für die Auswahl der zu analysierenden Filme nützlich und bekannt. Die Einzelfallanalysen der Filme erfolgte auf der Grundlage des jeweiligen Sequenzprotokolls nacheinander. Dadurch ergab sich die Möglichkeit vorab kein festes Sample zu bestimmen und den Auswertungsprozess mit der zufälligen Auswahl eines Films zu beginnen, der nicht bereits im Rahmen des Seminars *Filmanalyse und Filmlesen für Einsteiger*innen und Fortgeschrittene* analysiert wurde und zum Zeitpunkt der Analysephase verfügbar war. Jedes vorausgegangene

[31] In dem Gesamtsample des *ÖFGR* sind laut der Datenauswertung somit 32 Filme, in denen keine Form von sexualisierter Gewalt identifiziert wurde. Diese Filme sind durch den mangelnden thematischen Bezug für die vorliegende Masterarbeit nicht von Bedeutung.

Analyseprotokoll sowie die Beantwortung der interpretationsleitenden Fragen wurden bei der Auswahl des nachfolgenden Films berücksichtigt, wodurch ein volatiles Vorgehen während des Auswertungsprozesses möglich war. Als interpretatives Forschungsprinzip wurde dieses Vorgehen auch an einer theoretischen Sättigung angelegt, um nach weiteren ähnlichen oder abweichenden Vorkommnissen sexualisierter Gewalt in den Filmen zu suchen. Im Anschluss an die Auswertung eines Filmes wurde der Leitfaden überprüft und für die anschließende Einzelfilmanalyse adaptiert. Das folgende Unterkapitel dient der allgemeinen Samplebeschreibung als auch der Dokumentation und Nachvollziehbarkeit des Entstehungsprozesses.

5.2.1 Entstehungsprozess des Samples

Aus den Ergebnissen des *ÖFGR* geht hervor, dass 68 der 100 ausgewählten österreichischen Filme von 2012 bis 2016 Formen von sexualisierter Gewalt aufweisen. Diese 68 Filme werden durch zwei weitere Kriterien eingeschränkt. Zum einen war das Material von sechs Filmen zum Zeitpunkt der Analyse nicht verfügbar und zum anderen wurden 17 Filme bereits im Rahmen des Seminars *Filmanalyse und Filmlesen für Einsteiger*innen und Fortgeschrittene* von den Teilnehmer*innen und der Kursleitung bearbeitet. Die 17 Filme wurden nicht in das Sample aufgenommen, da das Vorwissen über die Filme durch die bereits erstellten Auswertungen die Analysen und Interpretationen der vorliegenden Arbeit beeinflussen könnte. Im Sinne der Methode des SFL ist „das Material möglichst offen und vorannahmefrei zu lesen“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 4). Aus diesem Grund wird eine maximale Unbekanntheit der ausgewählten Filme angestrebt. Ohne die bereits ausgewerteten und die nicht verfügbaren Filme ergibt sich eine Anzahl von 45 nicht analysierten Filmen, die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt zeigen und damit das grundlegende Kriterium erfüllen, um in das Sample der vorliegenden Arbeit aufgenommen zu werden. Im Anhang der vorliegenden Arbeit findet sich eine Tabelle aller 68 Filme aus dem *ÖFGR* inklusive farblicher Markierung der Filme, die nicht in das Sample dieser Arbeit aufgenommen werden konnten, sowie den vier Filmen, die für die vorliegende Masterarbeit analysiert wurden.

Als Teil einer sich wandelnden medialen Welt sind Filme zusätzlich an vorherrschende zeitliche Kontexte und unterschiedliche Erfahrungen im Hinblick auf ihre Rezeption gebunden (Heinze 2015, S. 90). Die Verfilmungen geschichtlicher Ergebnisse und Dokumentationen eignen sich deshalb nicht für diese Auswertung. Dadurch wird besonders solches Filmmaterial für die vorliegende Arbeit bedeutsam, welches die Gegenwartsgesellschaft möglichst realitätsnah darstellt, um dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit, das an gegenwärtige Gesellschaftsbilder gebunden ist, gerecht zu werden. Für den Umfang der vorliegenden Arbeit und gemäß dem Anspruch der Methode des Soziologischen Filmlesens wurden aus den verbleibenden Filmen im Auswertungsprozess

nacheinander vier Filme ausgewählt. Die Methode des SFL lässt sich auch auf größere Filmsamples anwenden, aufgrund der begrenzten Zeitressourcen einer Masterarbeit konnten in diesem Rahmen jedoch nicht mehr als vier Filme ausgewertet werden. Die 68 Filme variieren hinsichtlich der Art der Ausprägungen und der Anzahl der Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt. Bei der Auswahl der vier Filme kann es deshalb sowohl zu einer Homogenisierung der Vorkommnisse sexualisierter Gewalt kommen als auch zu einer Abweichung hinsichtlich dieser Ausprägungen zwischen den Filmen. Dies hat für die Auswahl der Filme jedoch kein übergeordnetes Kriterium dargestellt, die hier nacheinander während des Auswertungsprozesses ausgewählt wurden. Die Wahl der Filme erfolgte innerhalb des zyklischen Forschungsverlaufs in Anlehnung an das Prinzip des *theoretischen Samplings* (Froschauer und Lueger 2009, S. 214 ff.). Eine theoretische Sättigung konnte aufgrund der begrenzten zeitlichen Ressourcen nicht erreicht werden.

Der erste Film wurde aufgrund einer persönlichen Präferenz im Zusammenhang mit maximaler Unbekanntheit des Filmmaterials ausgewählt, sowie den oben genannten Kriterien zur Darstellung der Handlung. Die Wahl fiel auf den Film *Gruber Geht* (2015) von der österreichischen Regisseurin Marie Kreutzer. Von der Auswertung des Filmmaterials ausgehend fehlen vor allem Szenen, die über die Darstellung von Mikroaggressionen als Form von sexualisierter Gewalt hinausgehen. Als zweiter Film wurde *Bad Fucking* (2013) von Harald Sicheritz ausgewählt, der laut den Daten des aus dem *ÖFGR* eine größere Diversität der Formen von sexualisierter Gewalt zeigt. Bei der Analyse und Interpretation des Films wurde die Aufmerksamkeit immer wieder auf eine zentrale Szene gelenkt, die eine Vergewaltigung zeigt. Aufgrund dessen sollte ergänzendes Filmmaterial untersucht werden, bei dem ebenfalls eine solche Ausprägung von sexualisierter Gewalt gezeigt wird. Der dritte Film der Auswertung ist von Barbara Eder und heißt *Thank You for Bombing* (2016). Auch hier finden sich wiederholt Szenen, die eine Vergewaltigung zeigen, insgesamt weist dieser Film aber am wenigsten Fälle (6) von sexualisierter Gewalt auf, wie der folgenden Tabelle mit den Daten aus dem *ÖFGR* zu entnehmen ist. Anschließend an die Auswertung wurde der Film *Paradies: Glaube* (2012) von Ulrich Seidl ausgewählt und ausgewertet. Auch hier hat sich aus den quantitativen Daten zum Film ergeben, dass dieser diverse Formen von sexualisierter Gewalt zeigt und das Sample somit gut komplementiert. Nach Abschluss der vierten Auswertung hat sich eine erste oberflächliche theoretische Sättigung ergeben, durch die eine weitere Einzelfilmanalyse nicht als sinnvoll eingestuft wurde. Auch in der filmübergreifenden Interpretation wurde deutlich, dass bereits erste Ergebnisse ohne weiteres Filmmaterial ausformuliert werden konnten. Das Sample der

vorliegenden Arbeit sowie die dazugehörigen Daten aus dem *ÖFGR* zeigen sich in der folgenden Tabelle, die für alle 68 Filme im Anhang zu finden ist:

Sample (SFL) sexualisierte Gewalt im AUT Spielfilm: Analysereihenfolge										
ANr.	**LNr.**	**Filmtitel**	**Jahr**	**Regie**	**Sexualisierte Gewalt Gesamt**	**Mikro-aggression**	**Belästigung**	**Übergriff**	**Verge-waltigung**	**Länge Minuten**
1.	30	Gruber geht	2015	Marie Kreutzer	**13**	11	0	2	0	92
2.	6	Bad Fucking	2013	Harald Sicheritz	**22**	12	7	2	1	108
3.	60	Thank You for Bombing	2016	Barbara Eder	**6**	3	0	1	2	100
4.	48	Paradies: Glaube	2012	Ulrich Seidl	**9**	5	2	2	0	120

Abbildung 5: *Filme des Samples der vorliegenden Arbeit mit den Angaben zu den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt aus dem Österreichischen Film Gender Report 2012-2016*

Die zweite Spalte gibt die Laufnummer des jeweiligen Films an, den dieser in der Übersichttabelle aller Filme aus dem *ÖFGR* hat, in denen Formen von sexualisierter Gewalt identifiziert wurden. Durch die Auswertungsmethode des SFL hat sich eine leicht veränderte Struktur der Anzahl von sexualisierter Gewalt ergeben, die den Einzelfilmanalyseprotokollen zu entnehmen ist. Es ist ergänzend zu erwähnen, dass drei der vier analysierten Filme schwere Formen sexualisierter Gewalt zeigen, aber kein Jugendverbot von der JMK oder der FSK ausgesprochen wurde. Besonders der Film *Bad Fucking*, in dem eine explizite Vergewaltigungsszene gezeigt wird, ist sogar ab 12 Jahren freigegeben. Das folgende Kapitel widmet sich den verkürzten inhaltlichen sowie strukturellen Beschreibungen der Filme des hier beschriebenen Samples, um bestmöglich in die anschließende Ergebnisdarstellung überzuleiten.

5.3 Kurzbeschreibungen der ausgewählten und analysierten Filme

Dieser Teil der Arbeit dient der inhaltlichen Einleitung in das ausgewertete Filmmaterial, um in weiterer Folge einen Kontext für die Ergebnisdarstellung herzustellen, bei der keine Kenntnisse über das ausgewertete Material bei den Leser*innen der vorliegenden Arbeit vorausgesetzt werden. Die vier Filme des Samples werden hier kurz in der Reihenfolge der Einzelanalysen inhaltlich unter der Berücksichtigung einzelner filmästhetischer Anmerkungen zusammengefasst, um in weiterer Folge das Verständnis der Ergebnisdarstellung des Soziologischen Filmlesens zu erleichtern.

5.3.1 Gruber Geht (2015)

Der Film *Gruber Geht* lief 2015 in den österreichischen Kinos an und erzielte in Österreich 36.674 Besuche[32]. Regie und Drehbuch übernahm Marie Kreutzer, der Filminhalt wurde nach der

[32] Diese Information stammt von der Seite des Österreichischen Filminstituts und kann unter folgendem Link abgerufen werden: https://filminstitut.at/filme/grubergeht.

Einschätzung der österreichischen Jugendmedienkommission (JMK) ab 14 Jahren freigegeben. Bei dem Film handelt es sich um einen klassischen Spielfilm, der sich zum einen um die Krebserkrankung des Protagonisten Johannes Gruber und dessen Auswirkungen dreht und zum anderen das Kennenlernen und das daraus entstehende Verhältnis zu der Figur Sarah zeigt. Die Figuren handelt zielorientiert, Gruber lässt sich gegen seine Krankheit behandeln. Sarah und Gruber wollen sich nach ihrem Kennenlernen in der Schweiz wiedersehen, Sarah entscheidet sich aufgrund ihrer Zuneigung für Gruber für ein ungeplantes Kind von ihm und gegen eine Abtreibung. Intrapersonelle Konflikte stehen im Mittelpunkt der Erzählungen und stellen die Gestaltung des Films in den Hintergrund. Bis auf einige visuelle Prolepsen, die das Innenleben und die Erinnerungen von der Figur Gruber repräsentieren sollen, erzählt der Film chronologisch die Geschehnisse. Durch diese Rückblenden wird die filmische Erzählsituation von einer neutralen Erzählsituation zeitweise zu einer personalen, die die Geschehnisse durch die Erinnerung von Gruber mittels einer internen Fokalisierung perspektiviert.

5.3.2 Bad Fucking (2013)

Harald Sicheritz hat sowohl das Drehbuch, basierend auf einem Roman von Kurt Palm, geschrieben als auch die Regie bei der Entstehung des Films *Bad Fucking* (2013) geführt. Der Film wurde laut JMK ab 12 Jahren freigeben und hat österreichweit in den Kinos 115.498 Besuche[33] erzielt. Die Tragikomödie erzählt die Geschichte der Dorfbewohner*innen Bad Fuckings über eine begrenzte Zeitspanne hinweg. Dadurch ergibt sich eine Vielzahl relevanter Haupt- und Nebenfiguren, die in der Abbildung 3 in Bezug auf das Erkenntnisinteresse innerhalb ihrer Verhältnisse zueinander angeordnet sind. Die Protagonistin Veronika (‚Vroni') erbt, durch einen Bergrutsch im Dorfzentrum, den Souvenirladen ihrer Eltern. Drei Jahre danach erzählt sie retrospektiv durch Kommentare, als allwissende Erzählinstanz, die Geschehnisse von drei ereignisreichen Tagen im Ort, die indirekt oder unmittelbar zu ihrer aktuellen Situation geführt haben, in der sie sich angebunden an ein Bett wiederfindet. Das Ende des Films wird wieder chronologisch ohne ihren Kommentar erzählt. Der zentrale Konflikt, neben Vronis aktueller Situation, stellen die divergenten Interessen der Dorfbewohner*innen rund um den Höhlensee dar. Zu den Subplots zählen verschiedene Erzählstränge rund um die Bewohner*innen, die zusammengeführt werden oder sich

[33] Diese Information stammt von der Seite des Österreichischen Filminstituts und kann unter folgendem Link abgerufen werden: https://filminstitut.at/filme/badfucking.

überschneiden. Die Figuren handeln insgesamt nach ihren individuellen Zielen, wodurch es zu interpersonellen Konflikten kommt. Die Plotpoints verändern vor allem den Wissensstand der Figuren, wirken aber nicht auf ihre Zielorientierung ein. Die intern-fokalisierte Darstellung ausgewählter Charaktere wird durch die Visualisierung ihrer Gedanken und Vorstellungen anhand von imaginierten Prolepsen unterstützt.

5.3.3 Thank You for Bombing (2016)

2016 wurde *Thank You for Bombing* zum ersten Mal in den österreichischen Kinos gezeigt. Der Film verzeichnet laut dem *Österreichischen Filminstitut (ÖFI)* die wenigsten Besuche innerhalb des Samples (2.918[34]) und wird laut der freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft aus Deutschland (FSK) erst ab 16 Jahren empfohlen. Das Drehbuch zum Film hat Barbara Eder auf Grundlage von verschiedenen Interviews geschrieben, anschließend hat sie auch die Regie geführt. Der Film, der im Englischen *Good Morning Kabul* heißt, ist ein österreichisches Episoden-Drama, das sowohl in Wien als auch in Kabul und der Umgebung Afghanistans im Jahr 2012 spielt. Es geht allgemein um die journalistische Kriegsberichterstattung in drei parallellaufenden Handlungssträngen. Die Episoden sind lose über den Vorfall einer Koranverbrennung durch amerikanische Soldaten in Kabul verbunden. Die drei Protagonist*innen (Ewald, Lana und Cal) sind Reporter*innen und erleben um dieses Ereignis herum unterschiedliche Dinge im Rahmen ihres Berufs. Durch die filmstilistische als auch narratologische Gestaltung des Episodenfilms kann dieser als postklassischer Spielfilm bezeichnet werden. Die einzelnen Teile sind in sich geschlossen und weisen ein annähernd kanonisches Storyschema auf, das über die Episoden hinaus nicht sichtbar wird. Die Stränge werden am Ende des Films zusammengeführt, indem alle Figuren Teil einer Subsequenz sind und alles zuvor Gezeigte auch zeitlich davor passiert ist. Die intrapersonellen Konflikte der Figuren stehen in den jeweiligen Plots im Vordergrund, innerhalb der Erzählungen werden medienreflexive Erzählelemente durch das Zeigen von Nachrichten(-bildern) als Rückgriff auf mediale Wissensbestände genutzt. Damit rückt auch die spezifische Ästhetik des Films in Form von technisch manipulierten Bildern und Tonfetzen in den Vordergrund, die als bewusstes Gestaltungsmaterial eingesetzt werden.

[34] Diese Information stammt von der Seite des Österreichischen Filminstituts und kann unter folgendem Link abgerufen werden: https://filminstitut.at/filme/thankyouforbombing.

5.3.4 Paradies: Glaube (2012)

Der vierte und letzte Film des Samples ist aus der Paradies-Trilogie von Ulrich Seidl. *Paradies: Glaube* wurde 2012 veröffentlicht und erzielte in den österreichischen Kinos laut dem *ÖFI* 32.939 Besuche[35]. Der Film ist laut der Empfehlung der FSK erst ab 16 Jahren freigegeben. Der zweite Teil der Paradies-Trilogie ist ein österreichischer Spielfilm, bei dem es um die Protagonistin Anna Maria und ihren vom Katholizismus strukturierten Alltag geht. Der zweite Handlungsstrang handelt von ihrer vermeintlich gescheiterten Ehe mit Nabil, der überraschend nach zwei Jahren wieder bei ihr zu Hause auftaucht und ihre Nähe sucht. Der Spielfilm ist als kanonisches Storyschema aufgebaut, das Ende bleibt jedoch offen und führt nicht zu einer klassischen Auflösung der Konflikte in Form einer Katharsis, sondern lässt die Konsequenzen des Höhepunkts (Climax) der Erzählung offen. Nabils Rückkehr wird als *Point of Attack* inszeniert, von da an wird Anna Marias Alltag durch seine Rückkehr zunehmend beeinflusst. Zum einen steht der interpersonelle Konflikt zwischen Anna Maria und Nabil im Mittelpunkt, zum anderen die Beziehung zwischen Anna Maria und ihrem Glauben (verbildlicht durch Jesus), die zum Ende hin ambivalente Züge annimmt und ihren intrapersonellen Konflikt verstärkt. Die Ästhetik des Films zeichnet sich durch lange Einstellungen in Form von Plansequenzen aus.

6. Ergebnisse

Ausgehend von der vorausgegangenen Einführung in die Filme des Analysematerials sowie der Beschreibung des methodischen Vorgehens und der anschließenden Ausarbeitung des Leitfadens widmet sich dieses Kapitel den (filmübergreifenden) Ergebnissen. Die Einzelfilmanalysen werden aufgrund des Umfangs nicht in diesem Kapitel einzeln aufgegriffen und können sowohl im exemplarischen Protokoll im Anhang als auch online[36] bei Interesse eingesehen werden. Stattdessen liegt der Fokus in diesem Kapitel auf den Ergebnissen der filmübergreifenden Analyse und Interpretation. Zielführend in der Darstellung der filmübergreifenden Befunde ist die Beantwortung der übergeordneten Forschungsfrage, die danach fragt, wie sexualisierte Gewalt in den ausgewählten Spielfilmen konstruiert wird. Im Wesentlichen liegt das Erkenntnisinteresse der

[35] Diese Information stammt von der Seite des Österreichischen Filminstituts und kann unter folgendem Link abgerufen werden: https://filminstitut.at/filme/paradiesglaube.
[36] Im PDF-Format hier zugänglich:
https://drive.google.com/drive/folders/1zvkAP0JBdZVhPbHA3G1ZEtFLlferA8He?usp=sharing.

vorliegenden Arbeit in der Verhandlung von sexualisierter Gewalt und dem Aufkommen wiederkehrender Konstruktionen oder Wiedersprüche hinsichtlich der Ausübung und Betroffenheit von sexualisierter Gewalt. Ein zentrales Ergebnis des *Österreichischen Film Gender Reports 2012-2016* in Bezug auf das Vorkommen sexualisierter Gewalt ist ein spezifisches *Opfer-Täter-Narrativ*, welches den involvierten Figuren demnach eine spezifische Geschlechtlichkeit zuordnet. Die Ergebnisse dieser Arbeit, die mittels der Methode des Soziologischen Filmlesens entstanden sind, werden in der Conclusio, in Bezug auf dieses Narrativ aufgegriffen und gemeinsam mit dem theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit diskutiert. Die hier folgende Ergebnisdarstellung[37] basiert auf reflexiven und selbstreflexiven Erkenntnissen, die keine allgemeine Gültigkeit oder eine vollständige theoretische Sättigung anstreben oder gewährleisten können, sie beziehen sich nur auf das ausgewählte Material des Samples (vgl. siehe Flicker und Zehenthofer 2018, S. 7). Die Repräsentationsmuster beziehen sich zudem auf den Rahmen des Forschungskontextes rund um das Verständnis von sexualisierter Gewalt, das zu Beginn vorgelegt wurde.

Die Darstellung der Ergebnisse teilt sich in zwei Unterkapitel, die inhaltlich in Bezug auf das Material weitere Teilkapitel enthalten. Das erste Unterkapitel widmet sich den zentralen Themen der filmübergreifenden Analyse und fokussiert dabei (versuchte) Vergewaltigungen als Form sexualisierter Gewalt, die über das Material hinweg in drei der vier Filmen verortet wird und wiederkehrende Konstruktionen hinsichtlich der filmischen Inszenierung als auch in Bezug auf die involvierten Figuren aufweist. Neben einschlägigen Interpretationen, die sich auch in der Gegenüberstellung des Materials als wichtig herausgestellt haben, folgt eine Aufarbeitung von sexualisierter Gewalt im Hinblick auf die Rolle von Körpern. In dem zweiten Unterkapitel werden die Ergebnisse aus der filmübergreifenden Interpretation zum Teil aufgegriffen und detaillierter in ihrer Funktion als mögliche Viskurse beschrieben. Dabei geht es zum einen um die Anordnung involvierter Figuren und die Verfügbarkeit über die betroffene Figur und zum anderen um die Visualisierung weiblicher* (nackter) Körper und dem männlichen* Blick des Publikums, weiterer Figuren und der Kamera auf diesen. Die Diskussion der Erkenntnisse beansprucht keine verbindliche Gültigkeit und versucht stattdessen einen „kritisier- und hinterfragbare[n] Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über die filmische Verhandlung und Wahrnehmung soziologisch relevanter Themen“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 4) zu leisten.

[37] Verweise zum ausgewerteten Filmmaterial erfolgen in den Analyseprotokollen anhand des Filmtitels zusammen mit der jeweiligen Subsequenz (x_x), die im Sequenzprotokoll zu finden sind.

6.1 Filmübergreifende Interpretation

Anhand der Gegenüberstellung der ausgewählten Spielfilme wurden sowohl Gemeinsamkeiten in der Verhandlung von sexualisierter Gewalt sichtbar als auch abweichende Visualisierungsweisen. In den Filmen *Bad Fucking* (BF), *Thank You for Bombing* (TYFB) und *Paradies: Glaube* (PG) wurden vor allem schwerwiegende Formen von sexualisierter Gewalt als handlungstragend identifiziert. Dies ergibt sich aus der Inszenierung dieser einschlägigen sexualisierten Gewalthandlungen als Höhepunkt des Handlungsgeschehens. Die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt wurden in diesen Fällen direkt vermittelt und im Detail visualisiert. Die Ergebnisse des *ÖFGR* zeigen, dass die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt mit zunehmender Intensität quantitativ abnehmen (vgl. Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). In der Analyse der vorliegenden Arbeit zeigt sich für die ausgewählten Filme, dass extreme Formen sexualisierter Gewalt (wie in BF, TYFB und PG) sehr detailliert gezeigt werden und mehr Zeit der Filmlänge im Verhältnis zur Gesamtfilmlänge und anderen Szenen in Anspruch nehmen. Auch in Abgrenzung zu dem Film *Gruber Geht* (GG) konnte sich diese Interpretation durchsetzen, da dieser Film keine (versuchten) Vergewaltigungen zeigt. Die in diesem Film identifizierten Vorkommnisse sexualisierter Gewalt wurden wiederholt als Teil eines spezifischen Wiener Milieus innerhalb der Mittelschicht verstanden und damit als nicht handlungstragend eingestuft. Für das Vorkommen von (versuchten) Vergewaltigungen innerhalb eines Spielfilms ergibt sich dadurch die Lesart, dass das Zeigen von schwerwiegenden Formen sexualisierter Gewalt in dem Sample über den Einfluss auf die Story legitimiert werden muss. Mit anderen Worten, Szenen, die (versuchte) Vergewaltigungen im Rahmen einer Spielfilmerzählung explizit zeigen, stellen eine Besonderheit dar, sowohl im Rahmen der Narratologie als auch in Bezug auf die Story. Aufgrund der wiederkehrenden Struktur der Vorkommnisse werden die Darstellungen der (versuchten) Vergewaltigungen im anschließenden Kapitel genauer erläutert. Sie lassen eine vergleichende Interpretation zu, die in weiterer Folge „eine Bildung von Typologien der erkannten Repräsentationsmuster sinnvoll“ (Flicker und Zehenthofer 2018, S. 12) erscheinen lässt.

Sexualisierte Mikroaggressionen treten in allen Filmen im Rahmen der Charakterisierung der gezeigten Milieus auf. Dies kann auch als sozialrealistischer Ausdruck des *Feel Bad Cinemas*[38] und der Selbstbeschreibung des gegenwärtigen österreichischen Kinos gewertet werden. Hinzu kommt,

[38] Eine kurze Einordnung dieser Bezeichnung findet sich im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit zum Forschungsstand.

dass die Mikroaggressionen vor allem als Teil der Charakterisierung männlicher* Figuren genutzt werden. Dazu zählt die Ausübung von männlichen* Figuren mit einer strukturellen Ausrichtung des Gesagten zur vorrangigen Abwertung weiblicher* oder homosexueller Figuren. Das Vorkommen kennzeichnet aber auch den Umgang zwischen männlichen* Figuren innerhalb männlicher* Kollektive, die eine Abwertung der jeweils anderen Figur über den Bezug zum Geschlecht oder der Sexualität anderer, nicht anwesender Figuren, implizieren soll. Über alle vier Filme hinweg treten überwiegend männliche* Figuren als Ausübende sexualisierter Gewalt gegenüber weiblichen* betroffenen Figuren auf, wie die Ergebnisse des *ÖFGR* bereits zeigen konnten (vgl. Flicker und Vogelmann 2018, S. 26). Hinzu kommt, dass die Ausübenden durch die Übergriffe eine Heterosexualität der Betroffenen als gegeben annehmen und diese durch die Handlungen zum Teil erzwingen, obwohl die eigene Sexualität der betroffenen Figur vorab weder von ihr selbst noch durch die Handlung oder eine weitere Figur thematisiert wird.

Jegliche Formen von sexistisch motivierten Mikroaggressionen finden wiederholt im Beisein Dritter im (semi-)öffentlichen Raum statt, ohne Sanktionen für die Ausübenden zu haben. Im öffentlichen Raum finden diese vor allem non-verbal durch „Musterungen“ und verbal in Form von Kommentaren, die sich auf die körperliche Verfasstheit der betroffenen Figuren beziehen, statt. Direkter Körperkontakt stellt in diesem Zusammenhang die Ausnahme dar. Die Vorkommnisse können auch als sexualisierte Inszenierung des eigenen Körpers als Mittel zum Zweck verstanden werden. Vorfälle, die über mikroaggressives Verhalten hinausgehen, werden nur in dem Film *Bad Fucking* durch dritte, unbeteiligte Figuren, die dazu kommen, gestört und führen zu einer vorzeitigen Unterbrechung der Handlung. Alle Vorkommnisse, die (versuchte) Vergewaltigungen zeigen, finden in den privaten Räumen der ausübenden Figuren statt, wie in dem Teilkapitel 6.1.2 aufgegriffen wird. Insgesamt zeigt sich in dem analysierten Filmmaterial hinsichtlich der Fälle von sexualisierter Gewalt auch das wiederholte Auftreten einer Objektifizierung von weiblichen* Figuren, die zu der Stabilisierung männlicher* Vorherrschaft durch die Verfügbarkeit des weiblichen* Körpers beiträgt. Dieser Punkt wird in dem folgenden Kapitel genauer ausgeführt.

6.1.1 Die Rolle des Körpers

Über die vier ausgewerteten Filme hinweg zeigt sich, wie im *ÖFGR*, dass Frauen* und der Inszenierung von weiblichen* Körpern im Verhältnis zu männlichen* Figuren und deren Körpern eine besondere ästhetische Aufmerksamkeit zukommt, die viel Raum in dem Material einnimmt und in einem Zusammenhang mit der Verhandlung von sexualisierter Gewalt steht (vgl. Flicker und Vogelmann 2018). Das Ausmaß oder die Form der Übergriffe spielt dabei zunächst keine übergeordnete Rolle, dafür aber der körperbezogene Fokus auf der (betroffenen) weiblichen* Figur.

Die explizite Visualisierung nackter Körper und spezifischer Körperstellen konnte im Zusammenhang mit einem Viskurs in der Gegenüberstellung der Filme ausgearbeitet werden, der im gleichnamigen Unterkapitel genauer erläutert wird. Auch der Zusammenhang zwischen der Inszenierung weiblicher* nackter Körper(teile) und dem Vorkommen von (versuchten) Vergewaltigungen im Handlungsverlauf weist wiederkehrende narratologische und filmästhetische Muster auf, die im anschließenden Teilkapitel im Rahmen der Darstellung der Vergewaltigungen behandelt werden. In diesem Teilkapitel werden die Ergebnisse, die nicht als Teil eines Viskurses verortet werden konnten, in Bezug auf den Zusammenhang von Körper und Geschlechtlichkeit für die drei Filme *Gruber Geht*, *Bad Fucking* und *Thank you for Bombing* diskutiert.

In dem Film *Gruber Geht* werden Körper zum Gegenstand und Hilfsmittel von geschlechterspezifischen Besitzansprüchen, Objektifizierungen und Abwertungsmechanismen. Dies verdeutlicht sich sowohl in den beiden Szenen, in denen der Figur Sarah von männlichen* Figuren in den Nacken gegriffen wird, als auch anhand des Inhalts von Grubers Aussagen. Gruber reduziert die für die Rezipient*innen nicht sichtbare Figur Denise am Telefon auf ihr Äußeres und kommentiert dieses abwertend, ebenso wie er in einer anderen Szene die Beine seiner Nichte durch seinen Kommentar zum Objekt der Begierde macht. Entweder wird die Figur auf ihr Äußeres reduziert oder deren Körper degradierend kommentiert. Dies zeigt sich auch bei der Frage von Gruber an Sarah, ob sie „Hure oder Model“ sei – beides impliziert eine Reduktion auf ihren Körper als Kapital. Dadurch werden weibliche* Figuren, scheinbar unabhängig von ihrem Alter, durch den Protagonisten Gruber auf ihr Äußeres reduziert und dieses vom ihm kapitalisiert, gleichzeitig wird Aussehen damit zu etwas per se Weiblichen* und/oder Homosexuellen, wie eine weitere Interaktion zwischen Gruber und einer männlichen* Figur verdeutlicht. Dabei wird ebenfalls eine körperliche Eigenschaft herangezogen, hier die unbehaarten Beine von Gruber, die er als „super gay“ bezeichnet. Alle mikroaggressiven Kommentare, die sexistisch und homophob sind, beziehen sich auf die äußerliche Erscheinung der betroffenen in Abgrenzung zu dem Erscheinungsbild der ausübenden Figur. Sexualisierte Gewalt zeigt sich in dem Film *Gruber Geht* eng verbunden mit einer körperlichen Komponente, auch wenn sich die Vorkommnisse nicht durch den Körperkontakt der involvierten Figuren auszeichnen. Die identifizierten Formen sexualisierter Gewalt stehen hier also unmittelbar im Zusammenhang mit der körperlichen Verfasstheit der betroffenen Figuren, unabhängig davon, ob diese verbal oder non-verbal angegriffen werden.

Ein ähnliches Muster zeigt sich auch innerhalb der Auswertung des Films *Bad Fucking*, indem Körper im Rahmen von sexualisierter Gewalt ebenfalls als Gegenstand und Hilfsmittel

geschlechterspezifischer Besitzansprüche, Objektifizierungen und Abwertungsmechanismen identifiziert werden. Dies verdeutlicht sich sowohl in den Szenen, die mikroaggressive Formen von sexualisierter Gewalt zeigen, als auch bei schwerwiegenderen Fällen, wie einer Vergewaltigung oder den Übergriffen gegenüber der Figur Jagoda, bei denen ihr Geld im Austausch für sexuelle Handlungen angeboten wird. Die Formen sexualisierter Gewalt beziehen sich auch hier unmittelbar auf die Verfasstheit des Körpers der betroffenen Figuren oder greift diese direkt oder indirekt an. Besonders an dem Filmmaterial ist die Verwobenheit von Körper, Geschlechtlichkeit und sexualisierter Gewalt innerhalb verschiedener Fotos, deren Einsatz und Rolle im Handlungsgeschehen die eigentlichen Vorkommnisse sexualisierter Gewalt verdecken. Die materielle Verfügbarkeit über den Körper einer anderen Figur durch den Besitz von entsprechendem Bildmaterial führt durch den Einsatz des Materials zu einer Machtverschiebung. Dies zeigt sich anhand der versuchten Erpressungen mittels des kompromittierenden Bildmaterials, in dessen Besitz die Figur Vroni als Filmentwicklerin kommt. Dabei handelt es sich um zwei Bilder, die jeweils das Geschlechtsteil einer weiblichen* und einer männlichen* Figur zeigen.

Der Vergleich der Visualisierung und Inszenierung dieser Aufnahmen zeigt einen geschlechterspezifischen Unterschied. Innerhalb der Entstehung des Abbildes der Figur Jagoda wird diese als Objekt der Begierde inszeniert und ihr Körper kapitalisiert, durch die Bereitschaft der Figur Jakob, der das Foto von ihr auf seinem Zahnarztstuhl macht (Still 1), für dieses zu zahlen. Das Bild des männlichen* Geschlechtsteils von der Figur Philipp, wird von diesem, für eine andere Figur, selbst gemacht. Bei dem angefragten Herzeigen wird der Inhalt des Bildes durch die Figur Vroni degradiert. Der Unterschied der Bilder verdeutlicht sich schon im Rahmen der Entstehung sowie der Intention des Fotomachens. Auch die filmische Inszenierung unterstreicht diese Diskrepanz. In dem Still 1 wird der Prozess glorifiziert, das Licht und die Helligkeit um die Figur Jakob als Fotograf unterstreicht diese Visualisierungsweise. Er steht als stärkster hell-dunkel Kontrast des Bildes im Mittelpunkt, das Fotomodel ist kaum zu erkennen. Trotzdem zeigt dieser Still eine Form sexualisierter Gewalt, in der die Figur Jakob der Figur Jagoda Geld zahlt, um sie so fotografieren zu dürfen. Jagoda ist als seine Putzkraft auch ökonomisch von ihm abhängig, Jakob nutzt seine Position als Mann* und als ihr beruflich übergeordnete Figur aus und reproduziert dieses Verhältnis durch das bezahlte Foto. Rechts (Still 2) zeigt sich eine dunkle Inszenierung von der Figur Philipp, der gerade versucht mit dem Selbstauslöser der Kamera sein Genital zu fotografieren. Die Kamera verdeckt Philipp und legt den Fokus auf die Anstrengung, die sich in seinem Gesicht zeigt. Durch die Einstellung werden die Zuschauer*innen unfreiwillig zu der Figur hinter der Kamera, wodurch das Unbehagen der Szene verstärkt wird. Die Form der sexualisierten Gewalt zeigt sich im Vergleich zu

dem Still 1 und 3 bei dem Still 2 erst anhand der Nutzung des entstandenen Bildmaterials, welches Philipp der Figur Vroni ungefragt zeigt, um sie von sich zu überzeugen.

1. BF (2_7) [00:21:15]: Jakob fotografiert Jagodas Vulva auf seinem Zahnarztstuhl.

2. BF (3_11) [00:40:53]: Philipp macht ein Foto von seinem Genital.

3. BF (4_3) [00:45:15]: Vroni zeigt Jakob das Bild von Jagodas Vulvabehaarung, welches er gemacht hat.

4. BF (4_6) [00:50:16]: Philipp hält Vroni das Bild von seinem Genital, auf dem ihr Name steht, ins Gesicht.

Sowohl der Entstehungskontext als auch die potentielle und tatsächliche Nutzung der Bilder unterscheiden sich. In dem Still 3 wird das Bild von der Figur Vroni zweckentfremdet, um Jakob, der dieses Bild für seinen privaten Gebrauch gemacht hat, zu erpressen. Dabei geht sie nicht darauf ein, wie Jagoda auf dem Bild abgebildet ist oder kommentiert den Ausschnitt. Der Still 4 zeigt Jakob, der sich durch das Bildmaterial, das sein eigenes Geschlechtsteil zeigt, auf unerwünschte Weise versucht der Figur Vroni anzunähern, indem er ihren Namen auf sein Genital geschrieben hat. Vroni nutzt die Konfrontation mit dem Bild, um Philipp und besonders sein Geschlechtsteil auf der Grundlage des Bildinhaltes abzuwerten. Der Unterschied in der Darstellung und besonders in der Erotisierung des weiblichen* Geschlechts, in Abgrenzung zu männlichen* Geschlechtsteilen, verdeutlicht sich zunehmend anhand der vergleichenden Analyse. Die Mystifizierung von Jagodas Vulva entsteht sowohl bei dem Fotografieren in Still 1, in dem Jagoda nur von hinten zu sehen ist, als auch bei dem Herzeigen des dort entstandenen Fotos von ihrer Vulva, die durch ihre Behaarung noch immer nicht zu erkennen ist. Im Vergleich dazu wirkt Philipps Genital in Still 4 vulgär und offensiv, hinzu kommt die Tatsache, dass ihm kein Geld für das Foto angeboten wurde, sondern selber von ihm erstellt wurde und im Anschluss an das Herzeigen auch noch beleidigt wird. Diese

abweichende narratologische Einbettung der Geschlechtsteile verweist bereits auf eine geschlechterspezifische Differenz in der Darstellung von Körpern. Diese Unterschiede lassen sich auch mit der vergeschlechtlichten Zuordnung von Verletzungsoffenheit und -mächtigkeit verknüpfen (siehe Meuser 2008).

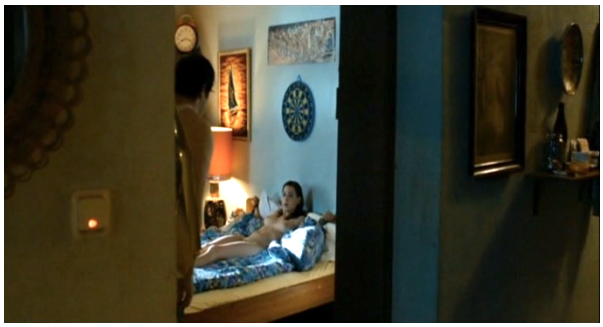
Trotz der Wertung des unerwünschten Herzeigens des Bildes als sexualisierte Gewalt, ist der Hinweis wichtig, dass das Herzeigen oder Verschicken von sexualisierten Fotos nur strafrechtlich verfolgt wird, wenn Minderjährige involviert sind. In diesem Fall macht sich nicht Philipp, sondern die Figur Vroni laut §207a im Strafgesetzbuch strafbar, weil sie die Negative der Bilder nutzen will, um ihn zu erpressen und ihm damit droht, die Bilder seinem Vater* zu zeigen. Dabei würde es sich nach dem Paragrafen um die Weitergabe an Dritte von (sexualisiertem) Bildmaterial handeln. Das unerwünschte Herzeigen das eigenen Geschlechtsteils über ein Foto kann somit nicht strafrechtlich verfolgt werden. Besonders auffällig an diesen Fällen ist, dass die eigentlichen Vorkommnisse sexualisierter Gewalt narratologisch nicht in den Mittelpunkt gerückt oder thematisiert werden, sondern die nicht intendierte Verwendung des Bildmaterials zum Zentrum der Erzählung wird. Auch die Visualisierung und Komposition der Bilder, auf denen die Geschlechtsteile zu sehen sind, unterscheiden sich und würden sich für eine detaillierte vergleichende Bildanalyse hinsichtlich der Inszenierung weiblicher* und männlicher* Körperteile im Film anbieten.

Bei der filmübergreifenden Interpretation hat sich gezeigt, dass der Film *Thank You for Bombing* eine ähnliche narratologische Besonderheit aufweist, in dem (nicht sexuell konnotiertes) Filmmaterial als Grundlage für die Erpressung sexueller Handlungen genutzt wird, wie auch der Versuch der Figur Philipp in *Bad Fucking* am Ende des Films, der ebenfalls zu einer Vergewaltigung führt.

6.1.2 (Versuchte) Vergewaltigungen

Die jeweiligen Plots der Filme *Bad Fucking*, *Thank You for Bombing* und *Paradies: Glaube* enthalten Szenen, die (versuchte) Vergewaltigungen zeigen. Bei der filmübergreifenden Interpretation des Materials konnten wiederkehrende Muster benannt werden, die sowohl auf filmästhetische als auch auf handlungsspezifische Merkmale verweisen. Diese sollen zunächst einzeln, in der Reihenfolge der Einzelfilmanalysen und dann in Bezug zueinander dargestellt werden. Die erste Szene innerhalb des gesamten Materials, die eine Vergewaltigung zeigt, ist Teil des Films *Bad Fucking*. Dabei handelt es sich im Detail um eine Schlüsselszene, die zunächst als Cliffhanger des Films eingesetzt wird, aus dem der weitere Handlungsverlauf rückblickend perspektiviert und schließlich als Höhepunkt der Erzählung inszeniert wird. Aus dieser Situation, in der sich die Protagonistin Vroni nach der Vergewaltigung befindet, wird die gesamte Handlung retrospektiv von ihr kommentiert. Mit der

Fortführung des Teasers spielt die Story wieder in der Gegenwart und wird nicht mehr durch ihre Narration begleitet. Die Situation unmittelbar nach der Vergewaltigung bildet den Anlass für die gesamte Erzählung und rahmt diese dadurch, ohne aber die Vergewaltigung vorab zu thematisieren oder den Umstand, dass sich die Figur Vroni in diesem Moment in der Wohnung der Figur Philipp befindet. Alle Geschehnisse laufen (indirekt) auf diesen Moment hinaus. In den vier Stills, die den Höhepunkt der Story zeigen, ist die Figur Vroni zum ersten Mal nackt auf dem Bett zu sehen, zuvor wurde sie in dieser Situation nur durch eine Nahaufnahme gezeigt, mit einer Fokussierung auf die Fesseln an ihren Handgelenken. Ihr Körper wird nicht frontal gezeigt und die Decken des Bettes sind so angeordnet, dass zwar ihre Brust, nicht aber ihr Intimbereich zu sehen ist.



5. BF (7_3) [01:30:34]: Vroni liegt nackt auf einem Bett, ihre Hände sind links und recht an das Bett gefesselt.

6. BF (7_3) [01:30:39]: Philipp zieht sich vor Vroni, die nackt auf das Bett gefesselt wurde, seine Hose aus.

7. BF (7_3) [01:30:53]: Philipp beugt sich über Vroni und presst seine Nase an ihre Stirn, sie verzieht das Gesicht.

8. BF (7_3) [01:30:56]: Philipp kniet auf dem Bett zwischen Vronis Beinen und versucht diese auseinander zu drücken, ihr Kopf ist von ihm weg zur Seite gedreht.

Die Strategien der Wahrnehmungslenkung des Publikums in der Darstellung der Vergewaltigung, als Form sexualisierter Gewalt, zeigen sich sowohl in einer spezifischen Bildgestaltung und Kameraeinstellung als auch anhand der Bildfarbigkeit und der Gestaltung des Tons. Die Vergewaltigung findet bei Nacht in einer dunkel ausgeleuchteten Wohnung statt, es wird ein *low-key*-Stil mit verstärkten Kontrasten und ein Normalstil genutzt, indem Lichtquellen, die im Bild zu sehen sind, vermeintlich Licht und Schatten erzeugen. Das Aufleuchten des Raumes suggeriert ein Unwetter, das draußen stattfindet. Das Donnern ist neben den (para-)verbalen Äußerungen von Vroni und Philipp das einzige Geräusch, das zu hören ist, Filmmusik wird in dieser Szene nicht

eingesetzt und erzeugt dadurch keine spezifische Emotion. Die Farbigkeit der Bilder ist sowohl durch das Licht als auch durch die Einrichtung des Raums (blaue Wände, blau-gelbe Bettwäsche) in Blau- und Gelbtönen gehalten. Dies erzeugt eine kühle und unangenehme Stimmung. Das weiße Unterhemd, dass die Figur Philipp anbehält, bildet den hellsten Punkt im Bild und zieht in der Einstellung, wie in Still 6, die Aufmerksamkeit auf ihn. Der Gegenschuss der Szene, aus der Küche, fokussiert die weibliche* Figur Vroni in der Mitte des Bildes in einer Totalen, wodurch sie innerhalb des spezifischen Settings, in dem sie sich befindet, gezeigt wird. Ihr entblößter Körper sowie die Fesseln an ihren Händen unterstreichen ihr Ausgeliefertsein in der Situation gegenüber der ausübenden Figur Philipp, der sich und seinen Körper durch das Anbehalten seines Unterhemdes schützt und diesen nicht für den Blick der Rezipient*innen freigibt. Im Vergleich der Inszenierung des betroffenen (weiblichen*) und des ausübenden (männlichen*) Körpers zeigen sich, hinsichtlich einer Entblößung und Erotisierung, somit Unterschiede.

Die nächste einschlägige Szene ergibt sich aus einer Reihe von sexualisierten Mikroaggressionen und Übergriffen gegenüber der Figur Lana in *Thank You for Bombing* innerhalb der zweiten Episode des Films. Die versuchten Vergewaltigungen durch die beiden US-amerikanischen Soldaten, nach denen Lana über den gesamten Plot hinweg zuerst indirekt und dann direkt sucht, werden als Höhepunkt und Ende der Episode inszeniert. Die Vorfälle bauen sich über die Sequenzeinheit vier auf und schließen räumlich und zeitlich unmittelbar an die vorherigen Subsequenzen an. Die Vorfälle folgen auch auf vorangegangene Formen von sexualisierter Gewalt durch die Soldaten gegenüber Lana. Dazu gehören Erniedrigungen, die Erpressung von sexuellen Handlungen, Degradierungen und sexistische Kommentare. Die Subsequenz ist am Ende endet mit einem Cliffhänger. Es bleibt zunächst unklar, ob die Figur Lana das Speichermedium zurückbekommt und lebend und ohne weitere Misshandlungen durch die beiden Soldaten wieder nach Kabul in ihr Hotel kommt. Die Auflösung wird erst indirekt am Ende der anschließenden Episode vermittelt, in der Cal als Protagonist Lanas Videomaterial der beiden Soldaten im Fernsehen sieht. Daraus lässt sich schließen, dass sie das Material bekommen hat und wieder zurück nach Kabul kommen konnte. Dieser Eindruck bestätigt sich, als sie kurz darauf aus ihrem Hotelzimmer kommt, um über die aktuelle Lage in Kabul zu berichten.

Still 9 und 10 zeigen jeweils die beiden versuchten Vergewaltigungen und weisen dabei Ähnlichkeiten im Hinblick auf ihre visuelle Inszenierung und Gestaltung auf. Trotz der Nacktheit der betroffenen Figur Lana sind während der Handlungen keine sexuell konnotierten Körperstellen der involvierten Figuren zu sehen. Entweder werden sie durch den Bildausschnitt nicht gezeigt (Still 9) oder sie werden durch die Anordnung der Körper verdeckt.

9. TYFB (4_6) [01:01:59]: Der erste Soldat packt Lana fest am Kinn, ihr Mund wird zusammengedrückt und ist offen, sie verzieht das Gesicht.

10. TYFB (4_6) [01:02:48]: Der zweite Soldat beugt sich von hinten über Lana, die auf einem Tisch liegt, und greift ihr an den Hals, ihre Augenbrauen sind zusammengezogen.

Die ästhetischen Mittel der Darstellung der versuchten Vergewaltigungen weisen spezifische Eigenschaften in Bezug auf die Ton- und Farbgestaltung sowie auf die Einstellung der Kamera auf. Die Geschehnisse finden bei Nacht in einem Bungalow statt, in dem die beiden Soldaten versteckt werden. Das Licht vermittelt durch die Blau- und Gelbtöne eine kühle Farbigkeit und Atmosphäre. Der *low-key*-Stil der Beleuchtung erzeugt starke Kontraste und Schatten. Die Leuchtstoffröhren an der Decke des Raumes suggerieren diegetische Lichtquellen, wodurch die hell-dunkel Kontraste verstärkt werden und viel Schatten entsteht. Die Haut der Figuren ist durch die kühle Ausleuchtung nahezu grau-blau bis gelblich, reflektiert aber am meisten Licht und rückt die Körper und Gesichter, vor allem von der betroffenen Figur Lana, weil diese unbekleidet ist, in den Fokus. Die Bewegungen der Kamera verfolgen zudem ihre Reaktionen und ihr Handeln. Die verwackelten Bilder erzeugen Nähe, lassen aber auch die Bilder verschwimmen und spielen durch ihre Unkenntlichkeit mit der Vorstellungskraft der Rezipierenden. Zudem wird aus dem Zusammenspiel zwischen den Detailaufnahmen und dem nicht fixierten Bild eine unangenehme Intimität zwischen den Zuschauer*innen, die einen subjektiven Eindruck bekommen, und dem Geschehen erzeugt. Die Rezipierenden können sich der Situation und der Nähe nicht entziehen, durch die Dynamik der Kamera geben sich die Bilder aber auch nicht klar zu erkennen.

Während des ersten Versuchs gibt es nur zur Diegese gehörende paraverbale und verbale Ausdrücke, vor allem von der Figur Lana. Ihre Schreie und die Stimmen der Soldaten sind zu hören. Mit ihrem Entkommen aus der ersten Situation werden technisch-verzerrte, nicht-diegetische Geräusche zunehmend lauter. Kurz vor dem zweiten Versuch werden diese wieder leiser und verwandeln sich dann in technisch rhythmische Geräusche, die erst bei Lanas Rauswurf aus dem Bungalow wieder deutlich zu hören sind. Die versuchten Vergewaltigungen weisen nicht nur in Bezug auf die filmische Gestaltung, sondern auch hinsichtlich der Visualisierungsweise und der Anordnung der Bewegtbilder, Ähnlichkeiten auf. Beide sind aufgrund ihrer zeitlichen und örtlichen

Übereinstimmung filmästhetisch in der gleichen Farbigkeit und Beleuchtung gehalten. Auch in Bezug auf die Darstellung des Körpers der betroffenen Figuren weisen die Einstellungen gleiche Merkmale auf; trotz der Nacktheit der weiblichen* Figur Lana sind während der versuchten Vergewaltigungen keine sexuell konnotierten Körperstellen zu sehen und ihr Handeln wird von der Kamera verfolgt.

In dem Film *Paradies: Glaube* bildet die letzte Szene des Plots, die eine versuchte Vergewaltigung als Höhepunkt der Erzählung zeigt, gleichzeitig innerhalb des Handlungsgeschehens die schwerwiegendste Form sexualisierter Gewalt ab. Dabei handelt es sich um einen körperlichen Angriff im Rahmen einer Ehe zwischen den involvierten Figuren. Im Laufe des Plots werden verschiedene Formen sexualisierter Gewalt zwischen diesen Figuren sichtbar. Alle Formen von sexualisierter Gewalt zwischen den Eheleuten wirken dabei wie ein ständiges Scheitern durch das Beharren der beiden Figuren auf ihr persönliches Bedürfnis. Sexualisierte Gewalt findet hier im Kontrast zwischen dem Wunsch nach Enthaltsamkeit und Nähe statt und basiert damit nicht auf gegenseitigem Einverständnis. Über den gesamten Film hinweg ist die Protagonistin Anna Maria die einzige betroffene Figur von sexualisierter Gewalt. Wie zuvor gegenüber anderen sexualisierten Übergriffen wehrt sie sich auch hier physisch gegen den Angriff und lässt diesen nicht über sich ergehen. Der Angriff durch die Figur Nabil ist der letzte Versuch, der in dem Film gezeigt wird, bei dem er sich seiner Ehepartnerin Anna Maria annähern will bzw. ihre Nähe und Intimitäten erneut gewaltsam erzwingt. Die versuchte Vergewaltigung entsteht aus einer Situation, in der die Figur Anna Maria versucht Nabil aufzuhelfen, da dieser bei dem Versuch aufzustehen, hingefallen ist. Durch sein Rufen nach ihr kommt sie zu ihm und versucht ihn hochzuziehen, beim zweiten Versuch zieht er sie mit zu Boden, wodurch ein Kampf ausgelöst wird, bei dem er versucht sich auf sie zu schieben und sie im Schritt zwischen ihren Beinen berührt. Schlussendlich kann sie sich aus dieser Situation befreien und verlässt den Raum. Der Vorfall findet in dem Haus statt, in dem beide wohnen, aber in getrennten Zimmern schlafen.

11. PG (7_1) [01:41:42]: Nabil liegt über Anna Maria und greift ihr zwischen ihre Beine, sie versucht ihn am Hemd von sich wegzuziehen.

12. PG (7_1) [01:42:29]: Anna Maria ist auf allen Vieren und versucht sich von Nabils Griff an ihrem Nachthemd zu lösen.

Die beiden Stills zeigen die versuchte Vergewaltigung in der Nacht durch die Figur Nabil. Die betroffene Figur Anna Maria trägt ein weißes Unterhemd, das im Still 12 zum stärksten hell-dunkel Kontrast wird und dadurch den Blick der Zuschauer*innen lenkt. Zwischen den Stills ändert sich die Einstellung der Halbtotalen durch die Position der Standkamera nicht. Die Szene wird durch eine lange Einstellung und reduzierte Schnitte gezeigt. In dem Still 11 verdeckt die ausübende die betroffene Figur, wodurch die konkrete Handlung nicht eindeutig zu erkennen ist. Der Körper der Figur Anna Maria wird in Still 12 zum Teil entblößt und reflektiert das Licht stark. Die Reaktionen der Figuren sind kaum zu erkennen, die Gesichter sind nicht gut ausgeleuchtet. Trotzdem unterstützt die Lichtquelle in den Stills jeweils die Figur Anna Maria, durch die Helligkeit ihres Körpers und ihrer Kleidung. Durch die mittige Anordnung und die bessere Ausleuchtung kommt Anna Maria als betroffene Figur filmnarratologisch eine größere Bedeutung zu. Der Regisseur Seidl scheint damit die Betroffenheit von sexualisierter Gewalt in den narratologischen Mittelpunkt der Erzählung zu stellen. Dabei ist zunächst nicht ersichtlich, ob dies ein kritischer Verweis auf das zu Beginn der vorliegenden Arbeit erwähnte *victim-blaming* ist oder dieses unhinterfragt dadurch reproduziert wird. Die Farbigkeit der Stills ist in starken Gelb- und leichten Blautönen gehalten. Das Gelb ist vor allem auf das künstliche Licht zurückzuführen, das Blau findet sich in den Textilien wieder. Die Szene wirkt dadurch kühl und künstlich und lässt eine gewisse Distanz zum Gesehenen entstehen. In der Szene sind ausschließlich Laute der Figuren und des Geschehens zu hören, es gibt keine begleitende Filmmusik. Als Rezipientin bekomme ich dadurch einen dokumentarischen Einblick in die Lebenswelt der Protagonist*innen, die eine Distanz zum Geschehen vor allem verstärkt und eine nüchterne Betrachtung der Geschehnisse ermöglicht. Darüber hinaus sind diese filmästhetischen Mittel, um fiktive Inhalte ungeschönt und gesellschaftskritisch darzustellen, besonders im österreichischen *Feel Bad Cinema* üblich (vgl. Lim 2006).

Die Ehe der beiden involvierten Figuren wird zum Ort sexualisierter Gewalthandlungen und stellt damit einen Bezug zu der Problematisierung von Gewalt als häusliche Gewalt her, die vor allem in Intimbeziehungen und in privaten Räumen verortet wird und folglich unsichtbar für Dritte bleibt. Die hier im Filmmaterial verorteten Vorkommnisse sexualisierter Gewalt erscheinen dadurch zusätzlich realitätsnah. Das Sexualisierte der Übergriffe gegenüber der Figur Anna Maria steht zum einen im Einklang mit der Vorstellung, dass sich Frauen* im Katholizismus Männern* unterzuordnen haben. Zum anderen stehen die sexualisierten Gewaltformen auch im Kontrast zu ihrer gelebten Keuschheit. Die Figur Anna Maria möchte ihre Keuschheit nicht aufgeben, Nabil betrachtet es als ihre Pflicht, als Ehefrau* ihm gegenüber Gefühle zu zeigen und sucht immer wieder ihre Nähe, die

sie jedoch ablehnt. Aus seinem Verständnis heraus, sich als Ehemann* so verhalten zu können, legitimiert er für sich, diese Nähe von ihr, zunächst bittend und später mittels physischer Gewalt, einzufordern. Ihren Glauben sieht er dabei als größtes Hindernis dafür, dass keine Nähe zwischen den beiden entsteht. Dadurch verdeutlicht er zunehmend seine Ablehnung gegenüber Anna Marias Glauben. Durch diese Lesart ergibt sich eine weitere relevante Differenzachse des Glaubens oder der Religion, die hier in Bezug auf das Geschlecht an der Schnittstelle zur Sexualität zu greifen scheint.

Ausgehend von diesen Einzelfilminterpretationen ergibt sich für die filmnarratologische Einbettung von sexualisierter Gewalt, in Bezug auf die Darstellung (versuchter) Vergewaltigungen, eine wiederkehrende Konstruktion, in die sowohl ausübende und betroffene Figuren als auch die Handlung sowie dessen Darstellung eingebunden sind. Dazu gehört zunächst der Umstand, dass die Vorkommnisse in allen drei Filmen ein Teil des Haupthandlungsstrangs der Erzählung sind und als Höhepunkt inszeniert werden. Hinzu kommt in der filmästhetischen Umsetzung das Ausbleiben der Filmmusik und nur ein sparsamer Einsatz technisch verzerrter Geräusche, durch die eine zusätzliche Dramatisierung der Vorfälle sowie eine Emotionalisierung dieser ausbleibt. Durch den Einsatz von Nahaufnahmen werden die betroffenen Figuren und ihre Reaktionen mittig im Bild fokussiert. Die helle Kleidung oder ihre nackten Körper werden zum stärksten Kontrast des Bildes und ziehen den Blick der Zuschauer*innen auf sich. Das kann zum einen Intimität, emotionale Nähe und Verbundenheit mit der betroffenen Figur erzeugen, zum anderen aber auch das *victim-blaming* unterstützen. Auch für die Charakterisierung der involvierten Figuren finden sich wiederkehrende Eigenschaften. Die betroffene Figur ist weiblich*, sie ist mit einer polarisierenden Werteverteilung ausgestattet und der Vorfall ist in ein Narrativ eingebettet, welches sie aktiv und zielorientiert verfolgt hat. Die (versuchten) Vergewaltigungen stehen damit im Kontrast zu dem Bestreben der betroffenen weiblichen* Figur ihre individuellen Ziele ungehindert zu erreichen.

Die Vergewaltigungen werden gegenüber den Protagonistinnen der Filme ausgeübt, die innerhalb des gesamten Handlungsgeschehens über ihre Unabhängigkeit und Zielstrebigkeit, ihre Eigeninitiative und ihr Selbstbewusstsein charakterisiert werden. Dies zeigt sich auch an den starken Abwehrreaktionen der betroffenen weiblichen* Figuren. Bei den (versuchten) Vergewaltigungen kann es sich um den Versuch der ausübenden männlichen* Figur handeln, mithilfe der Anwendung von sexualisierter Gewalt, die Charakterstärke der weiblichen* Figur zu brechen und dadurch die Vormachtstellung als männliche* Figur gegenüber einer weiblichen* wieder herzustellen. Als Einzelgängerinnen mit einer aktiv-kausalen Involviertheit hinsichtlich der gesamten Erzählung, ist die Charakterisierung der betroffenen weiblichen* Figuren im Film

untypisch. Dies wird anhand der Selbstbestimmung der Figuren und den damit zusammenhängenden Verwirklichungsnarrativen sichtbar, die narratologisch um diese zentralen weiblichen* und betroffenen Figuren gebaut werden und nicht in Relation zu einer männlichen* Figur existieren oder charakterisiert werden. Diese Figuren haben alle ein eigenes Narrativ, dass sowohl losgelöst von anderen (männlichen*) Figuren erzählt wird, als auch abseits ihrer eigenen Sexualität oder einer Thematisierung dieser. Stattdessen stehen persönliche Interessen und Ambitionen der Figuren im Vordergrund, anhand derer sich diese identifizieren. Diese Interessen zeichnen sich immer über die Selbstbestimmtheit des eigenen Lebens aus. Alle drei betroffenen weiblichen* Figuren (versuchter) Vergewaltigungen sind von diesem Emanzipationsgedanken und der Idee dahinter getrieben.

Die Figuren zeichnen sich durch eine polarisierende Wertestruktur aus, die sowohl positiv als auch negativ konnotiert ist. Filmnarratologisch wird eine solche Struktur der männlichen* Hauptfigur zugeschrieben, wie anhand der Rolle des Johannes Gruber in dem Film *Gruber Geht* sichtbar wird. Diese Übertragung der Charakterisierung des männlichen* Protagonisten auf die weiblichen* Hauptfiguren legt unterschiedliche Lesarten nahe. Zum einen könnte das implizieren, dass diese Figuren im Sinne eines *victim-blaming* für die Übergriffe mit verantwortlich gemacht werden können oder als „starke“ Figuren Formen von sexualisierter Gewalt besser bewältigen können und so eine weniger starke Traumatisierung der Zuschauenden hervorgerufen wird. Zum anderen ergibt sich eine Lesart, welche die Betroffenheit von sexualisierter Gewalt als Sanktion „starker“ weiblicher* Figuren versteht, die in weiterer Folge dann an ihrem persönlichen Streben nach Verwirklichung durch männliche* Figuren gehindert werden. Mit der Übertragung stereotyper männlicher* Eigenschaften auf weibliche* Figuren wird auch die vorherrschende Machtstruktur verändert. Hierarchisch könnten diese Figuren nun über andere männliche* Figuren eingeordnet werden. Die männliche* Hegemonie (vgl. Connell und Messerschmidt 2005) scheint gestört und muss durch die (versuchte) Vergewaltigung, als letzter Ausweg, wieder hergestellt werden. Die weibliche* betroffene Figur muss dafür büßen, dass sie sich dieser geschlechterspezifischen Hegemonie nicht untergeordnet hat und erfährt über die Ausübung einer (versuchten) Vergewaltigung eine Erniedrigung. Im Vergleich dazu gehen die ausübenden männlichen* Figuren innerhalb des Plots keiner aktiven und produktiven Arbeit nach, sie wirken frustriert bis resigniert in ihrem Auftreten. Hinzu kommt der Umstand, dass diese in ihrem Beruf gescheitert sind und somit keiner Beschäftigung mehr nachgehen. Ein Zustand den Sennett (2010) in seinem Buch „Respekt im Zeitalter der Ungleichheit“ aufgreift und detailliert beschreibt. Somit gleichen sich die Umstände,

in der sich die ausübenden männlichen* Figuren befinden, durch ihren ungewollten und unbeabsichtigten Ausschluss aus der Gesellschaft oder aus sozialen Gefügen, in denen sie eingebettet waren, aber nicht mehr akzeptiert werden. Diese Zuschreibung unterstützt die zweite Lesart der gewaltvollen Reproduktion von hegemonialer Männlichkeit zusätzlich.

In dem Streben der betroffenen weiblichen* Figuren nach Selbstverwirklichung kann auch eine Abhängigkeit verortet werden, die in den spezifischen Situationen von den ausübenden Figuren ausgenutzt wird, die gleichzeitig die Selbstverwirklichung, nach denen die betroffenen Figuren streben, nicht erfahren haben. Die (versuchten) Vergewaltigungen sind in dem Filmmaterial in eine Reihe weiterer Formen sexualisierter Gewalt eingebettet, die zuvor zwischen den gleichen involvierten Figuren stattgefunden haben. Die diversen Vorkommnisse können alle, unabhängig von ihrer Ausformung, als wiederholte und nicht wechselseitig antizipierte oder abgelehnte Annäherungsversuche beschrieben werden. Trotz der wiederholten Ablehnung, durch die betroffene weibliche* Figur, nehmen die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt zwischen den Figuren in ihrer Intensität zu und Reproduzieren dabei ein stereotypes *Opfer-Täter-Narrativ,* indem die Betroffenen ausschließlich weibliche* Figuren sind. Die Vergewaltigungen sind dadurch in wechselseitig unerwiderte Beziehungen eingebunden, in denen auch andere Formen von sexualisierter Gewalt auftreten. Unabhängig davon, ob die ausübende Figur der Vergewaltigung auch schon zuvor in anderen Interaktionen sexualisierter Gewalt als ausübende Figur involviert war, ist die betroffene Figur in jedem Fall schon zuvor als solche in andere Formen sexualisierter Gewalt eingebunden. Neben der asymmetrischen Beziehung zwischen den involvierten Figuren, die sich durch eine wiederholte Ablehnung der betroffenen Figur auszeichnet, weist diese auch eine geschlechterspezifische Asymmetrie im Hinblick auf die Entscheidungsmacht auf. Die vermeintliche Vormachtstellung und Überlegenheit zeigt sich auch anhand der Rollen, die die ausübenden Figuren einnehmen (TYFB: Soldaten; PG: Ehemann*).

Im Kontrast zu der Thematisierung der eigenen Sexualität durch die ausübenden männlichen* Figuren werden die sexuellen Vorlieben der betroffenen weiblichen* Figuren nicht thematisiert. Innerhalb des Plots fehlen in der Informationsstruktur dieser Figuren Verweise auf private (Intim-)Beziehungen, dadurch kann ihnen etwas Asexuelles zugeschrieben werden. Sofern die weibliche* betroffene Figur nicht in Bezug auf das sexuelle Interesse einer anderen männlichen* Figur angelegt wird, scheint es keinen Bedarf zu geben ihr überhaupt eine Form von Sexualität zuzuordnen. Die fehlende Zuschreibung einer Sexualität scheint die weibliche* Figur aber nicht davor zu bewahren von sexualisierter Gewalt betroffen zu sein. Auch diese Annahme begründet sich in der theoretischen Verortung von Weiblichkeit* über eine daran gebundene Körperlichkeit und damit

einhergehende Sexualisierung des weiblichen* Körpers, in Abgrenzung zum männlichen* Körper (vgl. Meuser 2005). Wie geschlechtertheoretisch bereits dargelegt wurde, wird der weibliche* Körper und das Sein von Frauen* über Sexualität bestimmt (vgl. Engel 2019, S. 356). Demnach muss einer weiblichen* Figur narratologisch keine Sexualität zugeordnet werden, im Rahmen der heterosexuellen Matrix geschieht dies durch die Zuschauer*innen. Eine stereotype männliche* Charakterisierung einer Protagonistin „schützt" diese folglich nicht vor sexualisierten Gewalthandlungen, sie scheint diese eher durch das Stören der geschlechterspezifischen hegemonialen Ordnung zu provozieren.

6.2 Ausgewählte Viskurse des Filmsamples

Dieses Kapitel zeigt Viskurse auf, die in Bezug auf die Visualisierung sexualisierter Gewalt wiederholt sichtbar werden. Die hier angeführten Viskurse verweisen sowohl auf das vergeschlechtlichte Verhältnis zwischen ausübenden und betroffenen Figuren als auch auf die Rolle des vorwiegend weiblichen* und betroffenen Körpers innerhalb dieser Konstellation.

6.2.1 Anordnung involvierter Figuren

Die Fokussierung der erlebenden weiblichen* Figur zeigt sich zum einen durch die Nutzung von Reaktionsaufnahmen, in denen sie alleine zu sehen ist, zum anderen durch die spezifische bildliche Anordnung der Figuren innerhalb der Einstellung, insbesondere wenn die Handlung mit einem körperlichen Bezug einhergeht. Die erlebende weibliche* Figur ist im Bild frontal oder seitlich zu erkennen, sie wird mittig in der Einstellung angeordnet. Die Stills zeigen alle, unabhängig von der Nähe der Kamera zur gezeigten Figur, dass diese auch durch den Einsatz von Licht, als filmästhetisches Mittel, zum Blickfang wird. Die ausübenden Figuren sind nicht zu erkennen, auch wenn sie Teil des Ausschnitts sind. Sie werden entweder von hinten oder seitlich gezeigt (Still 15-18) und sind zudem schlecht ausgeleuchtet (Still 15-17), wodurch die Gesichtszüge kaum zu erkennen sind. Diese Beschreibung legt wieder eine Fokussierung auf die betroffene weibliche* Figur nahe, die ausübende Figur gerät in den Hintergrund. Auch hier bleibt offen, ob diese Inszenierung in Form der starken Betonung der betroffenen weiblichen* Figur eine Gesellschaftskritik des *victim-blaming* ist oder ob dieses stereotypisch abgebildet wird. Dadurch verschwimmen ausübende Figuren zu einem unsichtbaren Kollektiv, während die betroffenen weiblichen* Figuren strak individualisiert werden. Die Stills 13-18 verdeutlichen: die Betroffenheit sexualisierter Gewalt ist sowohl ein hoch emotionalisiertes als auch ein weiblich* konnotiertes Phänomen. Die Identität und damit auch das Geschlecht der ausübenden männlichen* Figur rückt

zunehmend in den Hintergrund, wie auch der Still 18 verdeutlicht. Sexualisierter Gewalt wird damit in den Szenen nicht als Männer*-, sondern als Frauen*-Problem dargestellt.

13. GG (7_3) [01:36:18]: Grubers Hand greift in Sarah Nacken, sie schaut herab.

14. TYFB (4_6) [01:01:59]: Der Soldat packt Lana fest am Kinn, ihr Mund wird zusammengedrückt und ist offen, sie verzieht das Gesicht.

15. GG (2_8) [00:22:50]: Sarah wird im Club von einem Unbekannten am Hals berührt, sie verzieht das Gesicht.

16. BF (3_7) [00:34:26]: Alois Hintersteiner greift Jagoda in den Nacken, ihr Gesicht ist angespannt.

17. BF (7_3) [01:30:34]: Vroniliegt nackt auf einem Bett, ihre Hände sind links und recht an das Bett gefesselt.

18. PG (6_1) [01:29:24]: Eine Frau* kneift Anna Maria in ihre Brust, sie versucht die Frau* davon abzuhalten.

Besonders in den Stills 14-16 und 18 kommen die Emotionen der betroffenen weiblichen* Figuren gut über eine Abwehrreaktion im Gesicht zum Ausdruck. In Still 17 ist das Gesicht der Figur Vroni, trotz ihrer zentralen Position, nicht gut zu erkennen. Die Einstellung fokussiert den Umstand, dass sie auf ein Bett gefesselt wurde. Dies legt nahe, dass sie nicht freiwillig in dieser Situation ist, wodurch die Information einer Abwehrreaktion ihrerseits redundant sein könnte. Ähnlichkeiten zeigen sich auch hinsichtlich der Farbigkeit der Stills 14 und 17, die jeweils einen Ausschnitt aus verschiedenen Filmen zeigen, in denen Vergewaltigungen vorkommen. Auch hier sind die zentralen Farben blau und gelb, die Möbel sind ebenfalls in diesen Farben gehalten und die Beleuchtung

unterstützt diese Farbigkeit. Die Stills wirken dadurch kühl und künstlich und erzeugen wieder eine gewisse Distanz zum Geschehen, die das Zuschauen erträglicher machen. Nicht nur die Inszenierung weiblicher* betroffener Figuren zeigt wiederkehrende Muster auf, sondern auch die Darstellung ausübender Figuren und somit auch das Verhältnis der beiden Figuren zueinander.

Ausübung wird anhand von (Körper-)Größe und dem Einnehmen von Raum visualisiert. Die betroffene weibliche* Figur nimmt in den Stills weniger Platz in den Einstellungen ein, sie ist entweder kleiner als die ausübende Figur, weiter hinten im Bild angeordnet oder wird von der ausübenden Figur verdeckt (Still 18), auch wenn die Figuren liegen und somit waagerecht im Bild angeordnet sind (Still 17, 19 und 20). Der Bildausschnitt als Raum wird unter den involvierten Figuren in den Einstellungen verteilt und eingenommen. In den Stills stabilisieren sich geschlechterspezifische und ökonomische Macht durch die Verfügbarkeit der ausübenden männlichen* Figur (Ausnahme Still 18) über eine andere weibliche* Figur. Dadurch wird auch in diesen Stills eine hegemoniale Männlichkeit über die Dominanz der ausübenden männlichen* Figuren reproduziert. Diese wird über ihr Geschlecht an der Schnittstelle zur Sexualität und damit aus einer heteronormativen Perspektive unter die ausübende männliche* Figur angeordnet. Zudem ergibt sich für die betroffenen Figuren teilweise eine ökonomische Abhängigkeit gegenüber der ausführenden Figur (Still 14, 15, 17, 19 und 20). Die einzige ausübende Figur, die weiblich* ist (Still 18), vergeht sich ebenfalls an einer weiblichen* Figur und wird zudem stark alkoholisiert und aus einem unteren Randmilieu kommend dargestellt. Dass sie Ausübende sexualisierter Gewalt ist, könnte hier nicht über ihr Geschlecht oder ihren ökonomischen Status, wie in den anderen Fällen, legitimiert werden, sondern beispielsweise über eine fehlende Zurechnungsfähigkeit. Somit wird die Form der sexualisierten Gewalt in Still 18 nicht zur Reproduktion vorherrschender Männlichkeit* ausgeübt, jedoch zur Unterdrückung einer weiblichen* Figur.

19. BF (7_3) [01:30:53]: Philipp beugt sich über Vroni und presst seine Nase an ihre Stirn, sie verzieht das Gesicht.

20. TYFB (4_6) [01:02:48]: Der Soldat beugt sich von hinten über Lana, die auf einem Tisch liegt, und greift ihr an den Hals, ihre Augenbrauen sind zusammengezogen.

21. PG (3_5) [00:53:30]: Nabil drängt Anna Maria in die Ecke der Küche und versperrt ihr mit dem Arm den Weg.

22. PG (5_2) [01:14:52]: Ein Mann* beugt sich von hinten über Anna Maria und greift nach ihrem Hintern.

23. BF (3_10) [00:38:08]: Alois Hintersteiner packt seine Ehefrau* von beiden Seiten an ihren Oberarme, sie verzieht das Gesicht und schaut nach unten.

24. BF (4_5) [00:48:52]: Jakob hält Jagoda an der Schulter zurück, sie versucht auszuweichen.

Alle Stills (Ausnahme Still 13, 14 und 24) zeigen Übergriffe auf weibliche* Figuren, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit in (semi-)privaten Räumen stattfinden. Die ausübende Figur bewegt sich dabei innerhalb eines Raumes, in dem diese Zuhause ist oder in dessen Besitz sie ist (explizit Still 16; Ausnahmen 13, 15 und 24). Der private Raum wird damit zu einem risikofreien Raum für die Ausübenden. Innerhalb dieses Raums will die ausübende Figur gegenüber einer anderen ihre Vormachtstellung demonstrieren und reproduzieren. Daraus folgt, dass der private Raum zum größten Risikobereich für betroffene (weibliche*) Figuren wird, unabhängig davon, ob sie selber auch in diesen Räumen zu Hause sind oder nicht (siehe Still 21 und 23). Daraus lässt sich ableiten, dass Formen sexualisierter Gewalt in den hier analysierten Filmen im Rahmen von häuslicher Gewalt stattfinden. Dadurch könnten die Vorkommnisse in den Filmen an einer realitätsnahen und ungeschönten Darstellung von sexualisierter Gewalt interessiert sein. Aus dem Verhältnis zwischen ausübenden und betroffenen Figuren, sowie dessen spezifischer Anordnung im Bildausschnitt, ergeben sich visuelle Besonderheiten in der Darstellung einzelner Formen sexualisierter Gewalt und der Inszenierung des weiblichen* Körpers als Viskurse, wie die folgenden beiden Teilkapitel erläutern.

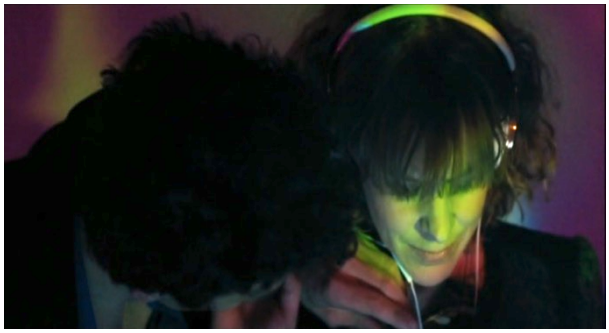
6.2.2 Verfügbarkeit des Körpers: Der Griff in den Nacken

Dieses Teilkapitel beschäftigt sich, ausgehend von der Interpretation des vorangegangen Kapitels, mit dem Umgang der ausübenden Figuren gegenüber anderen (erlebenden) Figuren. Die Stills 25 und 26 sind aus dem Film *Gruber Geht* und wurden in der Einzelfilmanalyse zunächst in Bezug zueinander analysiert und später in der filmübergreifenden Interpretation um die beiden Stills 27 und 28 ergänzt. Still 25 und 26 zeigen das Gesicht der Figur Sarah und ihre Reaktion auf einen Griff in ihren Nacken und eine Berührung am Hals durch jeweils eine andere männliche* Figur. Obwohl sie in beiden Stills überrascht von der Berührung ist, zeigen sich anhand des Kontextes einige Unterschiede. Der Still 26 zeigt die unerwünschte Berührung durch eine unbekannte Figur in einem Club. Nachdem ihre initiale Reaktion auf die Berührung gezeigt wird, reagiert sie abweisend und stößt die Figur von sich weg. In Still 25 wird sie ebenfalls plötzlich am Hals berührt, hier wird ihr aber in den Nacken gegriffen. Sie zeigt die gleiche initiale Reaktion. Die Berührung geht mit der Aufforderung des Protagonisten einher, mit dem sie eine Intimbeziehung führt, mit ihm das Lokal zu verlassen. Folglich kann der Griff in ihren Nacken als Führungsanspruch gegenüber der weiblichen* Figur gelesen werden. In beiden Stills wird durch den Griff in den Nacken und das ungewollte Berühren am Hals hegemoniale Männlichkeit reproduziert. Bei dem Griff in den Nacken handelt es sich um eine visuell bekannte geschlechterspezifische und heteronormative Handlung, bei dem Männer* ihre Vormachtstellung gegenüber Frauen* reproduzieren, die andersherum nicht in den Filmen beobachtet wird. Sowohl das Verhältnis zwischen den beiden involvierten Figuren als auch die Reaktion der betroffenen weiblichen* Figur scheint keinen Einfluss auf das Machtverhältnis der Figuren zu haben. Auch hier hängt damit ein männlicher* Führungsanspruch gegenüber einer weiblichen* Figur mit der Ausübung von sexualisierter Gewalt zusammen.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich weitere Lesarten für den Bezug zwischen den beiden Stills 25 und 26. Zunächst ist eine heterosexuell konnotierte Berührung von einer männlichen* Figur gegenüber einer weiblichen* als eine Art Eroberung oder besitzergreifender Ausdruck zu verstehen, ohne dass eine positive Resonanz durch die betroffene Figur zurückgespielt wird. Die Berührung am Hals wird in beiden Fällen nicht aktiv erwidert und stellt zudem eine Berührung an einer besonders intimen und empfindsamen Stelle am Körper dar. Entscheidend bleibt auch, dass die Figur Sarah in der narratologischen Verhandlung der Szene nicht als ausübende Figur angedacht war. Der Hals und besonders der Nacken sind gebrechliche und sehr sensibel konnotierte Körperstellen. Wer eine Person an dieser Stelle packt, hat sie wortwörtlich „im Griff“ und kann diese mit Gewalt kontrollieren. Dies verdeutlicht auch das Bild des Halsbandes eines Hundes, das durch den Besitzer

angebracht wird, um diesen kontrollieren zu können. Die Grenze zwischen einer zärtlichen und intimen Berührung und einem gewaltvollen Griff scheint besonders in dem Still 25 zu verschwimmen. Aus einer zärtlichen Berührung, die Zuneigung implizieren soll, kann schnell eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit werden, da schnelle Bewegungen unmittelbar sanktioniert werden können. Der Griff in den Nacken oder die Berührung am Hals suggeriert also zunächst etwas sehr Intimes und gleichzeitig etwas Besitzergreifendes. In allen vier Stills (25-28) zeigt sich aber, dass diese Berührung eine geschlechterspezifische Hierarchie sichtbar werden lässt und nur von männlichen* gegenüber weiblichen* Figuren ausgeführt wird. Der Griff in den Nacken kann als Reproduktion der vorherrschenden Geschlechterordnung gelesen werden.

25. GG (7_3) [01:36:18]: Grubers Hand greift in Sarah Nacken, sie schaut herab.



26. GG (2_8) [00:22:50]: Sarah wird im Club von einem Unbekannten am Hals berührt, sie verzieht das Gesicht.

27. BF (3_7) [00:34:26]: Alois Hintersteiner greift Jagoda in den Nacken, ihr Gesicht ist angespannt.

28. TYFB (4_6) [01:02:48]: Der Soldat beugt sich von hinten über Lana, die auf einem Tisch liegt, und greift ihr an den Hals, ihre Augenbrauen sind zusammengezogen.

Der Griff in den Nacken ist in allen vier Stills über die Hand der ausübenden männlichen* Figur und über die Reaktion des Gesichts der erlebenden Figur zu erkennen. Bis auf den Still 25 finden die Szenen in der Nacht statt, das künstliche Licht lässt die Atmosphäre kühl wirken, trotz des starken Gelbstiches des Stills 27. Die Lichtquelle leuchtet das Gesicht der betroffenen Figur aus und lenkt den Blick von der ausübenden Figur, sofern diese Teil des Bildausschnitts ist, weg. In allen Gesichtern der erlebenden weiblichen* Figur lässt sich ein Ressentiment gegenüber der Berührung erkennen. Der Blick nach unten kann als Verlegenheit gelesen werden, aber auch als Fluchtmechanismus oder allgemeines Unwohlsein. Die Berührung erfolgt gleichzeitig als Antizipation der ausübenden Figur, die nicht erwidert wird. Eine Ausnahme stellt der Kontext des

Stills 25 dar, die Einstellung wurde am Tag aufgenommen und die involvierten Figuren befinden sich in einem wechselseitig gelebten Intimverhältnis. Trotzdem wird der Griff in den Nacken durch die Großaufnahme stark fokussiert und eine ablehnende Haltung gegenüber dem plötzlichen Griff in ihren Nacken gezeigt. Dadurch wird eine besondere Nähe zwischen den Zuschauer*innen und der erlebenden Figur erzeugt, es wirkt als würde die Fokuslenkung der Kamera das Gefühlsleben dieser in diesem Moment zeigen wollen, die Reaktion auf den Griff in den Nacken, wie in den anderen drei Stills, als visuelle Erzählinstanz einfangen. Hinzu kommt die Kamerabewegung, die in der Einstellung zuvor in einem 90° Winkel zur Handlung positioniert ist, in der Einstellung des Stills die Perspektive aber durch einen Schnitt auf einen sehr spitzen Winkel wechselt und den Schwerpunkt damit weg von der gemeinsamen Handlungsachse der involvierten Figuren hin zu der betroffenen Figur legt. Daraus ergeben sich keine Informationen für die Rezipierenden über die Reaktion der ausübenden Figur. Unabhängig von dem abweichenden Kontext des Stills 25 ergibt sich genau diese Beschreibung auch für die anderen Stills. Sowohl die Gefühlswelt der betroffenen Figuren in Form der Reaktion auf die Berührung sowie die Berührung an sich sind zentral in der Darstellung. Der Griff in den Nacken wird über die Wiederholung der Inszenierungsweise als Viskurs bezeichnet.

Alle vier Stills zeigen die Visualisierung des Griffs in den Nacken einer weiblichen* Figur durch eine männliche* ausübende Figur. Die Handlungen sind Teil eines Vorkommens sexualisierter Gewalt in dem Filmmaterial oder die Form der sexualisierten Gewalt an sich, wie in Still 25. Alle betroffenen Figuren sind auch in andere Formen sexualisierter Gewalt, als betroffene Figur innerhalb des Plots, eingebunden, diese werden aber nicht von der hier ausübenden Figur vollzogen. Aus dem Viskurs des Nackengriffs ergibt sich eine geschlechterspezifische Hierarchie, die das Verhältnis der involvierten Figuren definiert. Dabei ordnet sich die ausübende männliche* Figur durch die Aktion des Greifens über der betroffenen weiblichen* Figur an. Dies wird durch die Deutung gestützt, dass ein Griff in den Nacken etwas Beherrschendes und Unterwürfiges vermittelt. Mit dem Griff in den sensiblen Bereich des Halses wird ein Machtanspruch gegenüber der Figur kenntlich gemacht oder eine Hörigkeit impliziert. Der Griff kann gleichzeitig als Androhung von Gewalt gelesen werden. Die Geschlechterspezifik lässt sich hier in eine Hierarchie übertragen, die sich auf das Alter der bezieht (Still 27) und als Teil der Differenzachse der körperlichen Verfasstheit einbezogen wird, auf der sich ebenfalls Ungleichheiten (re)produzieren.

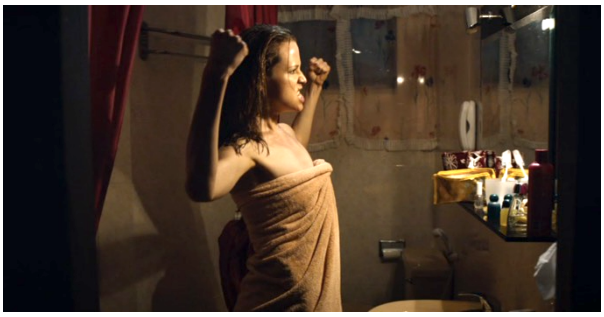
6.2.3 Visualisierung weiblicher* Körper

Dieses Kapitel geht auf einen möglichen Viskurs ein, der sich, im Zusammenhang mit Formen von sexualisierter Gewalt, auf die Darstellung betroffener weiblicher* Figuren über die gesamte Länge

des Spielfilms hinweg bezieht. Neben der speziellen Visualisierungsweise weiblicher* (nackter) Körper kommt dem Rücken als spezifische Körperstelle, neben dem Hals und dem Nacken, eine besondere Stellung zu. Mit der repetitiven Darstellung des Rückens geht eine Sexualisierung der zugehörigen Figur sowie dem weiblichen* Körper im Allgemeinen einher. Diese Visualisierung wurde bei der filmübergreifenden Interpretation in drei der vier Filme verortet. Dazu gehören die Filme *Thank You for Bombing*, *Paradies: Glaube* und die Darstellungen aus dem Film *Bad Fucking*. Die Visualisierung beinhaltet zum einen entblößte nackte Körper weiblicher* Figuren, die den Rücken dieser Figuren fokussieren und zum anderen das Entblößen des Rückens als aktive Handlung. Damit geht sowohl eine Sexualisierung der Körperstelle als auch eine Schutzlosigkeit, die diese Darstellungen implizieren können, einher.

In dem Film *Thank You for Bombing* wird die Verletzlichkeit sowie die charakterliche Stärke der Protagonistin narratologisch über filmästhetische Mittel verdeutlich. Die Darstellung ihrer Verletzlichkeit findet im Rahmen ihrer Betroffenheit von sexualisierter Gewalt statt, während ihre Stärke zuvor an einen (vermeintlich) beruflichen Erfolg geknüpft ist. Dies steht im Zusammenhang mit dem Umstand, dass sich alle Vorkommnisse sexualisierter Gewalt gegenüber Lana, als betroffene Figur, auf sie als weibliche* Figur, in Verbindung mit ihrem Körper, beziehen. Auch wenn es nicht explizit um sexualisierte Gewalt geht, steht der weibliche* Körper und dessen Ideal auch in anderen Szenen im Fokus, sowie eine damit einhergehende Abwertung aufgrund einem fehlenden Entsprechen der Norm, wie schon am Beispiel des Films *Gruber Geht* zu Beginn der Ergebnisdarstellung erwähnt wurde. Der Körper der Protagonistin Lana wird zum Gegenstand geschlechterspezifischer Besitzansprüche, Abwertungsmechanismen und zur Projektionsfläche von patriarchalen heterosexuellen Vorstellungen. Das zeigt sich sowohl in den Szenen mit verbalen geschlechterspezifischen und abwertenden Kommentaren ihr gegenüber als auch bei allen Musterungen[39] ihres Körpers sowie dem Erpressen von sexuellen Handlungen. Besonders in den letzten Subsequenzen steht der weibliche* Körper und dessen Objektifizierung über dessen erzwungene Nacktheit, im Zentrum. Sexuelle Handlungen werden als Tauschgeschäft erzwungen, der Körper wird auch dadurch materialisiert und objektifiziert.

[39] Eine genauere Ausführung dessen findet sich im folgenden Teilkapitel.



29. TYFB (3_7) [00:40:40]: Lana schaut sich mit zur Seite angespannten Armen im Spiegel an und fletscht ihre Zähne.

30. TYFB (3_7) [00:40:53]: Lanas Reflexion im Spiegel ist sichtbar, sie schaut lasziv in die Kamera und betrachtet ihren Rücken und ihre Schulter.

31. TYFB (4_6) [01:01:26]: Lana wird nackt von hinten gezeigt, ihr Hintern wird beleuchtet und sie verschränkt die Arme vor ihrer Brust, ihr Kopf ist gesenkt.

32. TYFB (4_6) [01:03:19]: Lana liegt draußen nackt und leblos auf dem Boden, sie wird von hinten gezeigt.

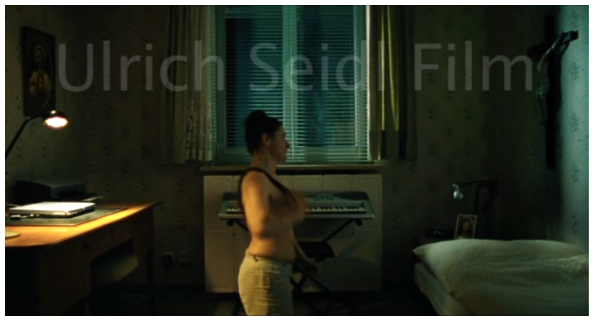
Anhand der vier Stills (29-32) zeigt sich die abweichende Darstellung des nackten Körpers der Protagonistin als Betroffene sexualisierter Gewalt. Ihr Körper fungiert dabei als Klassifikationsmerkmal an dem geschlechtliche Zuschreibungen festgemacht werden. Vergleichbare Szenen, in denen ein männlicher* Körper ähnlich dargestellt wird, gibt es in den vier Filmen des Samples nicht. Körperlichkeit kann deshalb auch hier wieder mit Weiblichkeit* nahezu gleichgesetzt werden (Meuser 2005, S. 280). Die Stills 29 und 30 folgen zunächst einer warmen Farbigkeit und unterstreichen das Selbstbewusstsein der Figur Lana. Sie demonstriert ihre eigene Stärke für sich selbst im Spiegel und fühlt sich in ihrem Körper wohl. Durch das Schauen in den Spiegel scheint sie die Fremdwahrnehmung auf ihren Körper zu verinnerlichen und trägt damit selbst zur Erotisierung ihres Körpers bei, besonders auch ihres Halses. Dadurch verkleinert sich ihr Handlungsspielraum hinsichtlich ihrer Selbstwahrnehmung und ihrer eigenen Weiblichkeit. Die Visualisierung ihrer Stärke ermöglicht ein „Aushalten“ der Handlungen, die in den Stills 31 und 32 festgehalten werden (sowohl für die Figur selber als auch für das Publikum). Die Stills 29 und 30 könnten demnach auch zu einer Erzählstrategie der Regisseurin gehören, um das anschließende „Brechen“ der Figur deutlicher zu markieren und eventuell auch zu kritisieren.

Die Stills 31 und 32 zeigen den Bruch mit ihrer Selbstwahrnehmung durch die Fremdwahrnehmung von ihr als Frau* in einer spezifischen Umwelt und die damit einhergehende Annahme ihrer

heteronormativen und sexuellen Verfügbarkeit. Die Farbigkeit besticht durch kühles bläuliches Licht und einem Spot auf ihrem nackten Körper von hinten, der das Licht reflektiert und so zum Mittelpunkt des Bildausschnitts wird. Das Motiv der kühlen Farbigkeit taucht wiederholt über das Filmsample hinweg im Zusammenhang mit Gewaltdarstellungen auf. Dies kann einerseits ein Unwohlsein bei den Zuschauer*innen hervorrufen und betont andererseits inhaltlich die Härte der Bilder auf einer filmästhetischen Ebene. Die Stills 31 und 32 betonen ihre Schutzlosigkeit und das Ausgeliefertsein durch ihre ungewollte Nacktheit und ihr damit einhergehendes Unwohlsein, dass sich durch ihre gekrümmte und verschlossene Körperhaltung zeigt, ohne dabei ihre sexuell konnotierten Körperstellen zu zeigen. Die Visualisierung ihres Körpers wird filmästhetisch genutzt, um ihre Stärke und Zerbrechlichkeit filmsprachlich differenziert zu visualisieren. Ihre Nacktheit ist ein zentrales Element dieser Darstellung, ohne das Sichtbarwerden intimer Körperstellen für die Zuschauer*innen. Nicht erwünschte Berührungen an Körperstellen oder körperbezogene Aufmerksamkeit, die auch mit einer geschlechterspezifischen Abwertung einhergehen kann, machen ihren Körper zu einer intersektional wirksamen Ebene an der Schnittstelle zu Geschlecht und Sexualität.

In dem Film *Paradies: Glaube* ist die Protagonistin Anna Maria die einzige betroffene Figur von sexualisierter Gewalt. Auch ihr Körper ist sowohl innerhalb einschlägiger Szenen, die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt zeigen, als auch abseits davon in besondere Visualisierungsweisen eingebunden. In den drei folgenden Stills (33, 34 und 35) werden Teile ihres Körpers entblößt und dessen Verletzungsoffenheit sichtbar. Ihr Körper ist mittig im Bild angeordnet und wird von der Seite oder von hinten gezeigt. Es ist so viel vom ihrem Körper sichtbar, dass klar wird, dass sie sich bewusst entblößt hat, um ihren Körper selbst zu verletzen und Buße vor einer Jesus-Figur aus Holz zu tun. Der weibliche* unversehrte Körper, dem Anna Maria aus religiösen Gründen selbst Verletzungen zufügt, wird auch im Kontrast zu dem querschnittsgelähmten Körper der Figur Nabil inszeniert, der in den Einstellungen immer wieder durch seinen Rollstuhl verdeckt wird (siehe Still 21). Anhand dieses Vergleichs wird sichtbar, dass Anna Marias Körper, als betroffene Figur sexualisierter Gewalt, besonders im Fokus der Visualisierung steht und auch außerhalb der Szenen, die sexualisierte Gewalt zeigen, auf besondere Weise inszeniert wird. Ihre Verletzungsoffenheit kann in den Szenen der Selbstverletzungen auch nicht als Verletzlichkeit gelesen werden, sondern durch das Aushalten der Selbstverletzungen als Stärke, die sich auch in ihren aktiven Abwehrreaktionen als Betroffene sexualisierter Gewalt widerspiegelt.

33. PG (1_1) [00:02:21]: Anna Maria peitscht sich selber den Rücken aus, ihr Blick ist auf das Kreuz vor ihr gerichtet.



34. PG (6_3) [01:36:49]: Von der Seite ist Anna Marias nackter Oberkörper zu erkennen, sie peitscht sich aus.

35. PG (1_5) [00:15:30]: Anna Maria steht vor Jesus am Kreuz, schaut ihn an und bindet sich einen Metallgürtel fest um ihre Taille, ihre Beine sind von hinten entblößt.

Der nackte weibliche* Rücken wird auch hier als Teil der Charakterisierung der Protagonistin genutzt sowie in Bezug auf die Darstellung ihrer Stärke und Ausdauer. In dem Film *Paradies: Glaube* wird die Verletzungsoffenheit weiblicher* Körper dennoch nicht als Verletzlichkeit, sondern als Überkommen dieser Verletzlichkeit durch das Aushalten von Schmerzen inszeniert. In den Selbstverletzungen kann die Protagonistin sowohl als erlebende als auch als ausübende Figur verortet werden. Darüber hinaus kann das Kreuz und die Figur Jesus, die sie wiederholt anspricht, als höhere Instanz ihres Glaubens als ausübende, auch hier wieder männliche*, Kraft der Verletzungen gelesen werden, in dessen Namen sie sich selbst verletzt. Hinzu kommt der Aspekt, dass sowohl die Figur Nabil als auch Jesus als hölzerne Figur am Kreuz durch ihre Beschaffenheit nicht mobil sind und daher von der Zuwendung Anna Marias abhängig sind. Die gesunde Verfassung ihres Körpers steht im Kontrast zu der Versehrtheit der Jesus-Figur und ihrem Ehemann* Nabil. Trotzdem reproduziert sich in den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt zwischen diesen Figuren keine Hierarchie, in der Anna Maria durch ihren gesunden Körper höhergestellt ist. Im Gegenteil dazu zeigt sich, dass das weibliche* Geschlecht an der Schnittstelle zur gesunden körperlichen Verfasstheit trotzdem in dem Film die Eigenschaften einer betroffenen Figur sind. Die zentrale Kategorie sozialer Ungleichheit in Bezug auf die Analyse sexualisierter Gewalt bleibt damit die Geschlechtlichkeit (sowie hier der Glaube) der weiblichen* betroffenen Figur.

Als wiederkehrende Visualisierungsweise, wenn auch in einem anderen Kontext, findet sich der weibliche* Rücken auch in dem Film *Bad Fucking* wieder. In dem Film gibt es eine Szene in einer Hotelbar bei Nacht, die eine bewusste Sexualisierung eines Rückens durch eine weitere Figur zeigt. Die beiden Stills veranschaulichen die besondere Visualisierungs- und Inszenierungsweise des weiblichen* Körperteils durch das Aufdecken eines Tattoos oberhalb des Hinterns, das vorher nicht zu sehen war. Der sexualisierte Übergriff passiert ohne eine Abwehrreaktion der betroffenen Cheerleaderin, sie willigt aber auch nicht aktiv ein, ihr Tattoo zu zeigen. Dadurch wird sie in dem Moment der Präsentation zum Objekt, indem sie ihr Tattoo nicht selbst preisgibt, sondern es für einen männlichen* Blick (hier für die Figur Philipp) von anderen präsentiert wird. Damit wird einerseits die Sexualisierung des Körpers genutzt, um über dessen Beschaffenheit als jung, schön und vital, Macht über die Figur Philipp zum Ausdruck zu bringen und ihn gefügig zu machen. Andererseits geht die Sexualisierung ihres weiblichen* Körpers, durch die Art des Tattoos (ugs. „Arschgeweih“), auch mit der Zugehörigkeit zu einer niederschwelligen Schicht einher. Sexualisierte Gewalt wird hier an der Schnittstelle zwischen Geschlecht und Klasse wirksam.

36. BF (3_5) [00:33:38]: Einer Cheerleaderin wird von einer Kollegin der Rock über dem Hintern heruntergezogen.

37. BF (3_5) [00:33:39]: Der entblößte Rücken der Cheerleaderin gibt die Sicht auf ein Tattoo frei.

Die Wahrnehmungslenkung der beiden Stills wird anhand verschiedener filmästhetischer Mittel unterstützt. Die Umgebung der Stills ist insgesamt dunkler, auch hier suggerieren diegetische Lichtquellen, dass sie für die Lichtstimmung verantwortlich sind, es handelt sich allerdings um künstliches Licht. An den Wänden sind Reflektionen einer nicht zur Diegese gehörenden Diskokugel zu sehen. Die anderen Cheerleaderinnen sind mit warmen Lichtquellen ausgeleuchtet, insgesamt ist das Bild kontrastreich, während das Gesicht der Figur Philipp, der hinter der Bar steht, als Gegenschuss bläulich und hell ausgeleuchtet ist. Auch in der Einstellung, die das Tattoo zeigt, wirkt der Ton ihrer Haut warm (rötlich-gelb). Das Tattoo ist in einer Nah- bis Großaufnahme zu sehen, wodurch kaum zu erkennen ist, das eine andere Cheerleaderin ihr auf den Hintern schlägt, nachdem eine weitere Cheerleaderin ihr den Rock weiter nach unten zieht, um das Tattoo zu zeigen. Die Kamera hat eine leichte Aufsicht auf das Tattoo und soll die Perspektive der Figur Philipp vermitteln, aus welcher er den Rücken sieht. Das Tattoo ist im Fokus des Bildes, während die Bewegungen um

das Tattoo herum unscharf sind. Durch die deckungsgleichen Achsen der Handlung und der Kamera wird zusätzlich Nähe und Intimität zum Gezeigten erzeugt. Neben dem Kommentar der Cheerleaderin zu dem Tattoo ist im Hintergrund Musik zu hören sowie der Schlag auf den Hintern. Trotz der fehlenden Selbstbestimmtheit der Figur kann die Präsentation des Tattoos einerseits als Sexualisierung des weiblichen* Körpers und insbesondere des Rückens gelesen werden, andererseits aber auch als Inszenierung einer selbstbewussten weiblichen* Figur (vgl. TYFB). Die Stills unterstreichen, abseits der expliziten Visualisierungsweise von sexualisierter Gewalt, welche Rolle dem weiblichen* Körper dabei zukommt und wie dieser über die Länge der Spielfilme hinweg in Abgrenzung zu männlichen* Körpern inszeniert wird. Die Inszenierung des weiblichen* Körpers und insbesondere des Rückens als Viskurs wird im letzten Teilkapitel durch einen weiteren geschlechterspezifischen Blick auf Körper ergänzt.

6.2.4 Der männliche* Blick

Das letzte Teilkapitel der Ergebnisdarstellung geht auf ein wiederkehrendes Muster ein, das mit der Sexualisierung weiblicher* Körper einhergeht. Mulvey (1975) beschreibt dazu den *Male Gaze* als männlichen* Blick des Kinos (vgl. Breckner und Flicker 2020, S. 71). Darin erkennt sie die patriarchale Ordnung im „Bild der Frau[*] als (passives) Rohmaterial für den aktiven (Blick) des Mannes[*]“ (Mulvey 2016, S. 59) sowie die Reproduktion stereotyper Geschlechterbilder durch die Kamera. Weibliche* Figuren würden demnach sowohl für den männlichen* Protagonisten als auch für die Zuschauenden zu sexuellen Objekten stilisiert werden (ebd., S. 52ff). Ein Teil dieses *Male-Gaze* tritt wiederholt über die Blicke männlicher* Filmfiguren auf weibliche* Filmfiguren auf, die in dem ausgewerteten Filmmaterial der vorliegenden Arbeit Betroffene sexualisierter Gewalt sind. Besonders auffällig sind diese Blicke in dem Handlungsstrang in *Thank You for Bombing* gegenüber der Figur Lana. Darin finden sich wiederholt Visualisierungsweisen eines männlichen* Blicks anderer Filmfiguren auf ihren Körper. Dieser Viskurs kann nicht anhand von Stills festgehalten werden und findet sich aus diesem Grund in einem Zusammenschnitt[40] der relevanten Szenen wieder. In dem Zusammenschnitt der verschiedenen Einstellungen zeigt sich, dass die Figur Lana nahezu permanent den Blicken männlicher* Filmfiguren ausgeliefert ist und dieser Umstand in weiterer Folge einen wichtigen Teil ihrer Fremdcharakterisierung ausmacht. Ihre

[40] Das Video besteht aus den aufgelisteten Time Codes und ist online unter dem folgenden Link verfügbar: https://drive.google.com/file/d/1-CKz32SRO-zTsaLYwKQWTb_D_ihWwI5p/view?usp=sharing.

Selbstcharakterisierung hebt sich durch ihre Ignoranz oder auch das fehlende Wahrnehmen oder Kommentieren dieser Blicke ab. In Bezug auf die Blicke kommt es bei ihr zu keiner Irritation, sie versucht stattdessen wechselseitigen Augenkontakt aufzubauen. Das unerwünschte sexualisierte und dadurch stark körperbezogene Mustern durch Blicke männlicher* Filmfiguren reproduziert ein spezifisches Geschlechterverhältnis, in dem die weibliche* Figur unter die männliche* angeordnet wird. Die betroffenen Figuren werden durch männliche* Blicke entlang ihrer Körper sexualisiert und objektifiziert. Dieser sexualisierte männliche* Blick wurde auch in den Filmen *Gruber Geht* [00:09:29 – 00:09:37; 01:25:09 – 01:25:26; 01:35:11 – 00:35:18] und *Paradies: Glaube* [(2_5) 00:29:07 – 00:29:64] verortet. Betroffene Figuren sind Frauen*, die auch betroffen von weiteren sexualisierten Gewalthandlungen sind. Der Zusammenschnitt zeigt die folgenden Ausschnitte aus dem Film *Thank You for Bombing* [(3_2) 00:30:56 – 00:31:01, (3_4) 00:34:16 – 00:34:21; 00:35:04 – 00:35:07, (4_3) 00:48:57 – 00:49:06; 00:49:14 – 00:49:25, (4_5) 00:53:38 – 00:53:49; 00:54:00 – 00:54:03, (4_6) 00:57:40 – 00:57:48; 00:59:38 – 00:59:43], die der Veranschaulichung des Viskurses eines männlichen* sexualisierten Blickes anderer Filmfiguren gegenüber weiblichen* Körpern dient.

7. Conclusio

Im abschließenden Teil der vorliegenden Masterarbeit sollen zunächst die zentralen Punkte rekapituliert werden, um darauf aufbauend die zuvor aufbereiteten Ergebnisse innerhalb des theoretischen Rahmens einzuordnen. Ausgehend von den Ergebnissen des *Österreichischen Film Gender Reports 2012-2016* (*ÖFGR*) wurde zu Beginn der vorliegenden Arbeit das Forschungsinteresse, die Darstellung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm, ausformuliert. Für das Verständnis des Forschungsgegenstandes wurde die Begrifflichkeit „sexualisierte Gewalt“ abgrenzend für das Vorhaben beschrieben, sowie das Konstrukt des Viskurses für die Ergebnisdarstellung aufgegriffen. Dabei handelt es sich verkürzt um bildliche Diskurse, die ein kollektives visuelles Gedächtnis prägen. In Anlehnung an die Problemstellung des Zugangs zu Gewaltphänomenen, die in privaten Räumen verortet werden und der Forschungslücke, die über einen interpretativen Zugang zur Darstellung sexualisierter Gewalt im Spielfilm definiert wird, wurden anhand der Methode des Soziologischen Filmlesens (SFL) vier Filme stellvertretend für das Sample des *ÖFGR* hinsichtlich der folgenden Forschungsfragen analysiert:

- Wie wird sexualisierte Gewalt in ausgewählten österreichischen Spielfilmen aus dem Sample des *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* konstruiert?
- Welche wiederkehrenden Konstruktionen oder Widersprüche werden in den Filmen hinsichtlich der Ausübung und der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt sichtbar?

Auf der Grundlage der Forschungsfragen wurde im Sinne des SFL ein Leitfaden ausgearbeitet, anhand dessen die vier zufällig ausgewählten Spielfilme analysiert wurden. Das Sample der vorliegenden Masterarbeit besteht aus den Filmen *Gruber Geht* (2015), *Bad Fucking* (2013), *Thank You for Bombing* (2016) und *Paradies: Glaube* (2012)[41].

Mittels des qualitativ-interpretativen Verfahrens konnten aus den Filmen wiederkehrende Muster und Wertungen innerhalb der Spielfilmerzählungen ausgearbeitet werden (vgl. Flicker und Zehenthofer 2018, S. 6 f.). Dies leitet sich aus der Annahme ab, dass Filme fiktive Konstruktionen von Gesellschaft beinhalten, die mithilfe einer systematischen Auswertung sichtbar werden. Dabei wurde bei der Analyse eine wissenschaftlich angeleitete Übersetzung des Filmmaterials in erkenntnisrelevante Bedeutungsrekonstruktionen angestrebt. Die Filme wurden dafür aus einer soziologischen Forschungsperspektive auf sexualisierte Gewalt gelesen, wobei auch dramaturgische und ästhetische Aspekte der filmischen Darstellung Eingang in die Analyse gefunden haben. Die Analyse audiovisuellen Materials ordnet sich der „Repräsentations- und Viskursanalyse filmischer Artefakte und den darin eingebetteten Narrationen, Figuren und Argumentationslinien“ (ebd., S. 18) unter, durch welche filmische Sinn- und Bedeutungszuschreibungen über das Interpretieren des Materials ausgearbeitet wurden. Voraussetzung dafür war die Formulierung des konkreten Erkenntnisinteresses zu Beginn der vorliegenden Arbeit und eine theoretische Einbettung der darin enthalten Begriffe in Gewalt- und Geschlechtertheorien sowie eine Operationalisierung des Begriffs „sexualisierte Gewalt“ im Teil zum Forschungskonzept.

Sexualisierte Gewalt wurde in der vorliegenden Arbeit über eine Einordnung relevanter Gewalt- und Geschlechtertheorien konzeptionalisiert. Allgemein wird Gewalt im Rahmen dieser Arbeit als intentionale Handlung verstanden, die sich im Spielfilm über mediale Kommunikation entfalten kann (Ahrens 2019, S. 10). Bezogen auf genannte Gewalttheorien sind bei der Analyse von sexualisierter oder auch geschlechterspezifischer Gewalt interpersonale, aber auch *strukturelle Gewalt* (Galtung 1975) wirksam geworden, die sich auf systemische Ungleichheiten bezieht. Für die Abgrenzung von sexueller hin zur sexualisierten Gewalt ist der Begriff der Struktur entscheidend, da das Ziel weniger die sexuelle Bereicherung ist, sondern die Reproduktion der vorherrschenden Hierarchie. Auch das Konzept der *symbolischen Gewalt* (Bourdieu und Passeron 1973) wurde im

[41] Die genannten Filme orientieren sich an der Reihenfolge der Interpretation.

Hinblick auf die methodische Auswertung der sexualisierten Gewalthandlungen im Spielfilm eingebunden.

Als zweite zentrale theoretische Ausrichtung wurde die Bedeutung von Geschlechtlichkeit für die vorliegende Arbeit aufgegriffen. Ausgehend von den Ergebnissen und der Verwendung des Begriffs *Gender* im *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* wurde das Verständnis von sexualisierter Gewalt im Rahmen der vorliegenden Arbeit aufgebaut. Die Bezeichnung soll über eine biologische Geschlechtszuschreibung hinaus vor allem auf die soziale Konstruktion von Geschlechtlichkeit hinweisen, die „für die Wissensordnungen der sozialen Wirklichkeit und ihrer Theoretisierungen konstitutiv und strukturbildend“ (Engel 2019, S. 363) sind. Gender kann demnach auch Dimensionen der symbolischen Repräsentation und normative Konzepte abbilden, aber auch Bezüge zu wandelbaren gesellschaftsstrukturellen Herrschaftsverhältnissen und die subjektive Identitätsbildung als geschlechtliches Selbst sichtbar machen (nach Wallach Scott 1986, S. 1067; siehe u.a. auch Pimminger 2019, S. 52 und Villa 2019, S. 23). Trotzdem wird in dieser Arbeit, besonders im Teil der Ergebnisdarstellung, auf eine binäre Unterscheidung und Zuschreibung von Mann* und Frau* zurückgegriffen. Dies passiert bewusst im Rahmen der Forschungslogik einer strategischen Essentialisierung nach Spivak (siehe u.a. 1996), um die vorherrschende soziale Geschlechterordnung und die damit einhergehende soziale Ungleichheit sichtbar zu machen. Um sexualisierte Gewalt als geschlechterspezifische Gewalt zu erfassen, erwies sich diese strategische, geschlechterspezifische Unterscheidung als sinnvoll. Die vorliegende Masterarbeit greift theoretisch dabei auf Prämissen der Differenzforschung und des interaktionistischen Konstruktivismus zurück.

In Anlehnung an die Ergebnisse des *ÖFGR* dient das Differenzparadigma der Sichtbarmachung von sexualisierter Gewalt in Zusammenhang mit der Darstellung von Geschlechtlichkeit. Eine konstruktivistische Perspektive auf Geschlecht erschien insofern zusätzlich für die theoretische Einordnung der vorliegenden Arbeit sinnvoll, als das Geschlechtlichkeit dadurch in Zusammenhang mit dessen gesellschaftlichen Konstruktion und folglich auch als soziales Ordnungsprinzip verstanden werden kann. Dabei wird auch die körperliche Dimension von Geschlecht berücksichtigt, die sich ebenso im Rahmen dieser Analyse als hilfreich erwies (Pimminger 2019, S. 52). Parallel zu der theoretischen Verortung von Geschlechtlichkeit für die vorliegende Arbeit wurde eine feministische Perspektive mitgedacht, bei der explizite Diskriminierung oder die Deklassierung von Frauen* aufgrund ihres Geschlechts im Mittelpunkt steht und eine allgemeine Kritik an der ungleichen Verteilung von Macht und Herrschaft nahelegt (Villa 2013, S. 113). Hinzu kam der Anspruch an eine kritische Infragestellung eines allgemeingültigen Selbstverständnisses

sowie das Einbeziehen weiterer Ungleichheitsachsen mithilfe einer intersektionalen Forschungsperspektive. Durch diese Perspektive wurde Gender als interdependente Kategorie zugänglich und hat gleichzeitig ermöglicht, auch auf weitere Differenzachsen in Bezug auf die Darstellung von sexualisierter Gewalt einzugehen. Die Ergebnisse zeigen, dass Geschlecht bei der Analyse von sexualisierter Gewalt als Masterkategorie, trotz einer Kritik an dieser Hierarchisierung, behandelt werden muss, um in weiterer Folge geschlechterspezifische Unterschiede sichtbar zu machen (vgl. Hark 2009, S. 37).

Ausgehend von dieser theoretischen Einordnung wird sexualisierte Gewalt in der vorliegenden Arbeit auch als „jede Verletzung der körperlichen oder seelischen Integrität einer Person, welche mit der Geschlechtlichkeit des Opfers und des Täters zusammenhängt und unter Ausnutzung eines Machtverhältnisses durch die strukturell stärkere Person“ (Hagemann-White 1992, S. 23) verstanden. Darüber hinaus meint sexualisierte Gewalt alle Formen von Machtmissbrauch in Bezug auf ungleiche Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren Personen aufgrund von sozialer Ungleichheit. Die analytische Unterscheidung der vorliegenden Arbeit basiert auf dem Verständnis, dass sexualisierte Gewalthandlungen zwar eine sexuelle Ebene aufweisen, nicht aber der Grund für die Handlungen sind, sondern das Sexuelle zum Mittel der Festigung von Vormachtstellungen ausgenutzt wird (Zuckerhut 2011, S. 24). Sexualisierte Gewalt wird in der vorliegenden Arbeit vor allem als strukturelles Problem verstanden, das nicht auf einer Individualisierung der Erlebenden, sondern auf einer Wiederholung derselben Muster basiert (Aziz 2018, S. 23). Die Analyse und Interpretation der Spielfilme wurde neben der zentralen theoretischen Ebene der Geschlechtlichkeit durch eine intersektionale Perspektive ergänzt, um weitere Strukturkategorien, die Ungleichheit generieren, aufgreifen zu können. Neben dem Geschlecht und der Sexualität der Figuren, bedarf es somit unter anderem auch den Kategorien Klasse, Herkunft oder Nationalität, Glaube, Alter und vor allem auch Körper, die bei der Analyse von sexualisierter Gewalt bedeutsam sind (Engel 2019, S. 352). Der Kategorie Körper ist innerhalb der Analyse eine besondere Rolle im Zusammenhang mit der Visualisierung sexualisierter Gewaltformen zugekommen.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zeigen, dass in den ausgewählten vier österreichischen Spielfilmen, in Bezug auf sexualisierte Gewalt, geschlechterspezifische Visualisierungsweisen reproduziert werden und das Vorkommen dieser expliziten Szenen eine narratologische Relevanz aufweist. Über die Analyse der Filme hinweg konnte ein geschlechterspezifisches *Opfer-Täter-Narrativ*, welches auch von den Daten des *ÖFGR* reproduziert wird, bestätigt werden. Durch die Analyse dieser Fälle von sexualisierter Gewalt, wie den (versuchten) Vergewaltigungen, kann das

Opfer-Täter-Narrativ detaillierter beschrieben werden. Demnach wird Gewalt unter männlichen* ausübenden Figuren als legitimes Mittel angesehen, um hegemoniale Männlichkeit (vgl. Connell und Messerschmidt 2005), sofern diese gestört wurde, wieder herzustellen. Die „störende“ weibliche* Figur wird folglich gewaltsam sanktioniert. Der Angriff richtet sich zum Zweck ihrer Unterordnung gegen die Sexualität der weiblichen* Figur und wird so das Mittel zum Zweck. Diese Lesart hängt mit der theoretischen Verknüpfung von Weiblichkeit*, Körperlichkeit und deren Sexualisierung zusammen (siehe Meuser 2005, S. 280; Engel 2019, S. 356). Die Sexualität der weiblichen* betroffenen Figur muss dafür nicht thematisiert werden. Durch die Annahme einer Übereinstimmung von ihrem biologischen Geschlecht und ihrer Sexualität, wird entlang der Verschränkungen der heterosexuellen Matrix (Butler 1991) angenommen, dass sie heterosexuell ist. Ihr Begehren wird als symbolische Ordnung gegenwärtig und vor allem über die Visualisierung ihres Körpers kommuniziert (Lünenborg und Maier 2013, S. 25). Auch die Ausarbeitung der Viskurse zeigt deutlich, dass sich die Filme im Zusammenhang mit der Visualisierung von sexualisierter Gewalt an geschlechterspezifisch aufgeladenen Bildern bedienen. Besonders der Rücken und der Hals als empfindliche und sexualisierte Körperstellen werden wiederholt kulturell weiblich* konnotiert und in weiterer Folge auch sexualisiert.

Wie in der Theorie, sind auch in den Filmen weibliche* Figuren vorwiegend in ihrer nahen sozialen Umgebung von Gewalt betroffen, die von Männern* ausgeübt wird (siehe Hagemann-White 2016, S. 17). Daraus folgt, dass der private Raum zum größten Risikobereich für betroffene weibliche* Figuren wird, unabhängig davon, ob sie selbst auch in diesen Räumen zu Hause sind. Gleichzeitig wird der private Raum aber auch zum Schutzraum für ausübende Figuren und begünstigt das Vorkommen von häusliche Gewalt. Die sexualisierten Übergriffe in dem Spielfilmmaterial finden in privaten Räumen und innerhalb vertrauter Beziehungen statt. Damit wird sexualisierte Gewalt als etwas dargestellt, das weiterhin für Dritte unsichtbar bleibt. Sicherheit und Verletzbarkeit liegen im privaten Raum sowohl für betroffene als auch für ausübende Figuren eng beieinander und unterliegen dabei den dort vorherrschenden geschlechterspezifischen Machtstrukturen. Auch dies unterstützt die Reproduktion eines *Opfer-Täter-Narratives*. Die zu Beginn erwähnte Studie des Instituts *Media Affairs* hat im Kontrast dazu festgestellt, dass die mediale Berichterstattung über häusliche Gewalt gegen Frauen* nur zehn Prozent der einschlägigen Berichte einnimmt, obwohl im Verhältnis dort am meisten Gewalt stattfindet (Pernegger 2020). Zusätzlich dazu wird reale Gewalt gegen Frauen* in der Berichterstattung erotisierend visualisiert, während die Tat an sich über eine detaillierte Beschreibung zu einer Legitimierung der Ausübung beiträgt. Die Ergebnisse der

vorliegenden Masterarbeit stützen diese Aussage in Bezug auf die fiktive audiovisuelle Darstellung von sexualisierter Gewalt.

Gewalt wird in den vier analysierten Filmen als eine männliche* Ressource dargestellt (vgl. Meuser 2002, S. 69). Die vorherrschende, heteronormative Geschlechterordnung spiegelt sich so in den Gewaltverhältnissen wider (ebd., S. 73). Mittels dieser heteronormativen Struktur verfügen männliche* Figuren über den privilegierten Zugang zu gesellschaftlicher Macht (vgl. Rieske und Budde 2020, S. 49). Dennoch wenden nicht alle männlichen* Figuren in den Filmen sexualisierte Gewalt an. Solche die es tun, empfinden ihr Verhalten aber nicht als von der Norm abweichend, sie zeigen im Gegenteil, dass sie ermächtigt sind, diesen Schritt zu gehen (siehe dazu Connell 1999, S. 104). Diese Annahme basiert darauf, dass sich in dem Material keine Hinweise auf Sanktionen für die ausübenden männlichen* Figuren ergeben oder Momente der Reue sichtbar werden (Hagemann-White 2019, S. 145).

Die drei einschlägigen Darstellungen von (versuchten) Vergewaltigungen innerhalb des Materials konnten ebenfalls bezüglich der Verhandlung von sexualisierter Gewalt einige Muster offenlegen. Die involvierten Figuren sind jeweils mit verschiedenen Unsicherheiten ausgestattet, wobei diese für die männliche* Figur zur Causa der Ausübung sexualisierter Gewalt gegenüber der weiblichen* Figur wird, mit dem Ziel, die eigene Machtposition wieder herzustellen. Ihre Verwundbarkeit ergibt sich durch ihre aussichtslose Situation und kann so als Motor ihrer Aggression gegenüber der weiblichen* betroffenen Figur gelesen werden. Mittels der sexualisierten Gewalthandlung versucht die ausübende Figur die vergeschlechtlichte Vormachtstellung zumindest gegenüber der anwesenden weiblichen* Figur herzustellen. Für die weibliche* betroffene Figur wird damit ihre sozial strukturierte Geschlechtlichkeit, gepaart mit ihrer Vulnerabilität durch das Streben ihr persönliches Ziel zu erreichen, zum „Verhängnis“. Sexualisierte Gewalt wird in diesem Zusammenhang innerhalb des Materials gemeinsam mit einem machtvollen Bruch der Selbstbestimmung verhandelt. Die betroffenen Figuren werden hier entgegen des üblichen Narratives selbstbestimmter weiblicher* Figuren im Mainstreamfilm charakterisiert (z.B. Lara Croft in *Lara Croft: Tomb Raider*; Lisbet Salander in *Verblendung*[42]). Für die Figuren Anna Maria, Lana und

[42] Diese Figuren werden zu Beginn ihres Handlungsstrangs oder unmittelbar davor traumatisiert, worauf die Stärke des Charakters aufbauen soll und am Ende der Handlung durch ein Liebesnarrativ „aufgelöst“ wird.

Vroni führt ihre angestrebte Unabhängigkeit zu einem möglichen Trauma durch die (versuchten) Vergewaltigungen am Ende des Plots.

Die drei weiblichen* betroffenen Figuren von (versuchten) Vergewaltigungen werden in ihren Handlungssträngen als starke Charaktere inszeniert. Damit ist gemeint, dass diese abseits von misogyner Stereotype als dominante weibliche* Figuren beschrieben werden. Die Bezeichnung kann sich sowohl auf die körperliche Beschaffenheit, als auch auf das Durchsetzungsvermögen gegenüber anderen Personen beziehen, wie in den hier analysierten Filmen (vgl. Fleischmann 2016, S. 368). Trotz dieser Stärke der betroffenen weiblichen* Figuren, werden diese am Ende der Handlung gegenüber einer männlichen* ausübenden Figur im Rahmen sexualisierter Gewalt inszeniert. Das hängt mitunter auch damit zusammen, dass die (körperliche) „Stärke bei weiblichen[*] Figuren häufig mit übermäßiger Sexualisierung einhergeht“ (ebd., S. 369). Die Position der weiblichen* starken Figur wird am Ende im Verhältnis zu der männlichen* Figur im Film bestimmt (Kuster 2019, S. 4). Trotzdem sind die männlichen* ausübenden für die weiblichen* betroffenen Figuren zunächst ein Mittel zum Zweck, um ihre Ziele zu erreichen. Aus dieser Perspektive können die (versuchten) Vergewaltigungen zusätzlich als Form der Rache gelesen werden. Die männlichen* Figuren „rächen“ sich an den weiblichen* Figuren dafür, dass sie „ausgenutzt“ wurden. Dies geht auch mit dem Querverweis einher, dass die ausübenden Männer* durch einen Mangel an Anerkennung und dem Ausschluss aus ihren beruflichen Gefügen, als frustriert dargestellt werden (siehe dazu Sennett 2010). Dass diese männlichen* Figuren zu Ausübenden sexualisierter Gewalt werden, kann inhaltlich sowohl auf ihren Frust als auch auf den Umstand zurückgeführt werden, dass sie die hegemoniale Männlichkeit, und ihre damit zusammenhängende Vormachtstellung gegenüber der weiblichen* Figur, als bedroht ansehen.

Es ist zu ergänzen, dass Gewalt als Frauen*problem dargestellt wird (vgl. *Opfershaming*), indem den betroffenen weiblichen* Figuren die narratologische Relevanz zukommt und ihre Reaktionen auf die Übergriffe wiederholt stark fokussiert werden. Im Vergleich dazu rücken die ausübenden männlichen* Figuren in den Einstellungen in den Hintergrund und verschwimmen. Diese Lesart basiert nicht nur auf der Analyse der (versuchten) Vergewaltigungen, sondern zeigt sich auch anhand der Darstellung anderer Formen von sexualisierter Gewalt innerhalb des Spielfilmmaterials. Die betroffenen weiblichen* Figuren werden durch die filmästhetische Fokussierung in ihren Rollen individualisiert, die Ursache für ihre Position als betroffene Figur in den jeweiligen Szenen, die (versuchte) Vergewaltigungen zeigen, inhaltlich aufbereitet. Dadurch kommt den ausübenden männlichen* Figuren weniger narratologische Relevanz zu, die Gründe für die Vorfälle werden auf die betroffene weibliche* Figur verlagert. Die Inszenierungen bewegen sich damit zwischen einer

stereotypen Reproduktion, in der sexualisierte Gewalt gesellschaftlich und medial vor allem als weibliches* anstelle eines männlichen* Problems behandelt wird und einer gesellschaftskritischen Haltungen gegenüber eben dieser Struktur.

Ausgehend von der Annahme, dass Körper als stärkster Beweis von Geschlechtlichkeit gewertet wird, sowohl für die Beobachtenden als auch für die Subjekte selbst, legen die Ergebnisse der vorliegenden Masterarbeit nahe, dass Körper auch bei der Analyse von sexualisierter Gewalt im Film eine zentrale Rolle zukommt (siehe Meuser 2005, S. 271). Als Kategorie sozialer Ungleichheit bezieht sich Körper vor allem auf visuell Wahrnehmbares wie Körpergröße, „Schönheit, Attraktivität, Fitness und Behinderung […], die längst auf gesellschaftliche Chancen und soziale Diskriminierung einwirken“ (Flicker und Zehenthofer 2012, S. 230) und in Spielfilmen ebenso sichtbar werden. Der Körper weiblicher* Figuren wird wiederholt speziell als Geschlechtskörper gezeigt (Hahn 2018, S. 161). Wie im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit formuliert wurde, wird die vorherrschende hierarchische Geschlechterordnung anhand von Körper und der Verfügbarkeit von Körper sichtbar (vgl. Quindeau 2020, S. 128). Dies konnte mittels des Viskurses des Griffs in einen weiblichen* Nacken durch eine männliche* Figur veranschaulicht werden. Der wiederholte Griff in den Nacken durch eine männliche* Figur gegenüber einer weiblichen*, stellt ein Bild her, das einen klaren Machtanspruch und eine damit einhergehende Hörigkeit vermittelt. Dieser Griff erwies sich in dem Material als geschlechterspezifisch und kann somit als Reproduktion der vorherrschenden Geschlechterordnung gelesen werden.

Die filmübergreifende Interpretation hat in Bezug auf die Verbindung von sexualisierter Gewalt und Körper auch gezeigt, dass weibliche* Körper im Verhältnis zu männlichen* nackt inszeniert und infolgedessen auch sexualisiert wurden. Diese Beobachtung findet sich auch in der Literatur:

> „In fiktionalen filmischen Artefakten sind darüber hinaus oft ausschließlich weibliche[*] Körper zu sehen, die ein kulturell spezifisches ästhetisches Ideal in überdurchschnittlichem Maße repräsentieren.“ (Hahn 2018, S. 265).

Außerdem geht die Inszenierung weiblicher* betroffener Körper mit einer Verletzlichkeit einher, die von Meuser (2005) wiederum als stark geschlechterspezifisch bezeichnet wird. Dies wird von ihm mit der These gestützt, dass der männliche* Körper dazu als verletzungsmächtig beschreiben wird und somit die Verletzungsoffenheit „der kulturellen Konstruktion von Männlichkeit[*], mithin dem männlichen[*] Körperkonzept“ (Meuser 2008, S. 161) widerspricht. Die Verletzungsoffenheit weiblicher* Figuren zeigt sich in dem Filmmaterial anhand der wiederkehrenden Visualisierungsweise des weiblichen* (entblößten) Rückens, auch abseits der Vorkommnisse

sexualisierter Gewalt. Diese Szenen können aber durchaus als Vorbereitung auf weitere Übergriffe gelesen werden, da der Rücken der weiblichen* Figuren entweder im Kontext der einschlägigen Szenen oder unmittelbar davor gezeigt wird. Der Rücken gilt in seiner Symbolik als besonders empfindlich, Angriffe darauf werden nicht rechtzeitig erkannt. Die Nacktheit des Rückens betont dieses Ausgeliefertsein und dessen Verletzlichkeit. Das Entblößen weiblicher* Körper im Allgemeinen wird zudem wiederholt für eine männliche* Filmfigur inszeniert. Dieses Verhältnis wird durch den *Male* Gaze* (vgl. Mulvey 2016), der als männlicher* Blick des Publikums, der Kamera und anderer Filmfiguren auf die weiblichen* Figuren identifiziert wurde, unterstützt. Diese Beobachtung ist keine neue Errungenschaft und schon seit den 1970er Jahren in den feministischen Filmwissenschaften verankert. Trotz verschiedener Bestreben einer Ent-Sexualisierung weiblicher* Körper, vor allem im *Queer Cinema*, in dem es auch darum geht „Körpermanipulation im Namen der ‚Schönheit' und ‚Ästhetik' zu reflektieren, zu kritisieren und abzuschaffen" (Sauer 2011, S. 57), wurde dieser Blick als narratologisches Mittel vor allem als Musterung weiblicher* Figuren durch männliche* wiederholt in dem Material erkannt.

Insgesamt bestätigen die Ergebnisse der Analyse vordergründig bereits bestehende theoretische Konzepte zum Thema sexualisierter Gewalt (im Spielfilm) und damit zusammenhängend die Verschränkung der Kategorien Gender, Sexualität und Körper. Daraus folgend kann die erste Forschungsfrage, die nach der Konstruktion von sexualisierter Gewalt in den ausgewählten österreichischen Spielfilmen aus dem *ÖFGR* fragt, verkürzt wie folgt beantwortet werden: weibliche* betroffene Körper werden entweder im Rahmen der geschlechterspezifischen Gewalthandlungen oder davor sexualisiert, indem sie entlang einer Entblößung oder anhand von Berührungen dargestellt werden, im Fokus der Kameraeinstellung stehen und für den Blick der männlichen* ausübenden Filmfigur inszeniert werden. Die analysierten Vorkommnisse sexualisierter Gewalt reproduzieren über das ausgewertete Material hinweg etablierte Geschlechterstereotype und eine damit zusammenhängende Ordnung, die auch das *Opfer-Täter-Narrativ* des *ÖFGR* nahelegt. Sexualisierte Gewalt findet zudem wiederholt in den privaten Räumen der Ausübenden und in der Nacht statt, wodurch sich für die Darstellung von sexualisierter Gewalt etwas Abgeschiedenes ergibt, das für Dritte weder sichtbar noch zugänglich wird. Schlussendlich werden die Gewalthandlungen nicht nur entlang des Geschlechts der Figuren, sondern auch gemeinsam mit weiteren Differenzachsen wie Religion, Herkunft und Klasse wirksam.

Die zweite forschungsleitende Frage kann aufgrund der hier theoretisch eingebetteten Ergebnisse auch kurz beantwortet werden. Hinsichtlich der Ausübung und Betroffenheit von sexualisierter Gewalt finden sich wiederkehrende Konstruktionen in dem Spielfilmmaterial. Diese zeigen sich

besonders anschaulich anhand der (versuchten) Vergewaltigungen, wie bereits ausführlich erläutert wurde. Zusätzlich zu den wiederkehrenden charakterlichen Zuschreibungen der betroffenen und ausübenden Figuren legt die Visualisierung der Vorkommnisse, sowie die Anordnung der Figuren in den einzelnen Einstellung, eine geschlechterspezifische Hierarchie nahe. Diese wird auch anhand der Verteilung des Raums unter den Figuren in den Einstellungen sichtbar, der betroffenen weiblichen* Figur kommt dabei weniger Platz zu als der Ausübenden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Ergebnisse keine neuen Erkenntnisse abbilden, dennoch bereits bekanntes Wissen reproduzieren. Dass weibliche* Figuren als verletzlich und sexuell verfügbar und männliche* im Kontrast dazu als kontrolliert und überlegen dargestellt werden, geht aus geschlechtertheoretischen Arbeiten bereits hervor.

Sexualisierte Gewalt als gesellschaftliches Phänomen und im speziellen die Verhandlung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm zwischen 2012-2016 bietet weiterhin einen umfangreichen und wichtigen Forschungsschwerpunkt für die Kultur- und Sozialwissenschaft. Die vorliegende Arbeit konnte vor allem zeigen, dass die Darstellung von sexualisierter Gewalt einem geschlechterspezifischen Narrativ hinsichtlich der Ausübung und Betroffenheit folgt. Dabei wird Gewalt von den männlichen* ausübenden Figuren als ein Mittel zum Zweck genutzt, um die eigene männliche* Vormachtstellung gegenüber anderen nicht männlichen* Figuren zu festigen. Weibliche* Figuren sind in der Visualisierung von sexualisierter Gewalt besonders stark von diesen Übergriffen betroffen. Diese Ergebnisse reproduzieren damit gängige gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse. Dabei bleibt offen, ob die stereotypische Darstellung dieser Vorkommnisse dem *Feel Bad Cinema* zugeordnet werden kann, indem auf ungeschönte Themen gesellschaftskritisch eingegangen wird, oder Mechanismen wie etwa Opfershaming oder *victim-blaming* unhinterfragt für die Rezipierenden reproduziert werden.

8. Reflexion des Forschungsprozesses

Ziel meiner Arbeit war es, im Anschluss an die Ergebnisse aus dem *Österreichischen Film Gender Report 2012-2016* zum Thema sexualisierte Gewalt, ein kleineres Sample der 68 Filme, die einschlägige Gewaltformen zeigen, mittels der Methode des Soziologischen Filmlesens (SFL) zu analysieren. Dabei stand die Konstruktion von Ausübung und Betroffenheit in den ausgewählten vier Filmen im Mittelpunkt. Über die Ausarbeitung der detaillierten Leitfragen konnten dahingehend wiederkehrende Muster als filmübergreifende Viskurse ausgearbeitet werden. Zum einen untermalen die Ergebnisse der Analyse die Daten zum Vorkommen sexualisierter Gewalt des *ÖFGR*,

zum anderen sind darüber hinaus detaillierte Aussagen über die Darstellung der einschlägigen Szenen und die involvierten Figuren entstanden, die über eine quantitative Geschlechterzuschreibung hinausgehen. Auch wenn die Analyse der Filme mittels des SFL weitaus ergiebiger war, als zunächst erwartet und besonders spannende Ergebnisse im Hinblick auf die Inszenierung und Sexualisierung weiblicher* Körper für die ausgewählten Spielfilme hervorgebracht hat, haben sich im Laufe des Forschungsprozesses Dinge ergeben, die ich rückblickend und auch für zukünftige Forschungen anders umsetzen würde. Auf einige wichtige Punkte möchte ich abschließend kurz eingehen.

Zunächst möchte ich das Anfangszitat dieser Arbeit[43] aufgreifen und betonen, dass, meiner Erfahrung nach, sexualisierte Gewalt als äußerst komplexes Forschungsthema einer hohen Sensitivität auf der einen Seite und auf der anderen Seite ein gewisses Maß an Rationalität bedarf. Einschlägige Filmszenen können verstörende Auswirkungen auf die Rezipierenden haben oder in schlimmeren Fällen zu (Re-)Traumatisierungen führen. Darüber hinaus sollte bedacht werden, dass die Forschenden im besten Fall Stellung zu dem Thema Gewalt beziehen sollten, da es keinesfalls wertneutral betrachtet werden kann (Hagemann-White 2016, S. 13). Dies war im Laufe des Forschungsprozesses herausfordernd und hat den Bedarf an persönlichen Reflexionsschleifen erhöht. Das liegt unter anderem daran, dass ich selbst als forschende Frau* in einen Prozess eingebunden war, in dem es laufend um geschlechterspezifische Unterschiede und damit zusammenhängende Machtpositionen ging, die ich selbst versuche, aus einer feministischen Perspektive, in meinem Alltag zu hinterfragen. Hinzu kommt, dass ich im Laufe des Analyseprozesses mit verschiedenen Formen und visuellen Bildern konfrontiert war, die Formen sexualisierter Gewalt explizit zeigen. Dies setzt einen stabilen emotionalen Zustand voraus, in dem ich mich aufgrund der Tatsache, dass ich bisher nicht in vergleichbare Vorfälle sexualisierter Gewalt involviert war, befunden habe. In weiterer Folge hat dies die Analyse und das wiederholte Anschauen einschlägiger Szenen erleichtert und eine gewisse Distanz zum Material ermöglicht. Die Analyse von visuellem Material, die sich mit dem Gegenstand sexualisierter Gewalthandlungen beschäftigt, kann ich demnach nicht empfehlen, sofern die forschenden Personen sich selber als involviert in eben diese Vorfälle verstehen.

[43] „Das Thema Gewalt ist emotional und moralisch aufgeladen. Darüber zu forschen stellt daher besondere Anforderungen“ (Hagemann-White 2016, S. 13).

Strategische Essentialisierung als Forschungsstrategie zu wählen war in einen längeren Prozess, in dem Alternativen abgewogen wurden, eingebunden und hat schließlich dazu geführt, dass ich in der vorliegenden Arbeit den *Gender-Stern* bewusst auch hinter Begriffe setze, die sonst eine binäre und stereotype Geschlechterunterscheidung stützen. Trotzdem soll hier erwähnt werden, dass Forschung nicht geschlechtsneutral sein kann und dies auch hier nicht beansprucht wird. Als Forscherin ist es mir lediglich wichtig zu betonen, dass diese Forschung nicht dazu beitragen soll, binäre Geschlechterstrukturen aufrechtzuerhalten, sondern diese im Rahmen der *Reifizierung* (Lünenborg und Maier 2013, S. 25) zu nutzen, um Ungleichheiten, die damit zusammenhängen, sichtbar zu machen. In weiterer Folge können sie, nicht nur im Rahmen kritischer Geschlechterforschung, hinterfragt und hoffentlich verändert werden.

Meine Perspektive als Forscherin hat die Betrachtung und die Auswertung des Filmmaterials mitgeprägt und wurde deshalb in der gemeinsamen, filmübergreifenden Interpretation mit einem Filmwissenschaftler auch dahingehend hinterfragt und abgeglichen. Dies war deshalb wichtig, da Studien zu der Wahrnehmung von fiktionalen Darstellungen zeigen, dass Frauen* im Vergleich zu Männern* Filmszenen mit physischen und verbalen Gewaltformen insgesamt eher als negativ beurteilen (vgl. Hahn 2018, S. 267). Hinzu kommt auch, dass „Frauen[*] in medialen Darstellungen häufiger als Männer[*] Opfer von Gewalt sind“ (ebd., S. 265) und das zusätzlich Auswirkungen auf die Rezipierenden hat, da diese sich vor allem „mit dem als *eigen* empfundenen Geschlecht der Darstellung identifizieren“ (ebd.). Dadurch können die Ergebnisse dahingehend geschlechterspezifische Verzerrungen aufweisen, dass die Vorkommnisse sexualisierter Gewalt von mir, als weibliche* Person, negativer wahrgenommen wurden. Um diese in Zukunft zu minimieren, würde ich rückblickend auch die Einzelfilmanalysen gemeinsam in einer größeren, und in Bezug auf die Geschlechtlichkeit diversen, Gruppe durchführen, wie die Methode des SFL ohnehin nahelegt. Leider war das aufgrund verschiedener Umstände schwieriger als zunächst angenommen. Da der Zeitaufwand für die Auswertungen zudem besonders hoch und intensiv war und gleichzeitig in einer Zeit durchgeführt wurde, in der es pandemiebedingt starke Beschränkungen von Zusammenkünften gab, wurde nur die filmübergreifende Interpretation gemeinsam durchgeführt.

Durch die Fülle an Gewalt- und Geschlechtertheorien, hat sich eine reduzierte Konzeptionalisierung des Forschungsthemas für mich als besonders schwierig herausgestellt. Die Vielzahl an erwähnten Konzepten haben sich im Laufe der Auswertung des Materials dennoch bewährt, allerdings auch einen umfangreichen Pool an Ergebnissen produziert. Die Ergebnisse würden sich durch die Auswertung eines weiteren Films eventuell verschieben oder einen anderen Schwerpunkt in der

Ergebnisdarstellung auftun. Während der Einzelfilmanalysen haben sich innerhalb des Auswertungsprozesses wiederholt mehrere Anschlussmöglichkeiten aufgetan, die aufgrund der beschränkten Zeit und des zentralen Themas sexualisierter Gewalt nicht weiterverfolgt wurden, durchaus aber wichtige Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen sein könnten. Das wiederkehrende Motiv der (versuchten) Vergewaltigung hat die Ergebnisaufbereitung zudem stark beeinflusst, ebenso wie die Darstellung des (weiblichen*) Körpers. Dadurch sind andere Vorkommnisse sexualisierter Gewalt, besonders sexualisierte Mikroaggressionen in den Hintergrund gerückt und haben in die Ergebnisdarstellung der vorliegenden Arbeit keinen Eingang mehr gefunden, sie sind aber in den Protokollen der Einzelfilmanalysen nachzulesen. Im Hinblick auf die Viskurse lässt sich das Material noch hinterfragen und weiter ausarbeiten, allerdings haben die umfangreichen Einzelfilmanalysen einen sehr großen Teil des Analyseprozesses eingenommen und so auch die Zeit für die filmübergreifende Analyse verkürzt. In Zukunft hoffe ich das hier aufbereitete Wissen – über die Verhandlung von sexualisierter Gewalt im österreichischen Spielfilm – auch in weiteren Projekten anwenden und erweitern zu können.

9. Verzeichnisse

9.1 Analysematerial (Filme)

Eder, Barbara. 2016. *Thank You for Bombing*. FILMLADEN Filmverleih GmbH.

Kreutzer, Marie. 2015. *Gruber Geht*. ThimFilm GmbH.

Seidl, Ulrich. 2012. *PARADIES: Glaube*. Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.

Sicheritz, Harald. 2013. *Bad Fucking*. ThimFilm GmbH.

9.2 Quellen (Literatur)

Abels, Heinz. 2007. *Interaktion, Identität, Präsentation: kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS.

Ahrens, Jörn. 2019. Film und Gewalt. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–16. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Albrecht, Gerd. 1964. Die Filmanalyse - Ziele und Methoden. In *Filmanalysen 2*, Hrsg. Franz Everschor, 233–270. Düsseldorf: Verlag Haus Altenberg.

Amesberger, Helga, Katrin Auer, und Brigitte Halbmayr. 2004. *Sexualisierte Gewalt: weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*. 2. Auflage. Wien: Mandelbaum.

Arendt, Hannah. 1970. *Macht und Gewalt*. München: Piper.

Aziz, Sonja. 2018. #metoo - Der Umgang mit Opfern sexualisierter Gewalt. In *MeToo. Die Debatte aus österreichischer Perspektive. Frauen-Wissen-Wien*, *Nr. 7, 11/2018*, 19–24. Wien.

Baberowski, Jörg. 2018. *Räume der Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer.

Bange, Dirk. 2016. Geschichte der Erforschung von sexualisierter Gewalt im deutschsprachigen Raum unter methodischer Perspektive. In *Forschungsmanual Gewalt: Grundlagen der empirischen Erhebung von Gewalt in Paarbeziehungen und sexualisierter Gewalt*, Hrsg. Cornelia Helfferich, Barbara Kavemann und Heinz Kindler, 33–49. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Bar-Hillel, Yehoshua. 1954. Indexical Expressions. *Mind* 63: 359–379.

Berger, Peter, und Thomas Luckmann. 1969. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.

Bergmann, Jörg. 1981. Ethnomethodologische Konversationsanalyse. In *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*, Hrsg. Peter Schröder und Hugo Steger. Düsseldorf: Schwann.

Bohnsack, Ralf, Bettina Fritzsche, und Monika Wagner-Willi, Hrsg. 2014. *Dokumentarische Video- und Filminterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*. 2. Auflage. Opladen: Barbara Budrich.

Bourdieu, Pierre. 1997. Die männliche Herrschaft. In *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Hrsg. Irene Dölling und Beate Krais, 153–217. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre, und Jean-Claude Passeron. 1973. *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre, und Loïc Wacquant. 2013. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Breckner, Roswitha, und Eva Flicker. 2020. Bild- und Filmwelten. In *Forschungs- und*

Anwendungsfelder der Soziologie, Hrsg. Eva Flicker und Michael Parzer. Wien: Facultas.

Breitenbach, Eva et al. 2020. *Geschlecht und Gewalt Diskurse, Befunde und Perspektiven der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*.

Brodie, Janet. 2004. Die Re-Formierung des Geschlechterverhältnisses. *Widerspruch* 24: 19–32.

Brunner, Claudia, und Christine M. Klapeer. 2018. Gender? Trouble! Unbehagliche Eindrücke angesichts aktueller Debatten über Gewalt und Geschlecht. *FEMINA POLITICA - Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 27: 133–137.

Burghard, Anna Bea. 2020. *Körper und soziale Ungleichheit: eine ethnographische Studie in der offenen Kinder- und Jugendarbeit*. Wiesbaden: Springer VS.

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

Butler, Judith. 1999. Revisiting Bodies and Pleasures. *Theory, Culture & Society* 16: 20.

Butler, Judith. 2014. Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics. *WestEnd - Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 3–24.

Christ, Michaela. 2013. Soziologie. In *Gewalt: ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. Christian Gudehus und Michaela Christ. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Collins, Randall. 2008. *Violence: a micro-sociological theory*. Princeton: University Press.

Connell, Raewyn. 1999. *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten (Geschlecht und Gesellschaft)*. Opladen: Springer VS.

Connell, Raewyn, und James Messerschmidt. 2005. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society* 19: 829–859.

Crenshaw, Kimberlé. 1989. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum* 140: 139–167.

Crenshaw, Kimberlé. 1995. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In *Critical Race Theory. The KeyWritings That Formed the Movement*, Hrsg. Kimberlé Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller und Kendall Thomas, 357–383. New York: New York Press.

Cyba, Eva. 2011. Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern: Ursachen und Veränderungen. In *Soziale Ungleichheiten*, Hrsg. Monica Budowski und Michael Nollert. Zürich: Seismo.

Dadek, Walter. 1968. *Das Filmmedium: zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München: Reinhardt.

Dassanowsky, Robert, und Oliver C Speck, Hrsg. 2011. *New Austrian film*. New York: Berghahn.

Degele, Nina, und Gabriele Winker. 2009. *Intersektionalität*. Bielefeld: Transcript.

Degele, Nina, und Gabriele Winker. 2011. Intersektionalität als Beitrag zu einer gesellschaftstheoretisch informierten Ungleichheitsforschung. *Berliner Journal für Soziologie* 21: 69–90.

Dimbath, Oliver. 2019. Gerd Albrecht – Filmsoziologische Inhaltsanalyse. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–11. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Douglas, Susan J. 2010. *Enlightened Sexism: the seductive message that Feminism's work is done*. New York: Times Books.

Eder, Jens. 2007. *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT.

Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Engel, Antke, Nina Schulz, und Juliette Wedl. 2005. Kreuzweise queer: eine Einleitung. *FEMINA POLITICA - Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 1: 9–23.

Engel, Sonja. 2019. Geschlecht aus kultursoziologischer Perspektive. In *Handbuch Kultursoziologie*, Hrsg. Stephan Moebius, Firthjof Nungesser und Katharina Scherke, 351–368. Wiesbaden: Springer VS.

EU Agency for Fundamental Rights, (FRA). 2014. *Gewalt gegen Frauen: eine EU-weite Erhebung*. https://fra.europa.eu/de/publications-and-resources/data-and-maps/gewalt-gegen-frauen-eine-eu-weite-erhebung (Zugegriffen: 26. Nov. 2020).

Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Fenstermaker, Sarah, und Candace West. 2002. *Doing gender, doing difference, Inequality, power, and institutional change*. New York: Routledge.

Fleischmann, Alice. 2016. *Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms: a Matter of What's In the Frame and What's Out*. Wiesbaden: Springer VS.

Flick, Uwe. 2007. *Qualitative Sozialforschung: eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Flicker, Eva. 2016. Medien und Visualität aus kultursoziologischer Perspektive. In *Handbuch Kultursoziologie*, Hrsg. Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Katharina Scherke, 1–15. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Flicker, Eva. 2020. Filmsoziologie und Feministische Filmtheorie: Film im Gender- und Queer-Diskurs. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–21. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Flicker, Eva, und Lena Vogelmann. 2018. *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016: Zentrale Ergebnisse. Im Auftrag des Österreichischen Filminstituts und des Bundeskanzleramts, Sektion II Kunst und Kultur*. Wien: Institut für Soziologie, Universität Wien. https://www.film-gender-report.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_%20film_gender_report/Film_Gender_Report_2012-2016.pdf (Zugegriffen: 08. Aug. 2021).

Flicker, Eva, und Lena Lisa Vogelmann. 2020. Gender in the Austrian Film Industry. In *Women in the International Film Industry*, Hrsg. Susan Liddy, 21–41. Cham: Springer International Publishing.

Flicker, Eva, und Irene Zehenthofer. 2012. Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit: soziologische Perspektiven auf den jüngeren österreichischen Kinospielfilm. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 220–244. Konstanz, München: UVK.

Flicker, Eva, und Irene Zehenthofer. 2018. Soziologisches Filmlesen. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–20. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Foucault, Michel. 2013. *Archäologie das Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Froschauer, Ulrike, und Manfred Lueger. 2009. *Interpretative Sozialforschung: der Prozess*. Wien: UTB.

Galtung, Johan. 1969. Violence, Peace and Peace Research. *Journal of Peace Research* 3: 167–191.

Galtung, Johan. 1975. *Strukturelle Gewalt: Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Geimer, Alexander. 2018. Über die Gleichursprünglichkeit von qualitativer Sozialforschung und empirischer Filmsoziologie: Herbert Blumers frühe Studien. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–18. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Geimer, Alexander, Carsten Heinze, und Rainer Winter, Hrsg. 2019. *Handbuch Filmsoziologie*.

Wiesbaden: Springer VS.

Gildemeister, Regine. 2008. Soziale Konstruktion von Geschlecht: ‚Doing Gender'. In *Geschlechterdifferenzen - Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*, Hrsg. Sylvia M. Wilz, 168–198. Wiesbaden: Springer VS.

Gildemeister, Regine, und Angelika Wetterer. 2012. Wie Geschlechter gemacht werden: die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In *Gender Studies*, Hrsg. Franziska Bergmann, Franziska Schössler und Bettina Schreck. Bielefeld: Transcript.

Goffman, Erving. 1971. *Interaktion im öffentlichen Raum*. Frankfurt am Main: Campus.

Goffman, Erving. 1979. *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row Publishers.

Goffman, Erving. 2003. *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*. 11. Auflage. München: Piper.

Grubner, Barbara. 2011. Vorwort: sozialwissenschaftliche Perspektiven auf Gewalt und Geschlecht. In *Gewalt und Geschlecht: sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt*, Hrsg. Patricia Zuckerhut und Barbara Grubner. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.

Gugutzer, Robert. 2015. *Soziologie des Körpers*. 5. Auflage. Bielefeld: Transcript.

Fachmedien.

Hagemann-White, Carol. 1988. Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren. In *FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*, Hrsg. Carol Hagemann-White und Maria S. Rerrich. Bielefeld: AJZ.

Hagemann-White, Carol. 1992. *Strategien gegen Gewalt im Geschlechterverhältnis: Bestandsanalyse und Perspektiven*. Pfaffenweiler: Centaurus.

Hagemann-White, Carol. 2002. Gender-Perspektiven auf Gewalt in vergleichender Sicht. In *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Hrsg. Wilhelm Heitmeyer und John Hagan, 124–149. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Hagemann-White, Carol. 2005. Brückenschläge zwischen den Geschlechtern und den Generationen in einer gespaltenen Gewaltdiskussion. *Zeitschrift für Frauenforschung und Geschlechterstudien* 23: 3–8.

Hagemann-White, Carol. 2016. Grundbegriffe und Fragen der Ethik bei der Forschung über Gewalt im Geschlechterverhältnis. In *Forschungsmanual Gewalt: Grundlagen der empirischen Erhebung von Gewalt in Paarbeziehungen und sexualisierter Gewalt*, Hrsg. Cornelia Helfferich, Barbara Kavemann und Heinz Kindler, 13–31. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Hagemann-White, Carol. 2019. Opfer – Täter: zur Entwicklung der feministischen Gewaltdiskussion. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, vol. 65, *Geschlecht und Gesellschaft*, Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, 145–153. Wiesbaden: Springer.

Hahn, Kornelia. 2018. Gender. In *Mediensoziologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Hrsg. Dagmar Hoffmann und Rainer Winter, 262–269. Baden-Baden: Nomos.

Hahn, Kornelia, und Michael Meuser, Hrsg. 2002. *Körperrepräsentationen: die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Konstanz: UVK.

Hall, Stuart. 1980. Encoding/Decoding. In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972 - 1979*, Hrsg. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe und Paul Willis, 128–138. New York: Routledge.

Haraway, Donna. 1995. *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main, New York: Campus.

Hark, Sabine. 2009. Heteronormativität revisited: Komplexität und Grenzen einer Kategorie. In

Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung, Hrsg. Andreas Kaß, 23–40. Berlin: Trafo Wissenschaftsverlag.

Hark, Sabine. 2015. Dimensionen der Verortung. In *Neue Muster, alte Maschen?*, Hrsg. Sonja Lehmann, Karina Müller-Wienbergen und Julia Elena Thiel, 155–158. Bielefeld: Transcript.

Hartmann, Eddie. 2013. Soziale Ordnung und Gewalt: Anmerkungen zur neueren Literatur in der Gewaltforschung. *Berliner Journal für Soziologie* 23: 115–131.

Harvey, Penelope. 1997. Die geschlechtliche Konstitution von Gewalt: eine vergleichende Studie über Geschlecht und Gewalt. In *Soziologie der Gewalt*, Hrsg. Trutz von Trotha, 122–138. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Heinze, Carsten. 2015. Pierre Bourdieu und der / im Film: Vorüberlegungen zu den Konzepten der „Symbolischen Herrschaft", der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu den Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld. *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 8: 65–95.

Heinze, Carsten. 2018. Filmsoziologische Suchbewegung. In *Die Herausforderungen des Films: Soziologische Antworten*, *Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 7–55. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Heitmeyer, Wilhelm, und Hans-Georg Soeffner. 2004. *Gewalt: Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Heitmeyer, Wilhelm, und Monika Schröttle, Hrsg. 2006. *Gewalt: Beschreibungen, Analysen, Prävention*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.

Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Hirschauer, Stefan. 1993. *Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hirschauer, Stefan. 2014. Un/doing Differences: die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten. *Zeitschrift für Soziologie (ZfS)* 43: 170–191.

Hoebel, Thomas, und Wolfgang Knoebl. 2019. *Gewalt erklären! Plädoyer für eine entdeckende Prozesssoziologie*. Hamburg: Hamburger Edition.

Hoebel, Thomas, und Teresa Koloma Beck. 2019. Gewalt und ihre Indexikalität: theoretische Potentiale einer kontextsensiblen Heuristik. https://core.ac.uk/download/pdf/226967196.pdf (Zugegriffen: 27. Jan. 2021).

Humberg, Michael. 2019. Geschichte des Jugendschutzes und der Zensur. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–14. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Hyunsin Kim, Olivia. 2020. Othering | Diversity Arts Culture. *www.diversity-arts-culture.berlin*. https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering (Zugegriffen: 30. März 2021).

Imbusch, Peter. 2002. Der Gewaltbegriff. In *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*, Hrsg. Wilhelm Heitmeyer und John Hagan, 26–57. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Inhetveen, Katharina. 2013. Körper. In *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. Christian Gudehus, 203–208. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Iwen, Ines. 2018. Filmsoziologie aus mikrosoziologischer Perspektive. In *Die Herausforderungen des Films: Soziologische Antworten*, *Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 127–139. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Janssen, Angela. 2020. Verletzbarkeit und Geschlecht. In *Geschlecht und Gewalt Diskurse, Befunde und Perspektiven der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*, Hrsg. Eva

Breitenbach, Walburga Hoff und Sabine Toppe, 31–45. Berlin, Toronto: Barbara Budrich.

Kahlert, Heike. 2019. Geschlechterwissen: zur Vielfalt epistemischer Perspektiven auf Geschlechterdifferenz und -hierarchie in der sozialen Praxis. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, vol. 65, Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, 179–189. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Keller, Reiner. 2012. *Das Interpretative Paradigma*. Wiesbaden: Springer VS.

Keppler, Angela. 1997. Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt. In *Soziologie der Gewalt*, Hrsg. Trutz von Trotha, 380–400. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Keppler, Angela. 2018. Filmsoziologie als Teil einer Kultursoziologie. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–17. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Keppler, Angela, und Anja Peltzer. 2018. Die soziologische Filmanalyse – Relevanz, Vorgehen und Ziel. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–18. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Klein, Gabriele. 2010. Soziologie des Körpers. In *Handbuch Spezielle Soziologien*, Hrsg. Georg Kneer und Markus Schroer, 457–473. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Knoblauch, Hubert. 2001. Fokussierte Ethnographie: Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie. *Sozialer Sinn 2* 1: 123–141.

Knoblauch, Hubert, und Theresa Vollmer. 2018. Soziologische Videographie. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 121–134. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Knorr-Cetina, Karin. 2001. „Viskurse“ der Physik: Konsensbildung und visuelle Darstellung. In *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Wellen*, *Theorie: Gestaltung*, Hrsg. Bettina Heintz und Jörg Huber, 305–320. Wien, New York: Springer.

Knorr-Cetina, Karin. 2002. *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koloma Beck, Teresa. 2019. Gewalt, (Un-)Sicherheit und Risiko in der Moderne. In *Das Risiko – Gedanken übers und ins Ungewisse: Interdisziplinäre Aushandlungen des Risikophänomens im Lichte der Reflexiven Moderne. Eine Festschrift für Wolfgang Bonß.*, Hrsg. Helga Pelizäus und Ludwig Nieder, 213–224. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Kuster, Friederike. 2019. Mann – Frau: die konstitutive Differenz der Geschlechterforschung. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, vol. 65, *Geschlecht und Gesellschaft*, Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, 3–12. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Lenz, Ilse. 2010. Frauenbewegungen. In *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Hrsg. Ruth Becker und Beate Kortendiek, 867–877. Wiesbaden: Springer VS.

Leschke, Rainer. 2001. *Einführung in die Medienethik*. München: Fink.

Lim, Dennis. 2006. Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema. *New York Times*, November 26, Late Edition (East Coast), AR14(L).

Lünenborg, Margreth, und Tanja Maier. 2013. Gender - Media - Studies. In *Gender Media Studies. Eine Einführung*, 13–32. Konstanz, München: UVK.

MA57 Frauenservice der Stadt Wien, Hrsg. 2018. *MeToo. Die Debatte aus österreichischer Perspektive. Frauen-Wissen-Wien*.

Maan, Noura. 2021. WHO: Jede dritte Frau erlebt Gewalt in Partnerschaft oder Nötigung. *Der Standard*, März 10 https://www.derstandard.at/story/2000124783525/who-jede-dritte-frau-erlebt-gewalt-in-partnerschaft-oder-noetigung (Zugegriffen: 20. März 2021).

Mai, Manfred, und Rainer Winter. 2006. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit: zum Verhältnis

von Soziologie und Film. In *Das Kino der Gesellschaft - die Gesellschaft des Kinos: interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hrsg. Manfred Mai und Rainer Winter, 7–23. Köln: Herbert von Halem.

Meuser, Michael. 2002. „Doing Masculinity": Zur Geschlechtslogik männlichen Gewalthandelns. In *Gewalt-Verhältnisse: Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, 53–78. Frankfurt am Main: Campus.

Meuser, Michael. 2005. Frauenkörper - Männerkörper: somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz. In *Soziologie des Körpers*, Hrsg. Markus Schroer, 271–294. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Meuser, Michael. 2008. Gewalt, Macht, Geschlecht: zur Geschlechtslogik reziproken männlichen Gewalthandelns. In *Kriminalität der Mächtigen*, vol. 46, *Interdisziplinäre Studien zu Recht und Staat*, Hrsg. Lorenz Böllinger et al., 160–173. Baden-Baden: Nomos.

Meuser, Michael. 2013. Geschlecht. In *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. Christian Gudehus und Michaela Christ, 209–214. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Mikos, Lothar. 2015. *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. Konstanz: UVK.

Mikos, Lothar. 2018. Aktuelle Methoden der Filmanalyse. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–12. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Mikos, Lothar. 2019. Film und die Repräsentation von Gesellschaft. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–16. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Moreno, Jacob Levy. 1954. *Die Grundlagen der Soziometrie: Wege zur Neuordnung der Gesellschaft*. Köln: Opladen Westdeutscher Verlag.

Moritz, Christine. 2018. „Well, it depends … ": die mannigfaltigen Formen der Videoanalyse in der Qualitativen Sozialforschung. Eine Annäherung. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 3–37. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Moritz, Christine, und Michael Corsten, Hrsg. 2018. *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Müller, Ursula, und Monika Schröttle. 2012. Gewalt gegen Frauen und Gewalt im Geschlechterverhältnis. In *Handbuch soziale Probleme*, Hrsg. Günter Albrecht und Axel Groenemeyer, 668–691. Wiesbaden: Springer VS.

Müller-Salo, Johannes, Hrsg. 2018. *Gewalt: Texte von der Antike bis in die Gegenwart*. Ditzingen: Reclam.

Mulvey, Laura. 2016. Visuelle Lust und narratives Kino (1975) Hrsg. Kathrin Peters und Andrea Seier. *Gender & Medien-Reader* 45–60.

Niekisch, Sibylle. 2002. *Kolonisation und Konsum: Kulturkonzepte in Ethnologie und Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript.

Nunner-Winkler, Gertrud. 2004. Überlegungen zum Gewaltbegriff. In *Gewalt: Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*, Hrsg. Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner, 21–61. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Peltzer, Anja, und Angela Keppler. 2015. *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: eine Einführung*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Pernegger, Maria. 2020. *Gewalt gegen Frauen: Jahresstudie 2019. Analyse der Berichterstattung über Gewaltdelikte an Frauen und die Rolle der Medien*. Linz: Media affairs.

Pimminger, Irene. 2019. Gleichheit – Differenz: die Debatten um Geschlechtergerechtigkeit in der

Geschlechterforschung. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, vol. 65, *Geschlecht und Gesellschaft*, Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, 45–54. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Pinker, Steven. 2011. *Gewalt: eine neue Geschichte der Menschheit*. Frankfurt am Main: Fischer.

Poole, Ralph J. 2018. „Rise like two angels in the night:" Sexualized Violence against Queers in American Film. *European journal of American studies* 13–4.

Popitz, Heinrich. 1986. *Phänomene der Macht*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Prinz, Sophia. 2014. *Die Praxis des Sehens: über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld: Transcript.

Quindeau, Ilka. 2020. Männlich, weiblich, divers? In *Geschlechterverwirrungen: Was wir wissen, was wir glauben und was nicht stimmt*, Hrsg. Barbara Rendtorff, Claudia Mahs und Anne-Dorothee Warmuth, 6. Frankfurt am Main: Campus.

Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK.

Raab, Jürgen, und Marija Stanisavljevic. 2018. Wissenssoziologische Videohermeneutik. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 57–71. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Rabe, Heike. 2017. Sexualisierte Gewalt im reformierten Strafrecht: ein Wertewandel – zumindest im Gesetz. *bpb Zeitschrift* 11.

Reichertz, Jo. 2018. Die Kunstlehre der wissenssoziologisch-hermeneutischen Videointerpretation. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 101–119. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Reichertz, Jo, und Carina Jasmin Englert. 2011. *Einführung in die qualitative Videoanalyse Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.

Rieske, Thomas Viola, und Jürgen Budde. 2020. Männlichkeit und Gewalt in pädagogischen Kontexten - aktuelle Befunde und neue theoretische Impulse. In *Geschlecht und Gewalt Diskurse, Befunde und Perspektiven der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*, Hrsg. Eva Breitenbach, Walburga Hoff und Sabine Toppe, 47–60. Berlin, Toronto: Barbara Budrich.

Sachse, Carola. 2007. Sexuelle Gewalt und politische Macht. *Feministische Studien* 25.

Sauer, Birgit. 2011. Migration, Geschlecht, Gewalt. Überlegungen zu einem intersektionellen Gewaltbegriff. *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 44–60.

Sauer, Birgit. 2018. #metoo: sexualisierte Gewalt in der öffentlich-politischen Debatte. In *MeToo. Die Debatte aus österreichischer Perspektive. Frauen-Wissen-Wien*, *Nr. 7, 11/2018*, 37–49. Wien.

Schmidt, Renate-Berenike. 2014. Sexualisierte und sexuelle Gewalt – Herausforderungen in schulischen Kontexten. In *Sexualisierte Gewalt*, Hrsg. Karin Böllert und Martin Wazlawik, 59–74. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Schmincke, Imke. 2009. *Gefährliche Körper an gefährlichen Orten: eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung*. Bielefeld: Transcript.

Schmitt, Carl. 2008. *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*. 3. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.

Schroer, Markus. 2004. Gewalt ohne Gesicht: zur Notwendigkeit einer umfassenden Gewaltanalyse. In *Gewalt: Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme*, *2008*, Hrsg. Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner, 151–173. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schroer, Markus, Hrsg. 2005. *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schroer, Markus. 2008. Einleitung: die Soziologie und der Film. In *Gesellschaft im Film*, Hrsg. Markus

Schroer, 7–13. Konstanz: UVK.

Schroer, Markus. 2012. Gefilmte Gesellschaft: Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 15–40. Konstanz, München: UVK.

Schroer, Markus. 2018. Gesellschaft im Film. In *Handbuch Filmsoziologie*, *Springer Reference Sozialwissenschaften*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1–15. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Schütz, Alfred. 1991. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sennett, Richard. 2010. *Respekt im Zeitalter der Ungleichheit*. 3. Auflage. Berlin: Berliner Taschenbuch.

Soeffner, Hans-Georg. 1999. Verstehende Soziologie und sozialwissenschaftliche Hermeneutik: die Rekonstruktion der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit. In *Hermeneutische Wissenssoziologie*, Hrsg. Ronald Hitzler, Jo Reichertz und Schröer, 39–50. Konstanz: UVK.

Soeffner, Hans-Georg, und Sighard Neckel, Hrsg. 2008. *Mittendrin im Abseits: ethnische Gruppenbeziehungen im lokalen Kontext*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1996. *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York, London: Routledge.

Sweetapple, Christopher, Heinz-Jürgen Voß, und Salih Alexander Wolter. 2020. *Intersektionalität Von der Antidiskriminierung zur befreiten Gesellschaft?* Stuttgart: Schmetterling.

Traue, Boris. 2013. Visuelle Diskursanalyse: ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel. *Zeitschrift für Diskursforschung* 117–136.

Traunsteiner, Bärbel. 2018. Intersektionalität. In *Gleichgeschlechtlich liebende Frauen im Alter: Intersektionalität, Lebenslagen und Antidiskriminierungsempfehlungen*, Hrsg. Bärbel Traunsteiner, 21–56. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Trotha, Trutz von. 1997. *Soziologie der Gewalt*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Trültzsch-Wijnen, Sascha. 2018. Quantitative Filmanalyse. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 1-19. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Tuma, René. 2018. Video-Interaktionsanalyse. In *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Hrsg. Christine Moritz und Michael Corsten, 423–444. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Villa, Paula-Irene. 2011. *Sexy Bodies: eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Villa, Paula-Irene. 2013. Feministische- und Geschlechtertheorien. In *Handbuch Soziologische Theorien*, Hrsg. Georg Kneer und Markus Schroer, 111–132. Wiesbaden: Springer VS.

Villa, Paula-Irene. 2019. Sex – Gender: Ko-Konstitution statt Entgegensetzung. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, vol. 65, *Geschlecht und Gesellschaft*, Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, 23–33. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Voß, Heinz-Jürgen, Anja Kruber, Konrad Weller, und Gustav-Wilhelm Bathke. 2021. PARTNER 5 Erwachsene 2020. Primärbericht: sexuelle Grenzverletzungen und sexualisierte Gewalt.

Walgenbach, Katharina. 2012. Gender als interdependente Kategorie. In *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Hrsg. Katharina Walgenbach, Gabriele Dietze, Lann Hornscheidt und Kerstin Palm, 23–64. Berlin, Toronto: Opladen.

Wallach Scott, Joan. 1986. Gender: a Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review* 91: 1053–1075.

Weber, Max. 1972. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. 5. Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck.

West, Candace, und Don Zimmermann. 1987. Doing Gender. *Gender & Society* 1: 125–151.

Wetterer, Angelika. 2003. Rhetorische Modernisierung: das Verschwinden der Ungleichheit aus dem zeitgenössischen Differenzwissen. In *Achsen der Differenz- Gesellschaftstheorie und feministische Kritik*, Hrsg. Gudrun-Axeli Knapp und Angelika Wetterer, 286–319. Münster: Westfälisches Dampfboot.

WHO. 2021. *Violence Against Women Prevalence Estimates, 2018*. World Health Organization https://cdn.who.int/media/docs/default-source/documents/violence-prevention/vaw_report_web_09032021_oleksandr.pdf?sfvrsn=a82ef89c_5&download=true (Zugegriffen: 20. März 2021).

Wiesböck, Laura. 2017. Die Opfer von #MeToo. *Der Standard*, November 27 https://www.derstandard.at/story/2000068597794/die-opfer-von-metoo (Zugegriffen: 27. Mai 2021).

Wobbe, Theresa. 1994. Die Grenzen der Gemeinschaft und die Grenzen des Geschlechts. In *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Hrsg. Gesa Lindemann und Theresa Wobbe, 177–207. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wulff, Hans Jürgen. 2011. Filmanalyse. In *Qualitative Methoden der Medienforschung*, *Rororo Rowohlts Enzyklopädie*, Hrsg. Ruth Ayaß und Jörg Bergmann, 220–224. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Zuckerhut, Patricia. 2011. Einleitung: Geschlecht und Gewalt. In *Gewalt und Geschlecht: sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt*, Hrsg. Patricia Zuckerhut und Barbara Grubner. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.

Zuckerhut, Patricia, und Barbara Grubner, Hrsg. 2011. *Gewalt und Geschlecht: sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.

9.3 Erwähnte Filme

Fincher, David. 2011. *Verblendung*. Sony Pictures Filmverleih GmbH.

West, Simon. 2001. *Lara Croft: Tomb Raider*. Paramount Pictures Studios.

9.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Übersicht soziologischer und filmanalytischer Methoden (eigene verkürzte Darstellung) 51

Abbildung 2: Exemplarischer Ausschnitt aus dem Sequenzprotokoll des Films Bad Fucking (2013), S. 145 57

Abbildung 3: Exemplarischer Ausschnitt aus dem Analyseprotokoll des Films Bad Fucking (2013), S. 166 57

Abbildung 4: Übersicht der Phasen des Soziologischen Filmlesens (Darstellung entnommen aus Flicker und Zehenthofer 2018, S. 9) 58

Abbildung 5: Filme des Samples der vorliegenden Arbeit mit den Angaben zu den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt aus dem Österreichischen Film Gender Report 2012-2016 74

9.5 Verwendete Stills

Still 1: *Bad Fucking* (2_7) [00:21:15] 83
Still 2: *Bad Fucking* (3_11) [00:40:53] 83
Still 3: *Bad Fucking* (4_3) [00:45:15] 83
Still 4: *Bad Fucking* (4_6) [00:50:16] 83
Still 5: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:34] 85
Still 6: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:39] 85
Still 7: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:53] 85
Still 8: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:56] 85
Still 9: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:01:59] 87
Still 10: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:02:48] 87
Still 11: *Paradies: Glaube* (7_1) [01:41:42] 88
Still 12: *Paradies: Glaube* (7_1) [01:42:29] 88
Still 13: *Gruber Geht* (7_3) [01:36:18] 94
Still 14: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:01:59] 94
Still 15: *Gruber Geht* (2_8) [00:22:50] 94
Still 16: *Bad Fucking* (3_7) [00:34:26] 94
Still 17: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:34] 94
Still 18: *Paradies: Glaube* (6_1) [01:29:24] 94
Still 19: *Bad Fucking* (7_3) [01:30:53] 95
Still 20: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:02:48] 95
Still 21: *Paradies: Glaube* (3_5) [00:53:30] 96
Still 22: *Paradies: Glaube* (5_2) [01:14:52] 96
Still 23: *Bad Fucking* (3_10) [00:38:08] 96
Still 24: *Bad Fucking* (4_5) [00:48:52] 96
Still 25: *Gruber Geht* (7_3) [01:36:18] 98
Still 26: *Gruber Geht* (2_8) [00:22:50] 98
Still 27: *Bad Fucking* (3_7) [00:34:26] 98
Still 28: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:02:48] 98
Still 29: *Thank You for Bombing* (3_7) [00:40:40] 101
Still 30: *Thank You for Bombing* (3_7) [00:40:53] 101
Still 31: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:01:26] 101
Still 32: *Thank You for Bombing* (4_6) [01:03:19] 101
Still 33: *Paradies: Glaube* (1_1) [00:02:21] 103
Still 34: *Paradies: Glaube* (6_3) [01:36:49] 103
Still 35: *Paradies: Glaube* (1_5) [00:15:30] 103
Still 36: *Bad Fucking* (3_5) [00:33:38] 104
Still 37: *Bad Fucking* (3_5) [00:33:39] 104

10.Anhang

10.1 Liste jener 68 Kinospielfilme (*Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*)

Sample der Kinospielfilme des ÖFGR 2012-2016 mit Vorkommnissen sexualisierter Gewalt (68 Filme aus 100)								
Nr.	**Filmtitel**	**Jahr**	**Regie**	**Sexualisierte Gewalt Gesamt**	**Mikro-aggression**	**Belästigung**	**Übergriff**	**Verge-waltigung**
1.	360	2011	Fernando Meirelles	**9**	4	4	1	0
2.	Amour - Liebe	2012	Michael Haneke	**1**	1	0	0	0
3.	Amour Fou	2014	Jessica Hausner	**1**	1	0	0	0
4.	Angriff der Lederhosen Zombies	2016	Dominik Hartl	**3**	2	1	0	0
5.	Autumn Blood	2013	Markus Blunder	**4**	1	1	0	2
6.	Bad Fucking	2013	Harald Sicheritz	**22**	12	7	2	1
7.	Beautiful Girl	2015	Dominik Hartl	**3**	3	0	0	0
8.	Blutgletscher	2013	Marvin Kren	**2**	2	0	0	0
9.	Blutsbürder teilen alles	2013	Wolfram Paulus	**7**	4	3	0	0
10.	Casanova Variations	2014	Michael Sturminger	**9**	4	3	1	1
11.	Das ewige Leben	2015	Wolfgang Murnberger	**2**	2	0	0	0
12.	Das finstere Tal	2014	Andreas Prochaska	**6**	6	0	0	0
13.	Das große Heft	2013	János Szász	**4**	2	0	1	1
14.	Deckname Holec	2016	Franz Novotny	**9**	3	3	2	1
15.	Deine Schönheit ist nichts wert	2012	Hüseyn Tabak	**3**	3	0	0	0
16.	Der letzte Sommer der Reichen	2014	Peter Kern	**17**	10	2	4	1
17.	Der stille Berg	2014	Ernst Gossner	**2**	1	0	0	1
18.	Der Teufelsgeiger	2013	Bernard Rose	**13**	5	0	8	0
19.	Der Vampir auf der Couch	2014	David Ruehm	**4**	2	0	2	0
20.	Die geliebten Schwestern	2014	Dominik Graf	**3**	3	0	0	0
21.	Die Mamba	2014	Ali Samadi Ahadi	**3**	3	0	0	0
22.	Die Vermessung der Welt	2012	Detlev Buck	**3**	2	1	0	0
23.	Die Werkstürmer	2013	Andreas Schmied	**8**	7	1	0	0
24.	Drei Eier im Glas	2015	Antonin Svoboda	**2**	2	0	0	0
25.	Einer von uns	2015	Stephan Richter	**2**	1	1	0	0
26.	Endlich Weltuntergang	2012	Barbara Gräftner	**24**	18	5	0	1
27.	Friday Night Horror	2012	Barbara Gräftner	**14**	11	1	2	0
28.	Gespensterjäger	2015	Tobi Baumann	**1**	1	0	0	0
29.	Grenzgänger	2012	Florian Flicker	**7**	3	2	2	0
30.	Gruber geht	2015	Marie Kreutzer	**13**	11	0	2	0
31.	Hannas schlafende Hunde	2016	Andreas Gruber	**1**	0	0	0	1
32.	Harodim - Nichts als die Wahrheit? (The Lazarus Protocol)	2012	Paul Finelli	**3**	3	0	0	0
33.	High Performance - Mandarinen lügen nicht	2014	Johanna Moder	**1**	1	0	0	0
34.	Homesick	2015	Jakob M. Erwa	**1**	1	0	0	0
35.	Hotel Rock'n'Roll	2016	Michael Ostrowski, Helmut Köpping	**1**	1	0	0	0
36.	Im weißen Rössl - Wehe du singst!	2013	Christian Theede	**1**	1	0	0	0
37.	Jack	2014	Edward Berger	**3**	3	0	0	0
38.	Kuma	2012	Umut Dag	**2**	2	0	0	0
39.	Liebe Möglicherweise	2016	Michael Krihsl	**3**	0	3	0	0
40.	Local Heroes	2013	Henning Backhaus	**1**	1	0	0	0
41.	Los Feliz	2016	Edgar Honetschläger	**3**	3	0	0	0
42.	Ludwig II	2012	Peter Sehr	**5**	3	2	0	0
43.	Lügen auf Kubanisch	2012	Daniel Diaz Torres	**4**	3	1	0	0
44.	Luis Trenker - Der schmale Grat der Wahrheit	2015	Wolfgang Murnberger	**4**	4	0	0	0
45.	Ma Folie	2015	Andrina Mracnikar	**3**	1	0	1	1
46.	Mein Fleisch und Blut	2016	Michael Ramsauer	**1**	1	0	0	0
47.	Oktober November	2013	Götz Spielmann	**2**	2	0	0	0
48.	Paradies: Glaube	2012	Ulrich Seidl	**9**	5	2	2	0
49.	Paradies: Hoffnung	2013	Ulrich Seidl	**10**	2	4	3	1
50.	Paradies: Liebe	2012	Ulrich Seidl	**19**	7	5	7	0
51.	Planet Ottakring	2015	Michael Riebl	**9**	5	1	3	0
52.	Rise Up and Dance	2014	Barbara Gräftner	**2**	1	1	0	0
53.	Risse im Beton	2014	Umut Dag	**20**	20	0	0	0
54.	Servus Ishq	2014	Sandeep Kumar	**1**	1	0	0	0
55.	Soldate Jeanette	2013	Daniel Hoesl	**5**	3	2	0	0
56.	Spanien	2012	Anja Salomonowitz	**2**	0	0	2	0
57.	Superwelt	2015	Karl Markovics	**1**	1	0	0	0
58.	Tabu - Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden	2011	Christoph Stark	**5**	5	0	0	0
59.	Talea	2013	Katharina Mückstein	**3**	3	0	0	0
60.	Thank You for Bombing	2015	Barbara Eder	**6**	3	0	1	2
61.	The Strange Case of Wilhelm Reich	2012	Antonin Svoboda	**1**	1	0	0	0
62.	Toni Erdmann	2016	Maren Ade	**1**	1	0	0	0
63.	Vals	2014	Anita Lackenberger	**6**	3	0	2	1
64.	Von jetzt an kein Zurück	2014	Christian Frosch	**3**	3	0	0	0
65.	Wenn du wüsstest, wie schön es hier ist	2015	Andreas Prochaska	**1**	1	0	0	0
66.	Where I Belong	2012	Fritz Urschitz	**1**	1	0	0	0
67.	Yoko	2012	Franziska Buch	**2**	2	0	0	0
68.	Zweisitzrakete	2013	Hans-Jörg Hofer	**6**	6	0	0	0

Quelle: Flicker und Vogelmann (2018)

	Filme wurden bereits in einer Lehrveranstaltung analysiert (17)
	Filme sind nicht verfügbar (6)
	Filmauswahl der vorliegenden Masterarbeit (4)

10.2 Abstract (Deutsch)

In dieser Masterarbeit werden filmische Repräsentationsformen sexualisierter Gewalt in vier zufällig ausgewählten Spielfilmen aus dem Sample des *Österreichischen Film Gender Reports 2012-2016* (Flicker und Vogelmann 2018) mithilfe der Methode des *Soziologischen Filmlesens* (Flicker und Zehenthofer 2018) systematisch ausgewertet. Bei der Auswertung stehen die narrativen Filminhalte und Darstellungsformen im Mittelpunkt. Theorien geschlechterspezifischer Gewalt und filmtheoretisches Wissen bilden den Rahmen, um mittels eines qualitativen Zugangs Spielfilme als Interpretationen der österreichischen Gesellschaft zu betrachten. Ferner werden die Inhalte österreichischer Spielfilme dabei in Form von *Viskursen* dargestellt, die als vorsprachliche Verweise aufeinander verstanden werden und innerhalb des gesamten Materials wiederholt auftreten. Mediale Bilder beeinflussen was kommuniziert wird und damit unsere Vorstellungen von Geschlechtlichkeit und folglich auch von geschlechterspezifischer Gewalt. Dies wird nicht nur anhand der Darstellung von sexualisierter Gewalt sichtbar, sondern auch in Bezug auf die Visualisierung von Geschlechtlichkeit und Körper innerhalb des Spielfilmmaterials.

Stichwörter: Sexualisierte Gewalt – Geschlechtlichkeit – Film Gender Report – Soziologisches Filmlesen – Viskurs – Kinofilm – Österreich

10.3 Abstract (English)

In this master's thesis, cinematic forms of representation of sexualized violence in four randomly selected feature films from the sample of the *Austrian Film Gender Report 2012-2016* (Flicker and Vogelmann 2018) are systematically evaluated using the method of "*Soziologisches Filmlesen"* (Flicker and Zehenthofer 2018) which translates into a method of sociological film reading. The evaluations focus on the narrative film content and forms of representation. Theories of gender-specific violence and film-theoretical knowledge form the framework for viewing feature films as interpretations of Austrian society through a qualitative approach. Furthermore, the content of Austrian feature films is presented in the form of *viscourses*, which are understood as pre-linguistic references to each other and occur repeatedly throughout the material. Media images influence what is communicated and thus our ideas of gender and consequently also of gender-specific violence. This is not only visible in the depiction of sexualized violence, but also concerning the visualization of gender and body within the film material.

Keywords: Sexualized violence – Gender – Film Gender Report – Sociological film reading – Viscourse – New Austrian Cinema

10.4 Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Formulierungen und Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Wien, August 2021

10.5 Exemplarisches Sequenzprotokoll und Einzelfilmanalyse[44]: ***Bad Fucking*** (2013)

Regie und Drehbuch: Harald Sicheritz; Produktion: MR-Film Kurt Mrkwicka Gesellschaft m.b.H.; Kamera: Helmut Pirnat; Schnitt: Peter Sedlacek
Altersfreigabe: JMK 12; Besuche: 115.498; Analyse 2/4 [BF]

⇨ Anmerkung: Die Sprache des Protokolls orientiert sich an den Ausdrücken des Films

SE 1 00:40 – 12:10	SE 2 0:12:11 – 0:27:08	SE 3 0:27:09 – 0:42:13
<u>Intro, Spannungsaufbau bis PoA und präliminäre Exposition I: Setting und Figuren der Handlung</u> Einführung der Hauptfiguren und der Protagonistin Veronika als Perspektivträgerin (Reflektorfigur), Erzählsituation durch Wiedergabe ihrer Gedanken Aufbau des PoA schafft eine Positionierung der Figuren zueinander	<u>Exposition II: „Alles ist anders“</u> Simultane Exposition der Stränge, die zum zentralen Konflikt um den See gehören und ihn neu aufbauen, anknüpfend an den PoA aus SE 1 Probleme etablieren sich durch verschiedene Ziele der Figuren Ausblick auf Clim1 als Prolepse PP1, PP2, PP3 markieren zentrale Veränderungen für den Verlauf des Handlungsgeschehens und verstärken die Probleme	<u>Weiterentwicklung des Konflikts rund um den Höhlensee:</u> Weiterführung der zentralen Handlungsstränge (Schallmosers Tod, der Bau vom Asylantenheim am See) und Einführung neuer Handlungsstränge (Vronis und Jagodas Konflikt PP4) PP5 und PP6 markierten Ereignisse die in den Plot eingreifen Erste Lösungsversuche, führen zu weiteren Problemen
1_1 (Parallelmontage PM) Ankunft in Bad Fucking → Bergseelandschaft, Unterwasseraufnahmen → Ein Mann (Wellisch) taucht aus dem Wasser auf und flucht, da zieht er ein Fangnetz aus dem See reißt es in die Höhe und ruft „Ja!“	2_1 Erdrutsch (PP1) → es regnet in Bad Fucking, Touristen in bunten Regencapes stellen sich bei der Fleischerin an → (Vroni pES off) „Zuerst hat die Frau Nutz ihre Specksemmeln verkauft als sie der Schlag getroffen hat“ → Die Frau im Laden kippt um → Vroni ist im Souvenirshop, ihre Eltern wollen zum Mittag kurz in die Stadt fahren und verabschieden sich von ihr	3_1 Begutachtung der Leiche → Zahnarzt schaut auf die Leiche von Schallmoser in der Höhle → er bittet Stallinger die Augen der Leiche zuzumachen → Stallinger sagt, dass geht aufgrund der Leichenstarre nicht, das sollte der Herr Doktor ja wissen → Jakob sagt, dass er Zahnarzt ist und kein Pathologe

[44] Die vollständigen Sequenzprotokolle, Einzelfilmanalysen und das filmübergreifende Interpretationsprotokoll sind aufgrund des großen Umfangs online im PDF-Format zugänglich: https://drive.google.com/drive/folders/1zvkAP0JBdZVhPbHA3G1ZEtFLlferA8He?usp=sharing.

→ Ein Bus fährt eine Alpinstraße entlang, der Bus ist voll mit Touristen

→ In einer Straßenkurve stehen zwei Autos, ein Polizist (Stallinger) hält eine Ortstafel und sagt zu einem anderen Mann er soll jetzt draufhauen

→ Der Mann haut mit einem Hammer auf das Schild auf dem *Bad Fucking* steht

→ ein dritter Mann (Bürgermeister) kommentiert das Geschehen mit: „Ist schon die zweite diese Woche“

→ Stallinger antwortet: „Das ist schon die zweite diese Woche.“

→ Bürgermeister weist ihn an, die Tafel besser zu sichern, er dreht sich um und bevor er geht, dreht er sich zurück und fragt nach dem Chef von Stallinger (Wellisch)

→ Wellisch wird in Unterwäsche und langen Anglerschuhen gezeigt, wie er das Fangnetz im See ausleert (Einstellung ist durch eine dunkle Blende am Rand gerahmt, Fernrohrsicht)

→ Der Mann (Schallmoser), der durch das Fernrohr schaut, schreit über den See zu Wellisch: „Und wie hammas? Passt alles?“

→ Wellisch bejaht und zieht sich seine Polizeiuniform an

→ Die Touristen aus dem Bus stehen auf der Straße neben der Ortstafel und machen Fotos von der Umgebung

→ Eine Frau im Dirndl (Maria Speer, Innenministerin) kommt mit dem Auto und versucht durch die Menge zu kommen und hupt, sie bleibt stehen und fragt Stallinger, ob

→ Vroni sagt zu ihnen, dass sie das mit einem weiteren Kredit blöd findet

→ Vater sagt wieder, dass er was aufbaut fürs Kind nur damit …

→ Mutter entgegnet wieder, dass Vroni keine Ahnung habe, sie bräuchten das Geld

→ Vroni sagt es passt schon und verabschiedet sie, sie verlassen den Shop und fahren

→ Vroni nimmt ihre Jacke und schließt den Shop, sie setzt sich ihre Kapuze auf und schaut ihnen hinterher, als das vorbeifahrende Auto mit Berggeröll verschüttet wird

(Vroni pES off) „Unterwegs ist ihnen der Berg entgegengekommen, direkt auf der Straße, die man jetzt nicht mehr sieht, weil der Berg ja dageblieben ist“

2_2 Stille Folgen

(*Vroni pES off) „Auf einmal bin ich dagestanden als Vollweise mit einem Haufen Schulden“*

→ Vroni steht vor dem Souvenirshop und dreht sich um und schaut das Geröll an

(Vroni pES off) „Für immer angenagelt in einem Kaff, wo ich nie sein wollte“

(Vroni pES off) „Den Killian hats auch blöd erwischt, den hams nämlich eingesperrt wegen Drogenhandel.“

→ Killian wird an Handschellen aus dem Hotel geführt und in ein Auto gesetzt

→ (VEI) Seine Eltern stehen vor dem Hotel und schauen sich an, die Mutter geht und wischt sich eine Träne aus dem Gesicht und steht mit Augenrändern am Fenster

(Vroni pES off) „Das hat seine Mutter schlecht ausgehalten, sie ist nie wieder ausm Haus gegangen. Und der alte Hintersteiner hat die Haut am Hintern nimma zsammbracht, weil ja keine Touristen mehr gekommen sind nach dem Bergsturz.“

→ Wellisch kommt mit einem Mann und dem Bürgermeister zur Höhle und fragt, ob sie in der Höhle sind

→ Stallinger sagt der Schallmoser ist „angefressen“, dass sie so lange gebraucht haben

→ Der Bürgermeister beschwert sich und sagt er Schallmoser würde noch leben

→ sie kommen in die Höhle, Stallinger entschuldigt sich für den Scherz

→ sie begutachten die Leiche und fragen sich was die Ursache war

→ der Zahnarzt vermutet die Kopfverletzung will aber den Befund noch abwarten

→ Wellisch braucht den Befund nicht und will Beweisfotos machen

→ Bürgermeister fragt welche Beweisfotos

→ Wellisch sagt, er will in alle Richtungen ermitteln, in der Gemeinde geht einiges nicht mit rechten Dingen zu

→ Bürgermeister wird böse und geht auf ihn los „jetzt fängst du dir eine“

→ Wellisch sagt, dass er sich das nicht traut und löst Luft

→ die anderen schaut angewidert, ihm sei auch nichts heilig

→ Wellisch fragt Stallinger nach dem Fotoapparat, der müsste dafür ins Dorf fahren

→ Wellisch weist ihn zurecht, er kann nicht ohne Kamera zum Tatort kommen

→ Bürgermeister lacht und sagt was ein Skandal, er geht sich beschweren

→ Zahnarzt schreit alle sollen aufhören und gibt seinen Fotoapparat her

→ Wellisch nimmt ihn und fängt an die Leiche zu dokumentieren, beim Aufstehen stolpert er und scheißt einige Dinge um

es noch geht, sie hubt weiter und sagt, dass es nicht wahr sein kann, die Leute sollen weiter gehen

→ Ein Tourist greift Stallinger hinten am Gürtel: „Hey, du bist ja vom Fremdenverkehr! Ge‘ kum her“.

→ Stallinger sagt, dass das nicht direkt stimmt

→ Der Tourist sagt er soll sich vor das Ortschild stellen für ein Foto mit einer Frau, der Tourist sagt: „Bad Fucking – super!“

1_2 Souvenirshop

→ Ein Mann (Vronis Vater) stellt Gartenzwerge auf den Tisch, die Verkäuferin (Vronis Mutter) fragt Vroni was sie von einem Gartenzwerg hält, sie nimmt einen Hut hoch, darunter verbirgt sich sein Genital

→ Sie antwortet: „Das ist ja der totale Schrott!“

→ Mutter sagt, Vroni hat überhaupt keine Ahnung von Geschäft, Vroni sagt, sie will eh weg

→ Ein Bus hupt, die Eltern gehen raus, der Vater gibt dem Busfahrer 50€, die Tourist*innen steigen aus

Vronis Stimme aus dem off fragt sich, warum sich Personen für den Ramsch interessieren, aber es gebe mehr verzweifelte Leute als man glauben möchte

→ währenddessen begrüßt sie den Leute aus dem Bus und geht durch den Shop

→ (VEI) Herr Hintersteiner geht vor dem verlassenen Hotel entlang und tritt eine Pflanze um, im Hotel ist er mit seinem Sohn Philipp, der jetzt Anzug trägt

→ das Computersystem an der Rezeption stürzt ab

→ Der Vater gibt ihm einen Schlag auf den Hinterkopf mit den Worten „Blöder Bur, so alt und kann nicht mal mehr mit einer Maschine rechnen“

→ Philipp sagt für null plus null braucht er keinen Einstein

→ Der Vater wird böse und jagt ihn nach draußen

(Vroni pES off) „Aus wars mit dem Fremdenverkehr, nicht einmal die Ortstafel haben sie mehr gestohlen“

→ (VEI) (Totale/Schwenk) über die Alpinstraßenkurve mit dem Schild das in 1_1 aufgestellt wurde

(Vroni pES off) „Bei uns war jetzt drei Jahre lang die volle Lähmung“

→ (VEI) Ein Hund läuft durch die leeren Straßen, Frau Nutz verkauft mit einer Augenklappe Semmeln

(Vroni pES off) „… nicht nur im Gesicht von der Frau Nutz“

2_3 Drei Jahre später (Hook, Clim1)

gestalteter Schnitt (nicht-diegetischer Black mit Aufschrift *3 Jahre später*)

Start der Subsequenz durch Prolepse (Hook, VEI, IF/pES; Vronis Stimme aus dem off)
(Vroni pES off) „Und jetzt hab ich grad scheiße gebaut, aber das merkt man immer erst wenn es zu spät ist“
→ Vroni ist nackt an ein Bett gefesselt, ihre Augen sind schwarz, es gewittert
Vronis off-Erzählstimme eröffnet drei Erzählstränge

(Vroni pES off) „Angefangen hat das so, die Jagoda hat beim Zahnarzt putzt, wie jeden Montag“

→ Bürgermeister greift sich an seinen Kopf und sagt das sei ein Phantomschmerz

→ Zahnarzt widerspricht und sagt, dass sich jetzt wissen, dass man sich in der Höhle schnell verletzen kann

→ Wellisch stimmt zu, die Polizisten gehen raus

→ Wellisch fragt nach den Zeichnungen, Stallinger sagt, dass sie ganze Kiste weg ist, Wellisch ärgert sich, sie werden zum Tragen wieder reingerufen

→ Jagoda versteckt sich mit ihrem Mofa hinter einem Brennholzhaufen an der Straße und beobachtet wie die Personen mit dem Traktor Vitus abtransportieren (sie sieht die Leiche nicht)

3_2 Souvenirshop Begutachtung

→ ein Mann begutachtet den Alden von Vroni

→ sie fragt ihn was er da macht

→ fragt, ob sie Veronika Sandleitner kennt

→ sie sagt vielleicht

→ er sagt sehr witzig und stellt sich als Herr Lassacher von der Regionalbank vor und fragt, ob sie ihn nicht hineinbitten möchte

→ sie öffnet die Tür und lässt ihn rein

→ sie sagt es kann nicht wahr sein, dass das Geschäft und das Haus nur 10.000 wert sein sollen

→ er sagt die Hütte würde bald zusammenfallen

→ Vroni hat Tränen in den Augen und fragt, ob er mit allen Kunden so redet

→ er sagt nur mit denen die nicht zurückzahlen können

→ Vroni ist erstaunt und sagt sie versteht, 10.000 € ist genau die Summe der offenen Kredite

→ er erkennt ironisch, dass sie eine Rechenkünstlerin ist

→ fragt sich, wie ob denen langweilig ist, weil sie in ein Kaff fahren, nur weil es Bad Fucking heißt

(Vronis off-Stimme als Gedanken bilden eine Tonbrücke zur nächsten Subsequenz – erzählt retrospektiv)

1_3 Ankunft im Hotel

→ Ein Auto biegt in eine Auffahrt, Vroni (jetzt nicht diegetische Stimme) sagt, dass zu ihnen kommen immer schick war

→ Ein Portier (Philipp Hintersteiner) läuft aus einem Hotel raus, er wird von seinem Bruder Killian im Anzug rausgescheucht „hopp hopp hopp, sonst hob ich di!“ Er dreht sich zu den Gästen und fragt, ob alles passt

→ dann scheucht er den Philipp weiter, er will die Koffer „der Herrschaften“ reinbringen, auf dem Weg stellt Killian ihm ein Bein, er fällt hin

→ die Gäste lachen, Killian sagt „Hoppala!“ und weist daraufhin, dass es sich um seinen kleinen Bruder Phillip handelt, der noch in der Ausbildung ist, es wird schon werden, er entschuldigt sich für ihn und schickt ihn mit einer Handbewegung weg

→ er läuft geduckt zwischen seinen Eltern ins Hotel

→ der ältere Bruder stellt den Gästen die Gastgebenden als „sein Seniorenclub“ vor

→ Seine Mutter sagt zum Vater (Bürgermeister), er soll sich jetzt nicht aufregen

→ Jagoda ist in dem Haus des Zahnarztes, draußen steht der BMW von Jasmin

(Vroni pES off) „… der Stallinger ist für den Schallmoser einkaufen gewesen“

→ der junge Polizist fährt auf einem Mofa im Wald mit einem Korb und Einkäufen an einem Auto vorbei

(Vroni pES off) „… und der windige Anlageberater des Bürgermeistes war zu spät dran für seinen Termin“

→ Ein Radfahrer fährt in eine Straße in Bad Fucking ein und parkt sein Rad vor dem Gemeindeamt

→ Er begrüßt mit einem „Halli Hallo“ den Bürgermeister

→ der strahlt ihn mit einem Projektor an und weist ihn an sich hinzusetzen und zu zuschauen

→ Bürgermeister zeigt ihm ein Dia vom Höhlensee und fragt ihn was er dahin bauen lässt

→ Das nächste Dia zeigt eine grafische Skizze von einem Gebäude

→ der Anlageberater sagt: „Wau, ist das hässlich. Seehotel?“

→ Der Bürgermeister verneint und sagt Asylantenheim, man müsse mit der Zeit gehen

→ Der Anlageberater wiederholt sein Vorhaben

→ Der Bürgermeister bejaht und sagt die Frau Innenministerin wird es ihm hinstellen, er zeigt ein Foto von Mitzi mit einer Waffe in der Hand und zwei maskierten Soldaten hinter ihr, ebenfalls mit Waffen

→ sie beide würden sich eine goldene Nase damit verdienen

→ Der Anlageberater (Herr Kauner) sagt es sei schwierig, nicht einmal in Österreich kann man mit den …

→ der Bürgermeister unterbricht ihn und sagt die „Sperl-Mitzi“ hat privat eine Baufirma und als Minister gibt sie sich den Auftrag selber

→ Vroni fängt an zu weinen, sie soll alles hergeben, nur damit sie nichts mehr schuldig ist

→ der Mann sagt es ist ein Geschenk, sie soll es schnell unterschreiben und verabschiedet sich

→ Vroni bleibt weinend im Geschäft stehen

3_3 Leicheninspektion beim Schlachter

→ Schlachter sagt, dass die Leiche da nicht bleiben kann, sonst kann er nicht mehr verkaufen

→ Wellisch sagt, es gibt sonst kein Kühlraum

→ Schlachter sagt das ist ihm „wurscht“

→ Bürgermeister fragt ihn wie viel

→ Schlachter schlägt 500 vor

→ Bürgermeister lacht und geht weg

→ Polizist sagt 200 bekommt er und den Rest vom Bürgermeister, er kümmert sich darum

3_4 Ermittlungsbeginn

→ Stallinger lässt Jakob bei einer Telefonzelle im Dorf raus, er vergisst den Helm und ruft Stallinger hinterher, der bleibt stehen und er gibt ihn ihm

→ geht zurück zum Telefon und nimmt den Hörer ab

→ Wellisch fährt mit dem Auto bei Veronika vorbei und ruft sie raus, sie ist jetzt Teil von Kriminalermittlungen, sie hat Verschwiegenheitspflicht

→ sie soll ihm heute noch einen Film entwickeln, er gibt ihn ihr in die Hand

→ sie verlangt Express-Zuschlag, Wellisch sagt, dass passt

→ er will nur die Bilder von der Leiche, die anderen gehören dem Zahnarzt

→ Veronika willigt ein und geht zurück in den Laden

→ der Vater begrüßt die Gäste in seinem Hotel als Besitzer und Bürgermeister von Bad Fucking

→ Die Frau im Auto von der Straße (Innenministerin) fährt ein und hubt

→ Der Vater kommentiert das mit: „Scheiße, jetzt ist die auch noch pünktlich.“ Er entschuldigt sich bei den Gästen, das Wohl der Gemeinde braucht ihn

→ er wendet sich zu seinem Sohn: „Du reißt dich zusammen, sonst hab ich dich“, er gibt ihm einen Klapps auf die Wange und geht

→ Die Mutter begrüßt die Gäste im Namen der Familie Hintersteiner im Kurhotel- der Sohn wirft ein: „Bad Fucking!“

→ alle lachen, Sohn: „Das da keine Missverständnisse aufkommen.“

→ Der Vater steht beim Auto und spricht mit der Frau

1_4 Durch das Dorf

→ Wellisch fährt im Auto fährt beim Kirchenwirt vorbei, eine Frau begrüßt ihn durchs Fenster mit „Herr Kommandant“ und reicht ihm eine Semmel

→ Er bedankt sich und sagt sie soll einen Helm aufsetzen, den wird sie heute noch brauchen, sie nickt und geht

→ Eine Frau (Jagoda) auf einem Roller bleibt vor dem Souvenirshop stehen und hubt, Vroni lacht und kommt raus, begrüßt die Frau Jagoda und fragt „Du nix putzen heute?“

→ er ergänzt, dass sie damals Sachen in der Wirtschaftskammer gemacht hätten da würde der Anlageberater rot werden

→ morgen kommt Mitzi und dann wird alles fest gemacht und deshalb hätte er gerne einen finanziellen Überblick

→ Der Anlageberater schüttelt den Kopf und sagt „Ich habe letzte Woche ein Westafrika 10.000 Hektar gekauft und meine drei Phones die haben tadellos gefunzt, in jeder Neger-Hütte nur in *Bad Fucking* ist nada, ist niente ist einfach kein Empfang

→ Bürgermeister: „Erstens heißt das Bad Fucking, ja?“ Und macht dann einen Vergleich mit Bad Ischls Aussprache und dann fragt er warum er mit dem Geld seiner Gemeinde Grund in Afrika kauft

→ Anlageberater verneint und sagt dafür würden seine bescheidenen Mittel nicht reichen

→ Bürgermeister fragt, ob sechs Millionen bescheiden sind

→ er sagt von der Summe kann nicht mehr gesprochen werden

2_4 Cheerleader Ankunft im Hotel

→ Philipp übt auf Englisch einen imaginären Gast rauszuwerfen, er liest eine ihm fehlende Vokabel nach

→ draußen kommt ein Auto an und hubt, er freut sich

→ Eine Gruppe Mädchen mit gleichen College-Jacken steigt aus einem Minivan, der Fahrer wirft die Koffer raus

→ siehalten ihre Handys hoch und beschweren sich, dass sie keinen Empfang haben

→ Philip kommt aus dem Hotel und stellt sich auf Englisch als Boss vor und begrüßt die Cheerleader-Gruppe aus Wien, er beschädigt eine Lampe beim Anlehnen

→ sie gucken ihn irritiert an und fragen ihn ob er sie meint, er ist verwundert, dass sie deutsch sprechen

→ eine von ihnen sagt es reicht, sie fahren wieder nach Hause

→ Wellisch fährt weg

→ Zahnarzt telefoniert und fragt nach Killian Hintersteiner und bekommt einen Kontakt, den er sich aufschreibt

3_5 Cheerleader an der Bar im Hintersteiner Hotel

→ Cheerleaderin bestellt Wodka-Cranberry, Philipp sagt das haben sie nicht, aber sie soll ein U-Boot probieren, dass trinken da alle

→ er wirft einen Schnaps in ein Bier, sie geht angewidert zurück

→ eine Cheerleaderin kommt dazu und wedelt mit einem Kabel vor ihm „Komm schon zeigt ihn mir … „

→ er fragt erstaunt was denn

→ sie sagt „den Line-In von deiner Anlage“ alle lachen

→ er sagt die Anlage hat sowas nicht

→ sie „und wenn ich dir was voll Oarges zeig? Strengst dich dann ein bissl mehr an“

→ sie geht um die andere Cheerleaderin rum, dreht sie und zieht ihr den Rock hinten soweit runter, dass man ihr Tattoo über ihrem Hintern sieht

→ eine andere gibt ihr einen Schlag auf den Hintern und kommentiert das mit „Oida ist das geil“

→ Sie antwortet mit Akzent, dass sie Mittagspause hat und fragt, ob Vroni mitkommt, „wird lustig“

→ Vroni schaut ihre Mutter, die lacht und nickt ihr zu, Vroni steigt hinten aufs Mofa und fährt mit Jagoda weg.

1_5 Treffpunkt im Wald

→ Wellisch geht durch den Wald zu einer Höhle/Hütte und geht auf zwei Männer (Stallinger und Schallmoser) zu

→ Er sagt zu einem der Stallinger „So weg mitm Blech, gefeiert wird nachher“

→ Schallmoser: „Pudel dich nicht auf, die Maschine ist einsatzbereit“

→ Stallinger: „Des war a scheiß hakn“

→ Wellisch: „Im Krieg geht alles und jetzt Abmarsch meine Herrschaften“

→ Die zwei Männer folgen ihm

1_6 Treffpunkt Waldgrundstück (PoA)

→ Jagoda und Vroni gehen vorsichtig durch den Wald und schauen durch Blätter auf eine Lichtung am See mit Menschen

→ Vroni sagt, dass dort der halbe Gemeinderat ist, sie fragt Jagoda was da los ist

→ Jagoda sagt sie soll abwarten, dann sieht sie es

→ Die Frau im Auto wird vom Bürgermeister und einen anderen Mann (Jakob) lachend zu den anderen am See getragen, sie setzen sie

→ Die Trainerin sagt auf Englisch, dass sie warten sollen und dem Ganzen eine Chance geben sollten

→ Eine weitere Cheerleaderin fragt im Wienerdialekt wer sie dort aufs Trainingslager schickt

→ Eine andere sagt, dass sie es gebucht hat, aber fragt zurück wer unbedingt wollte, dass es billig sein muss

→ sie gibt ihr recht und meint, dass sie das war

→ Philip wirft ein, dass am Anreisetag 100% Stornogebühr sind

2_5 Finanzlage von Bad Fucking (PP2)

--VEI

→Jagoda ist mit dem Putzen beim Zahnarzt fertig, sie zieht ihre Unterhose aus und legt sich auf den Behandlungsstuhl

→Stallinger steht neben seinem Mofa im Wald und macht sich ein Bier auf, es spritzt

--

→ Fortführung 2_3, der Bürgermeister sagt zum Anlageberater, dass er meinte die Hedgefonds sind wirklich sicher und warum dann nur noch eine Millionen anstatt sechs da sind

→ Bürgermeister: „Dafür schneide ich dir jetzt ein Ei ab, du Missgeburt.“

→ er holt ein Messer aus der Tasche und bedroht den Radler

→ Der Berater meint es war nicht abzusehen, dass die Blase platzt und er von Panikkäufen abgeraten hat und der Bürgermeister nicht auf ihn gehört hätte und jetzt die private Performance noch mehr gelitten habe, da gebe es nur noch 10%

→ Bürgermeister schreit, dass er ihm 20% versprochen hat, der Berater sagt es geht nicht mehr um Zinsen, sondern um sein Restgeld, er hat nur noch 100.000€

→ Bürgermeister sagt er habe dafür ein Kredit aufs Hotel genommen

→ Phillip schnaubt und trinkt einen Schnaps, dann hustet er, die Mädels lachen

3_6 Veronika begutachtet die Bilder (PP4)

→ Vroni ist im Büro des Ladens und schaut sich die entwickelten Fotos an

(Vroni pES off) „Die Bilder vom Gendarm waren verwackelt“ Trotzdem hat sie erkannt das der Tote der Schallmoser war

(Vroni pES off) „… aufgefallen ist mir das Foto wegen dem Arbeitsmantel, sowas zieht die Frau vom Zahnarzt nicht an…“

→ sie hält das Foto von Jagodas Behaarung zwischen den Beinen in der Hand

(Vroni pES off) „…nur seine Putzfrau“

→ sie nimmt das Foto und wirft es auf den Boden und sagt sie ist so falsch wie alle anderen

3_7 Abserviert von Jagoda

→ Jagoda schiebt den Bürgermeister weg und sagt „Weg von mir“

→ Bürgermeister geht dicht an sie ran und ermahnt sie „na na jetzt tu nicht so umadum, mein Butz-Mutz wird auch um ein Zwanziger mehr arbeiten“

ab und sie bedankt sich beim „jungen Mann“ und sagt „gut gemacht, für einen Zahnarzt.“

→ Zahnarzt sagt es war ihm eine Ehre

→ Die Frau fragt, ob man auch mit dem Auto auch herkommt.

→ Ein anderer Mann (Gemeinderat und Schlachter) und die Semmelfrau mit einem Hut verneinen, es gibt noch kein Zufahrtsrecht, aber...

→ Bürgermeister fragt was „Mitzi-Stritzi“ zu dem Platz sagt, hier will er sein Seehotel hin bauen

→ Vroni und Jagoda schauen sich an

→ ein Stein fliegt ins Wasser

→ Wellisch schaut durch ein Fernglas auf die Gruppe, neben ihm ist eine Steinschleuder, die Steine abwirft

→ Die Steine treffen in die Gruppe, die Personen versuchen auszuweichen

→ Schlachter fragt was sie jetzt machen sollen, dann wird er am Rücken getroffen

→ Wellisch sagt „Volltreffer, aber leider wars der Baminger“

→ Berater nimmt ihm das Messer weg und sagt, dass er da vielleicht eine Chance sieht

2_6 Cheerleaderinnen checken ein

→ Philipp gesteht der Trainerin auf Englisch, dass Bad Fucking in einem Funkloch liegt

→ Sie sagt mit einem amerikanischen Akzent, dass sie zwar aus den USA kommt, er aber mit ihr deutsch sprechen kann

→ er wiederholt es auf deutsch und weist sie auf eine Plattform am Berg hin, auf der es Empfang gibt

→ um ihn herum versuchen die Cheerleader Empfang zu bekommen

→ eine fragt ihn wie man dahin kommt

→ er malt den Weg in eine Karte

→ eine andere Cheerleaderin beschwert sich, dass es zu lange dauert und sagt, dass sie „gefickt sind“, die andere antwortet „und das in Bad Fucking“

2_7 Beim Zahnarzt

→ Jagoda liegt noch auf der Liege beim Zahnarzt, er sieht sie von der Türschwelle aus und geht auf sie zu, er fährt den Stuhl ein bisschen runter

→ Jagoda stößt ihn erneut weg und sagt Nein und sagt nach ihm bleibt sie dreckig, für immer

→ Bürgermeister beschwichtigt sie und widerspricht, er fasst ihr ins Gesicht

→ sie stößt seine Hand weg und fragt ihn was sie mit Vitus gemacht haben

→ Bürgermeister sagt, dass könnte er sie auch fragen, er legt wieder seine Hand in ihren Nacken

→ eine junge Frau mit Kopfhörern kommt vorbei, der Bürgermeister schauen sie an, Jagoda nutzt die Gelegenheit und tritt ihm mit ihrem Knie in den Schritt, er weicht zurück, fasst sich in den Schritt und stöhnt

→ Stallinger ist es egal, ihm sei jeder von dem „Gefras“ recht

→ Wellisch gibt Anweisungen zur Richtung und sagt dann „Feuer“, ein weiterer Stein wird abgeworfen

→ Vroni fragt Jagoda woher sie das wusste

→ Jagoda antwortet von Vitus (Schallmoser)

→ es fliegen weitere Stein nach unten

→ Der Bürgermeister beschimpft die Polizisten als „feiger Hund“ und sagt sie sollen sich runter trauen

→ Die Frau aus dem Auto sagt, sie sollen die Polizei holen

→ Der Schlachter antwortet, dass die gerade auf sie schießt

→ Die Frau entgegnet „Wie bitte?“

→ Der Bürgermeister wird getroffen, Wellisch freut sich

→ Schallmoser hinter der Steinschleuder schreit den Bürgermeister an er soll mit seiner Bagage verschwinden, er kann kein Hotel auf seinen Grund bauen

→ Stallinger ergänzt, dass es laut Gesetz Hausfriedensbruch und Landfriedensbruch ist in einem Fischschutzgebiet, die drei jubeln

→ Die Frau aus dem Auto geht den Bürgermeister an, warum er sich traut sie da herzuholen, damit ihre Firma was baut auf einem Grund, der nicht mal ihm gehört

→ er beschwichtigt, er würde das schon machen, die Partei würde das begrüßen, wenn sie da was hin bauen

→ sie greift ihm in den Schritt und fängt an ihre Hand zu bewegen

→ er stöhnt und weicht zurück und sagt, sie soll warten und langsam machen „Du Schlingel, du“

→ er geht auf die Knie „Jagoda, heut würd ich vorher gern ein Foto machen von dir, das heißt eigentlich von deiner wunderschönen haarigen … (er lacht)“, sie soll nicht so schauen, es wäre heutzutage einfach extrem selten geworden

→ er bietet ihr einen Hunderter extra, sie willigt ein zu einem Foto, einmal und steckt den Hunderter ein, nur unten und ohne Gesicht

→ Sie öffnet ihre Beine und einen weiteren Knopf und er macht das Foto, dann bedankt er sich

2_8 Unterschriebenes Investment

→ der Berater schlägt vor das Geld der Gemeinde mit dem privat Kapital einem BBB Fond anzulegen, dann hat er in ein paar Monaten alles wieder, wenns klappt

→ Bürgermeister fragt was ist, wenn das nicht klappt

→ falls es nicht klappt, verspricht der Berater, dass es niemand erfährt

→ Bürgermeister fragt nach den Chancen

→ Berater sagt, es gibt keine Alternative

→ Bürgermeister ist bereit zu unterschreiben

→ Jagoda guckt die Frau an und geht in die andere Richtung weg

→ Bürgermeister ruft ihr nach, dass sie es ihm billiger geben wird „du Miststück“ das schwört er ihr

→ Die junge Frau geht aufs WC

3_8 Party in der Hotelbar

→ die Cheerleaderinnen tanzen mit Philip

→ die Trainerin telefoniert in der Lobby und beschwert sich über das schlechte Netz und das Kabeltelefon, dass nur mit viel Schillingmünzen funktioniert

→ Philipps Vater kommt vorbei, sie gucken sich an

→ er geht in die Bar und verkündigt Sperrstunde, sie sollen es sich auf den Zimmern lustig machen ohne Lärm

→ Philipp läuft zur Anlage und macht die Musik aus

→ eine Cheerleaderin beschwert sich, dass es noch nicht mal 8 Uhr ist

→ Bürgermeister sagt das sei ein neues Tourismuskonzept

→ Philipp sagt, dass ist der Welcomedrink, sein Vater schlägt in mit der flachen Hand ins Gesicht, er hält sich die Wange

→ Trainerin ist schockiert und sagt er kann ihn nicht einfach schlagen

→ Bürgermeister sagt er kann und geht

3_9 Telefonzelle

→ Killian beobachtet aus dem Fenster wie unten auf der Straße ein Auto abgeschleppt wird und eine weibliche Figur mit den beiden männlichen diskutiert

→ er geht ans Handy und begrüßt den Zahnarzt, dass er sich mal meldet

→ er sei nicht schwer zu finden, sonst hätte er ihn nicht gefunden

→ er hätte ihn auch mal besuchen kommen können

→ Vroni und Jagoda ziehen sich zurück

→ Mitzi sagt so läuft das nicht, der Bürgermeister war schon immer zu blöd für alles, sie möchte weg und fragt wo ihr Zahnarzt (Jakob) ist

1_7 In der Bar

→ der Zahnarzt steht an einer Bar und schaut Killian beim Kokain nehmen zu

→ Killian fragt ihn, ob er auch was will, er lädt ihn ein, der Zahnarzt lehnt ab

→ Killian sagt die Blonde schaut die ganze Zeit rüber und plaudert ihn gleich an

→ es werden zwei tanzende Frauen gezeigt

→ Der Zahnarzt sagt, dass es nicht geht wegen Jasmin

→ Killian sagt er soll keine Angst haben (das mache impotent)

→ Killians Vater, der Bürgermeister, kommt in die Bar

→ Der Zahnarzt macht seinen Platz an der Bar frei

→ Bürgermeister fragt, ob die Musik so laut sein muss an so einem blöden Tag wie heute

→ Killian sagt, dass es gut für das Geschäft ist und gut läuft

→ Berater fragt, ob er wirklich morgen mit Mitzi die Verträge für das Asylantenheim macht und die Gemeinde für das Projekt ist

→ Bürgermister sagt, er sei die Gemeinde, er unterschreibt und sagt, dass der Schallmoser der Ministerin seinen Grund freiwillig geben wird

2_9 Schallmoser ist tot (PP3)

→ Schallmoser liegt mit einer Kopfverletzung am Boden seiner Höhle

→ Stallinger kommt rein und fragt ihn, ob er was getrunken hat

→ er sieht das Blut an seinem Kopf, zündet eine Kerze an und greift an seinen Kopf, er dreht ihn um und sieht sein blutüberströmtes Gesicht, er hat offene Augen, aber ein leblosen Gesichtsausdruck

→ Stallinger sagt, er ist hin, er bekreuzigt sich

→ er schaut unters Bett und fragt, ob da jemand ist

→ er läuft aus der Höhle und nimmt sein Mofa

2_10 Nagelziehen

→ Jagoda putzt den Behandlungsstuhl beim Zahnarzt

→ er stützt sich verträumt mit 50€ in der Hand auf und seufzt ihren Namen, wenn sie wüsste was ihm das bedeutet

→ sie nimmt ihm den Geldschein ab

→ im selben Moment kommt Jasmin rein und sagt, zu Jakob (Zahnarzt) er soll ihr jetzt den Zehnnagel ziehen

→ er ist überrascht, willigt aber ein

→ Jagoda steigt auf ihre Unterhose und wischt damit den Boden

→ Jasmin stellt ihre Tasche ab und legt sich auf den Behandlungsstuhl

→ Jakob weist sie auf Jagoda hin

→ Zahnarzt entschuldigt sich und erklärt, warum er anruft, dass der Schallmoser tot ist, Unfall oder Mord, er wolle es sagen wegen des Projekts

→ Killian sagt es ist wurscht oder

→ Zahnarzt sagt es ist nicht egal

→ Killian sagt es ist besser, wenn er das allein durchzieht

→ Zahnarzt sagt nur noch „scheiße“, ein Auto fährt auf die Telefonzelle zu

→ Jasmin steigt aus und öffnet die Tür und fragt ihn mit wem er redet

→ er sagt es war ein Notruf, sie glaubt ihm nicht

→ sie zieht ihn aus der Zelle und sie gehen zum Auto

→ Wellisch kommt an den beiden vorbei, und fragt, ob sie kein Telefon haben

→ Jasmin fragt ihn, ob er weiß, warum sie den Zahnarzt geheiratet hat, er verneint, sagt aber er weiß warum es andersherum so ist, sie hat Geld und er nicht

→ Jasmin sagt er soll einsteigen, sie fahren weg

--VEI

→Vroni vervielfältigt das Bild von Jagoda und trinkt dabei ein Bier aus

--

3_10 Bei den Hintersteiners (PP5)

→ Killians Mutter schaut in ihrer Wohnung ein Bild von ihm an und sagt sie hat das alles nur für ihn getan und jetzt ruft er nicht einmal mehr an, sie weiß nicht einmal, ob er noch im Gefängnis ist (PP5)

→ das Schloss ist zu hören, die räumt das Bild von ihm weg und verschwindet im Zimmer

→ Sein Vater kommt auf ihn zu greift ihn an der Wange und sagt er soll nicht so mit ihm sprechen, dreht sich zum Zahnarzt lacht und sagt er war auch mal so

1_8 Jasmins Auftritt

→ Jasmin kommt in einem gelben BMW vorgefahren, sie steigt aus und geht ins Hotel

→ Vroni geht an dem Hotel vorbei, Killians kleiner Bruder versteckt sich mit einer Packung Toilettenpapier hinterm Auto

→ Jasmin und der Zahnarzt kommen aus dem Hotel

→ sie sagt, wenn sie ihn noch einmal bei „diesen notgeilen Touri-Schlampen erwischt“ dann lässt sie sich scheiden

→ Zahnarzt beteuert, dass nicht war und er eh immer brav ist und fragt ob er deshalb mal wieder mit ihr im Cabrio „ein bisserl…“

→ Vroni schaut von den beiden weg

→ die beiden steigen in das Auto und fahren rückwärts an ihr vorbei

→ Killians Bruder kommt hinter einem anderen Auto hervor und ruft Veronika, geht zu ihr hin und begrüßt sie

→ Jasmin dreht sich um und sagt zu ihr sie soll später putzen „dawai dawai“ *russisch für „Komm schon“*

→ Jagoda nimmt ihre Unterhose und geht

→ Jasmin legt ihren Fuß mit einem verbundenen Zeh in Jakobs Hand

2_11 Lagebesprechung im Präsidium

→ Stallinger kommt auf seinem Mofa bei der „Gendarmerie“ im Dorf an

→ Er wäscht sich über zwei toten Fischen im Waschbecken das Blut von den Händen ab

→ Wellisch kommt rein

→ Stallinger erzählt ihm, dass der Schallmoser umgebracht wurde, aber nicht weiß von wem

→ Wellisch verdächtigt den Bürgermeister, Stallinger verneint, er sei im Finanzamt mit dem Finanzberater

→ Wellisch findet das schade und fragt ob noch jemand von der Höhle weiß

→ Stallinger sagt alle

→ Wellisch sagt, nicht vom Vitus (Schallmoser), sondern von den anderen

→ Stallinger und Wellisch fangen an sich zu streiten, Wellisch sagt Stallinger ist „deppert“

→ Stallinger sagt Wellisch würde es nicht verstehen, weil nur die zwei von der Sache wissen, er ist sich sicher

→ Wellisch fragt was sie machen, wenn jemand die Zeichnungen in die Finger bekommt, dann wird alles Mögliche gebaut und das Fischen kann man vergessen, er stellt sich hinter ein Aquarium mit einem Aal

→ Stallinger sagt zu Julius (Wellisch) dass der Vitus keine Erben hat

→ der Bürgermeister ist zu Hause und ruft nach ihr, ob sie wach ist, sie kommt aus dem Zimmer und fragt, seit wann ihn das interessiert

→ er fasst sie an den Armen, sie zieht die Schulter hoch und löst sich aus dem Griff und sagt er soll sie loslassen, sie geht von ihm weg

→ er schreit was das für ein scheiß Tag heute ist…

→ … erst der Bender, dann der Schallmoser, dann unser Sohn

→ Seine Ehefrau fragt was mit dem Schallmoser ist

→ er sagt das nichts mehr ist, er ist tot

→ sie sagt „achso“ und geht in ein Zimmer, dann schreit sie

→ Bürgermeister fragt, ob sie das wieder überfordert

→ er seufzt und geht zum Wohnzimmertisch, auf dem unzählige Tablettenpackungen stehen, er nimmt eine in die Hand und löst eine Tablette in ein Glas

→ Seine Ehefrau hat sich umgezogen und kommt aus dem Zimmer, sie fordert ihren Mann auf sie zu ihm zu bringen

→ er kann es nicht glauben und sagt nur zur Besuchszeit und sie soll zuerst das austrinken, was er ihr gemacht hat, sie soll sich setzen

→ er gibt ihr das Glas und schaut zu wie sie es austrinkt

--VEI

→ er muss nur noch zwei Zimmer putzen und dann möchte er gern ein Bier mit ihr trinken

→ sie antwortet „Sicher nicht“

→ er geht einen Schritt auf sie zu und sagt sie soll nicht immer so sein. Er stinke ja nicht aus dem Mund

→ Sie widerspricht ihm

→ er pustet aus und fragt sie wie er sein müsste damit sie mit ihm geht

→ sie sagt auf jeden Fall nicht von da

→ er sagt das es unfair sein, er könne nicht dafür von da zu sein

→ Jagoda kommt auf dem Mofa zwischen die beiden gefahren, er springt zurück, Vroni steigt auf und fährt weg, er guckt den beiden hinterher

1_9 Höhlentreffen

→ Killian ist in der Höhle vom Schallmoser, er sagt, dass er ihn eigentlich mochte, obwohl er der Sohn von dem „Drecksack“ ist, jetzt würde aber das „Böse“ durchkommen

→ Killian fragt welches böse, warum er so redet und wer die Steine geschossen hat, der Typ oder er

→ Killian sagt, dass er bestimmt erzählt habe was sie machen wollen (der Polizei) und dass es ein Fehler war

→ Schallmoser sagt, der einzige Fehler war, es Killian zu sagen

→ Wellisch guckt Stallinger an, nickt, dreht sich um und zeichnet etwas auf ein großes Blatt Papier

→ Stallinger kommt dazu und fragt, was er da macht

→ Wellisch antwortet: ein Naturschutzgebiet, er hätte da nämlich was entdeckt (zeigt auf ein Bild)

→ dann weist er Stallinger an dem Zahnarzt die Leiche zu zeigen und dann nach den Zeichnungen zu suchen

2_12 Cheerleader im Dorf

→ Cheerleader gehen singend mit einer Choreographie durchs Dorf, die Mutter von Killian beobachtet sie vom Fenster aus

→ Wellisch hängt sein Plakat vor dem Präsidium auf (*Versammlung, Teilnahmepflicht, Bad Fucking für Aale, Wo: Beim Neger, Wann: Morgen Abend*)

→ Die Gruppe der Cheerleaderinnen mit Trainerin bleibt stehen

→ Wellisch fragt, wo sie herkommen und wer sie schickt

→ Eine sagt, dass sie die Vienna Honeybees sind „Opa“ Cheerleader auf Trainingslager

→ Eine andere kommentiert seine Klamotten mit „Geile Panier“

→ Eine weitere sagt, dass sie glaubt das sei eine Uniform, wie damals bei den …

→ Wellisch unterbricht sie und sagt bei der Gendarmerie, bis zu Polizeireform 2005

→ Die erste fragt, ob er eine saubere auch noch hat, sie würde im 15 € dafür zahlen

→ Eine andere sagt für 20€ nimmt sie sogar die, alle lachen

→ Wellisch sagt, sie sollen nicht frech werden sonst muss er eine Geldstrafe verhängen

→ Die andere sagt ihn gibt’s nicht mehr, er ist wegreformiert

→*Wellisch betet in der Kirche und betrachtet dabei ein Gemälde „15.07, Vollmond, übermorgen ist es soweit. 20:13 Uhr, da kommt sie zu uns und ich werde euch am See begrüßen, und denn gehört ihr nur mehr uns, uns ganz alleine.“*

--

3_11 Wetterstation I (PP6)

→ Eine Frau kommt in ein Großraumbüro/Labor, alle stehen auf

→ sie weist sie an sich hinzusetzen und fragt was es Neues gibt

→ ein Meteorologe steht auf und sagt er hat herausgefunden, dass es so eine Wetterlage in dieser Region bisher noch nicht gegeben hat

→ sie unterbricht ihn und sagt „Unser Karl“ und fragt, ob er ein Streber ist, alle lachen

→ er sagt sie können ruhig lachen, aber wenn die Entwicklung so weiter geht, gibt es bis zum Vollmond Katastrophengewitter (PP6)

→ Sie fragt was die Aale damit zu tun haben

→ er fragt Wale? Sie korrigiert ihn, es weiß nicht worum es geht

→ sie berichtet das auf Facebook geschrieben wird, dass die jetzt in Scharen kommen werden

--VEI →Philip stellt eine Kamera ein und blendet sich mit dem Blitz selber, er versucht ein Bild von sich zu machen

→ Killian sagt, dass es zu spät ist, er wird ihn nicht mehr los, ohne ihn geht nicht mehr und er verlangt die Zeichnungen → Schallmoser springt auf und verscheucht ihn aus der Höhle, er will ihn nie mehr wiedersehen → Killian haut ab, Schallmoser lacht 1_10 Vroni will weg → Jagoda sitzt an einem Tisch, hinter ihr Vroni bei der Fotoentwicklung → Jagoda sagt, dass Vroni mal mit zu Vitus kommen muss, er ist lustig → Vroni fragt, ob sie mit ihm ins Bett geht, sie antwortet, dass er keines hat → Vroni sagt, das ist keine Antwort, ja oder nein → Jagoda erklärt, dass sie nichts mit einem aus Bad Fucking haben will → Vroni sagt sie auch nicht, sie hebt zwei Finger und will einen Schwur ablegen, Jagoda geht darauf ein → Vroni beichtet ihr, dass sie nächste Woche nach München studieren oder so geht → Jagoda sagt „Super, machst du“, sie nimmt ihr Bier, steht auf und sagt, dass alle irgendwann genug Geld zum Abhauen haben *(Vronis Stimme aus dem off, metadiegetisch) „Und über Nacht war dann alles anders“*	→ er widerspricht und erklärt ihnen warum, sie sollen sich vorstellen im Innenministerium zu arbeiten intradiegetische Erzählung von Wellisch mit metadiegetischer VEI (weiße Blende): → Cheerleaderinnen werden im Innenministerium gezeigt → (idE SEI off Stimme Wellisch) und jetzt gebt ihr Bad Fucking in eine Suchmaschine ein → sie tippen das in die Websuche ein und erhalten 168 Millionen Treffer, alle rollen auf ihren Stühlen zu ihr hin und begutachten das Suchergebnis (weiße Blende) → eine weitere sagt, wenn man die Treffer auf Englisch mitzählt ist das klar, alle lachen → die andere sagt, wenn der Chef das auch versteht, hast du ein Problem, alle lachen → Polizist stimmt zu und sagt, darum wurde die Gemeinde aus allen Registern gelöscht und vergessen, er als Postenkommandant wird alles tun, um die großen Probleme von Bad Fucking zu lösen → die erste Cheerleaderin stimmt zu und sagt, dass sie ein Netz brauchen → er weist auf die Versammlung morgen hin, für die Rettung der Aale im Höhlensee → es hören weitere Leute auf der Straße im Dorf zu	-- 3_12 Fotoentwicklung Express und Experte → Vroni kommt aus ihrem Shop *(Vroni pES off, retrospektive metadiegetische Erzählung) „Am Dienstag war ich sauer auf die Jagoda, weils mich angelogen hat und auf alles andere sowieso“* → Philipp kommt auf einem Mofa vorbei und ruft sie von Weitem, er bleibt bei ihr stehen. Ist außer Atem und gibt ihr einen Film zum Entwickeln → sie soll den Film heute noch entwickeln und sich die Bilder auch anschauen, er braucht eine Fachmeinung, er lacht → sie sagt also Express und Expertenzuschlag, er willig ein und fragt bis wann sie ihm die Bilder bringt → sie sagt bis zu Mittag mit Zustellgebühr → er sagt das passt und bedankt sich, sie geht rein → er ruft ihr nach, dass er sich freut, dann dreht er um und fährt 3_13 Finanzbeichte → Bürgermeister geht an seiner Ehefrau vorbei, sie liegt auf dem Sofa, wo sie das Glas mit der Tablette ausgetrunken hat → sie reagiert nicht, er sagt sie soll ihm Glück wünschen → er beichtet ihr die schlechte finanzielle Lage → sie schnarcht → er muss gehen, die Innenministerin kommt gleich

SE 4 0:42:14 – 0:56:35	SE 5 0:56:36 – 1:09:48	SE 6 1:09:49 – 1:29:05
Neue Hindernisse → Ein neuer Subplot als Entführung der Innenministerin (PP7), sowie PP8, das Verschwinden der Trainerin, verlangsamen dramaturgisch den Höhepunkt der Haupterzählung	Versuche der Konfliktlösung PP9 führt dazu, dass der Hintersteiner sterben muss und PP10 legt offen, dass Killian der Erbe vom Schallmoser ist Der Spannungsaufbau erfolgt durch die PM zeitgleicher Handlungen, die sich überkreuzen	Aufbau des Höhepunkts Die Ereignisse spitzen sich zu: Wetterfront, Suche nach Sandra, weitere Tote der PP11 und PP12 führen zum Hook aus SE 2 in SE 7
4_1 Entführung der Innenministerin (PP7) → die Innenministerin sitzt in einem Auto auf der Rückbank, sie wird gefahren → der Fahrer biegt in eine Seitenstraße ein und bleibt stehen → er öffnet ihre Tür, sie fragt ihn was sie dort soll, 9 Uhr Bad Fucking → der Chauffeur deutet mit seinen Händen „Fucking“ und bewegt seine Zunge auf und ab → sie ist empört und fragt ihn, ob er wahnsinnig ist und was das soll, er soll sich die Schlagzeile vorstellen *Polizei erwischt Innenministerin beim Schnackseln,* er soll sofort einen besseren Platz	5_1 Besuch in Wien → Killian schaut in Wien aus seinem Fenster auf die Straße → der gelbe BMW von Jasmin fährt vor, Jakob sitzt drin, er parkt, schaut hoch und geht ins Wohnhaus → eine Polizistin begutachtet sein Auto → Jakob sagt er ist der einzige Zahnarzt der Pleite ist, es tut ihm leid, aber … → Killian sagt „Ah ja“ → Der Zahnarzt fragt ihn warum er das jetzt sagt → Killian entgegnet er habe noch nie etwas kapiert, er hat ihn mit seinem Investment von 10.000€ mitmachen lassen, weil er sein einziger und bester Freund ist → er steht auf und geht zur Wand, an der viele Plakate und Pläne hängen, er	6_1 Autostoppen nach Bad Fucking → Ein Mann (Greg) steht mit einem Schild am Straßenrand, er lacht, dreht sich zur Straße → ein Auto macht eine Vollbremsung, ein Auto fährt direkt in das Auto rein, ein weiteres Auto weicht aus → auf seinem Schild steht *Bad Fucking* → Greg ist erschrocken → die Personen aus den Autos steigen aus, im hinteren sitzt Killian, er schreit dreimal „Fuck“ → Greg rennt auf ihn zu und sagt zu ihm auf Englisch, dass er Englisch sprechen kann und fragt ihn, ob er in diese Richtung vom Schild fährt → Killian sagt, und fordert ihn auf Englisch auf sein Auto da weg zu schieben → Killian steigt wieder ins Auto, Greg schiebt ihn rückwärts raus und steigt ein → eine Frau aus einem anderen Auto klopf auf Killians Seite gegen das Fenster und schreit, Greg fragt Killian, ob sie nicht auf die Polizei warten sollen, Killian sagt „Fuck the police“ und fährt zurück auf die Autobahn → Greg fragt, wie weit er ihn mitnehmen kann → Killian sagt, bis nach Bad Fucking → Greg kann es nicht fassen und lacht → Killian fragt, ob er das lustig findet, dass er aus Bad Fucking kommt

finden, schaut auf die Uhr und sagt dann na gut, aber mach schnell Niko, sie rutscht zur Seite und will ihm Platz im Auto machen

→ er hat sich von ihr weggedreht und beugt sich zurück über sie, als würde er sie küssen und drückt ihr ein Tuch auf den Mund

→ sie kippt zur Seite weg, er schließt die Autotür

4_2 Essenseinladung

→ Im Fernsehen spricht ein Moderator über ein Treffen in Deutschland mit den Innenministern zum Thema Asylanten

→ die Innenministerin (Maria Speer) wird wild gestikulierend gezeigt und dann mit dem russischen Innenminister, wie er sie hochhebt

→ der Moderator sagt, sie wird sich mit dem russischen Innenminister für Grenzschließungen und Abschiebungen einsetzen

→ Philipp verfolgt das Geschehen im Fernseher

→ Moderator ist weiter zu hören

→ Trainerin und Cheerleaderinnen kommen zur Rezeption, Philipp macht den Fernseher aus, sie geben ihre Schlüssel ab

→ die Trainerin fordert sie auf „Let‘s go girls“ und sagt zu Philipp, dass sie zu der Plattform mit dem Empfang gehen und am Mittag wieder da sind

→ er wünscht ihnen viel Spaß im Internet

→ Jagoda beobachtet das Geschehen und dreht sich dann um zum Putzen

→ Bürgermeister kommt rein und beschwert sich, dass die „Funsen“ immer noch nicht da ist

fasst darauf und sagt, dass da das große Geld drinsteckt

→ Jakob dreht durch und wiederholt, dass er das Geld jetzt sofort braucht

→ Killian sagt es ist nicht sein Geld und fragt, ob Jasmin überhaupt davon weiß

→ Jakob droht er soll ihn nicht wild machen sonst schreibt er Fremdeinwirkung auf den Totenschein und dass sie Killian verhören wollen, er hätte eh mit dem Schallmoser wegen der Hütte gestritten

→ Killian beruhigt und sagt, dass er ihn versteht aber er auch derzeit keine 10.000€ rumliegen hat

→ er schickt Jakob runter damit er telefonieren kann und dann kommt er runter

→ Jakob willigt ein, sie einigen sich auf zehn Minuten, dann geht er, Killian setzt sich aufs Bett

→ Killian kommt nach unten auf die Straße und stellt sich neben Jakob

→ Jakob dreht sich zu ihm und sagt sein Auto wurde abgeschleppt, Jasmin bringe ihn um

→ Killian gibt ihm 400€ als „Einladung“ auf den Abschleppdienst und morgen kommt er zum Begräbnis, dann bekommt Jakob das Restgeld

→ Jakob fällt ihm um den Hals

PM_a--VEI

→ sie streiten sich, Greg versucht das Missverständnis aufzuklären

→ Killian sagt er soll leise sein

6_2 Böses Erwachen

VEI mit pE: Vronis retrospektive Stimme aus dem off

→ die Trainerin wacht in der Höhle auf und greift nach einem Knochen, sie schreit auf und wirft ihn weg

(Vroni pES off) „Am dritten Tag hats glaub ich niemand lustig gehabt beim Aufwachen.“

→ am See wacht die Innenministerin auf, sie kriecht zum See, sieht ihr Spiegelbild und erschrickt sich

(Vroni pES off) „… aber dass sich der Mittwoch so mörderisch auswachsen wird, hat keiner kommen sehen, okay vielleicht der Wellisch, aber den hat nach der Versammlung keiner mehr ernst genommen.“

→ Wellisch rührt im Präsidium seine Würmer um und bindet sich dann seine Krawatte

(Vroni pES off) „Die Stallinger Bäuerin hat gespührt, dass da kommt, aber mit ihrem Personal hats schlechte Karten gehabt.“

→ der Stallinger Polizist, steht auf einer Leiter über ihr und repariert die Regenrinne erfolglos, er haut sich auf den Finger und fällt von der Leiter in Blumenbeet

→ Vroni wechselt ihre Turnschuhe gegen High Heels und begutachtet sich im Spiegel

(Vroni pES off) „Ich persönlich wollt nur eins, dass mir wenigstens der Zahnarzt die 5.000€ gibt, der Bank das Haus lass und sofort weg bin“

→ Jagoda staubsaugt in der Wohnung der Hintersteiners, sie schaut auf und findet die beiden im Wohnzimmer liegend, sagt etwas auf bulgarisch und rümpft die Nase, sie geht zur Frau und berührt sie, dann verlässt sie den Raum

6_3 Gregs und Killians Ankunft in Bad Fucking

→ Killian sagt zu Greg im Auto, dass sie jetzt in Bad Fucking sind und fragt ihn wo er hinmöchte

→ Greg sagt, zum Hotel
„I guess there is only one.“

→ Killian bejaht das, und sagt, dass das seines ist

→ Philipp sagt, dass der Anwalt Geld will für die Haftentlassung von Killian, er wusste aber nicht, dass Killian schon wieder draußen ist

→ Bürgermeister hofft, dass er auch bald nach Hause kommt

→ Philipp fragt warum

→ Bürgermeister sagt Verbrecher ist besser als ein Volldepp im Geschäft

→ Philipp entgegnet alles wird gut, weißt du warum? Weil heute Abend kocht er Pilzgulasch mit Knödel für die Eltern

→ Vater glaubt nicht, dass er kochen kann

→ er sagt wie Jamie Oliver nur schneller und lädt ihn für 19 Uhr in die Wohnung zu ihm ein

→ Vater willigt ein

→ Jagoda hört alles mit

→ Philip freut sich und umarmt ihn und gibt ihm einen Kuss

→ Bürgermeister drückt ihn weg und geht und nennt ihn Volldepp

→ Philipp schaut ihm nach spuckt auf den Boden und sagt, dass er sich „so legendär anschießen wird" das wird er nicht vergessen, dann lacht er

4_3 Erpressung des Zahnarztes (Erpressung I)

→ Vroni entwickelt die Bilder, es klingelt

(Vroni pES off) „Mir war echt zum Kotzen, nicht wegen die Bilder vom Philip, sondern weil ich so aufgeregt war, ist man ja immer beim ersten Mal."

→Trainerin immer noch in der Höhle, sie ist am Bein verletzt, sie sieht eine Leiter

--

5_2 Wetterstation II

→ Leiterin fragt was es Neues gibt, sie schließt direkt an, dass sie berichtet

→ sie zeigt auf einen Monitor auf dem Wettersimulationen zu sehen sind und bezeichnet das als Superzellen, die in der Nacht zerfallen werden

→ der Meteorologe widerspricht ihr

→ sie dreht sich zu ihm und kommt auf ihn zu und sagt, dass sie Aale gerade den Schiffsverkehr auf der Donau lahmlegen, aber ohne Maßnahmen

→ er spricht sie darauf an, dass sie nur nichts davon erfahren, so wie mit der Innenministerin an und der Nachrichtensperre

→ sie klärt ihn über die Neuigkeiten auf; die Innenministerin hat in München den russischen Innenminister erschossen

--VEI

→die falsche Innenministerin und der Chauffeur werden abgeführt, sie schreit russische Parolen und lacht

→ Greg lacht daraufhin

→ Killian wird böse und fragt ihn, ob er sich über ihn lustig macht oder ihm nicht glaubt

→ Greg verneint das und versucht sich zu erklären

→ in der Diskussion zieht Killian plötzlich eine Waffe und sagt, dass die ihm gehört

→ Greg erschrickt, greift nach der Waffe, steigt aus dem Auto und wirft sie in die Wiese neben der Straße

→ Killian schreit auf Englisch, dass das seine Waffe ist und er sie ihm zurückgeben soll, er läuft um das Auto rum und schreit Greg hinterher, dass er nicht einfach seine Waffe wegschmeißen kann und dass er verrückt sein muss

→ sie schreien sich gegenseitig immer wieder mit „Fuck you" an

→ Greg geht alleine weiter die Straße runter von Killian weg, der sucht nach seiner Waffe

6_4 Jagoda erzählt Philipp vom Tod seiner Eltern (PP11)

→ Jagoda ist im Hotel bei Philipp

→ er sitzt auf dem Boden und schaut sie an und fragt „Was? Die Mama ist auch tot?"

→ Jagoda nickt

→ Philip schaut zur Seite und sagt das gibt's ja nicht, er habe ja nur den Vater…

→ Jagoda sagt, beim Bürgermeister ist sie sich nicht sicher, sie hat nur gesehen, dass er überall dreckig ist

→ Philipp unterbricht sie und sagt sie soll aufhören, er will das alles nicht er hören, aber will sich darum kümmern und sagt er macht alles selber

→ das Telefon klingelt, er steht auf und geht

6_5 Auf- und Abbruch im Hotel

→ der Anlageberater kommt auf seinem Fahrrad zum Hotel, er beobachtet wie Greg in das Hotel reingeht

→ Greg schaut in den Eingang des Hotels und entdeckt die Cheerleaderinnen, er ist erleichtert

→ sie laufen auf ihn zu und umarmen ihn, sie begrüßen sich

→ die Bilder werden gedruckt, sie geht in den Vorraum und dann zur Tür

→ Jakob holt die Bilder ab und wünscht ihr einen schönen Tag

→ Vroni sagt er soll warten

→ er dreht sich um, sie hält das Foto von Jagoda hoch und sagt, dass sie dafür 5000€ haben will

→ morgen um 10 Uhr in der Praxis, sonst zeigt sie seiner Ehefrau was ihm am besten an Jagoda gefällt

(weiße Blende) metadiegetische VEI von Jakobs Vorstellung wie Jasmin in anlacht und dann ins Gesicht schlägt

→ der Zahnarzt kippt nach hinten um

→ Vroni fragt, ob alles gut ist und er ein Wasser braucht

→ er fragt sie, ob sie spinnt

→ er rafft sich auf und fängt an zu weinen

→ sie sagt sie kommt dann morgen um 10 Uhr

→ er verlässt das Geschäft

--VEI

→Innenministerin wacht mit Klebeband auf dem Mund in Hütte auf, sie versucht sich zu befreien, sie

→die richtige Innenministerin geht mit einer Flasche Wasser in der Hand vor einer Plakatwand am Höhlensee mit der Grafik „Heim für Menschen in Not“ vorbei und lässt sich dahinter auf den Boden fallen, es dämmert

5_3_1 Abendessen bei Philipp (PM)

→ Philipp serviert seinem Vater Knödel mit Pilzgulasch

→ sein Vater sagt, dass es sogar nach was schmeckt

→ Philip entdeckt ein offenes Einmachglas (Kno.Blä.Pi) in der Küche, steht auf, schließt es und stellt es ins Regal, dabei erzählt er seinem Vater was im Gulasch ist

→ er setzt sich wieder zu seinem Vater und erklärt den nussigen Geschmack mit Muskatnuss

→ sein Vater will ihm am nächsten Tag was Wichtiges zeigen

→ Philipp was nicht was das sein könnte

5_4_1 Volksversammlung (PM)

→ Wellisch steht am Rednerpult und berichtet vom See und dem Fischschutz des Gebietes, er spricht von den Aalen und das er sieverkaufen möchte und dann das Geld mit allen teilen

→ er sagt auf Englisch, dass sie sich nicht vorstellen können, was er heute schon alles erlebt hat, aber das spielt jetzt keine Rolle, sie müssen los Sandra finden

→ die Cheerleaderinnen stimmen zu und sie gehen los

→ Phillip telefoniert an der Rezeption und sagt eine Überweisung zu, legt auf und sagt „scheiße“

→ der Anlageberater kommt ins Hotel zu Philipp an die Rezeption

→ er läutet die Glocke, begrüßt ihn mit Halli Hallo, stellt sich als Herr Bender, der Anlageberater vor und fragt nach Herrn Hintersteiner und erkennt Philipp als den Sohn

→ Philipp kommt ins stottert und sagt, dass der Vater krank ist, er sagt die Bank hat gerade angerufen und will die Kreditrückzahlungen

→ er geht um die Rezeption rum und schreit Jagoda an, sie soll weggehen

→ Herr Bender will raten, was die Bank noch wollte

→ Philipp kommt ihm zuvor und sagt mit einem aufgesetzten Lacher „Eine Millionen Euro oder das Hotel“ er fragt, ob Bender was dazu sagen will

→ Bender sagt ungern, außer er bekommt einen Espresso

→ Philipp lacht angestrengt und nickt

--VEI

→die Innenministerin läuft verloren durch den Wald, Killian sieht sie

--

→ Philipp fasst zusammen, dass der Bender das Gemeindegeld und das seines Vaters verzockt hat

→ Bender antwortet, dass sein Vater ihn mit dem Messer gezwungen hat das Geld von Bad Fucking auf sein Privatkonto umlegt, er hatte keine Wahl

→ Philipp fragt, ob er ihn jetzt von der Polizei verstecken soll, weil er es ja mit allen so gemacht hat

→ Bender ist begeistert von der Idee und schlägt ihm vor, dass er richtig durchstarten kann, wenn er sicher ist und dann alles zurückholt

→ Philipp lacht und schlägt vor das er Bender zu seinem Vater bringt, damit der das entscheidet

hat nur noch ein Nachthemd an, ihre Klamotten liegen gegenüber von ihr auf einem Stuhl

→Bürgermeister überwacht erste Vermessungen am See für den Bau, Suchmeldung nach der Innenministerin wird über das Radio verkündet, Bürgermeister läuft los

--

4_4 Verkündung des Heimbaus

→ Wellisch liest etwas auf dem Präsidium über Aale

→ Stallinger will nach Hause fahren, seine Dachrinne für den anstehenden Regen reparieren

→ Wellisch sagt, das geht nicht er muss ins Kühlhaus fahren und Vitus herrichten

→ Stallinger meint das muss ein Totengräber machen

→ Wellisch sagt, dann sieht er so schrecklich aus wie die andere Leiche, er soll jetzt gehen

→ der Schlachter kommt rein und sagt sie haben ein Problem, weil der Bürgermeister nichts für die Lagerung von Vitus zahlt

→ auf Nachfrage, wo er ist, sagt der Schlachter am See mit den Bauplanern

→ Wellisch fragt mit welchen Bauplanern

→ Schlachter sagt als Gemeinderat ist er zur Amtsverschwiegenheit verpflichtet, aber bald ist es offiziell, dass sie ein Asylantenheim bekommen für „Tschuschen und Tschuschinnen“

→ Wellisch und Stallinger schauen sich verwundert an

→ Jakob läuft in die Versammlung und setzt sich zu Jasmin, sie fragt wo er war

→ der Schlachter sagt, in dem See gibt es ja keine Aale

→ Wellisch sagt, noch nicht, aber dass sie morgen kommen werden und sie dann über Nacht reich sind

→ Jagoda fragt von hinten „Sehr gut, wie viel für jeden?“

→ Wellisch kann das nicht sagen

→ Jasmin dreht sich zu Jagoda, unterbricht Wellisch und sagt Jagoda würde gar nichts bekommen

→ Jagoda steht auf und sagt sie soll Jakob fragen was sie von ihm bekommen hat, jedes …

→ Jakob unterbricht sie und sagt sie soll sich zurückhalten

→ Vroni springt auch auf und sagt ebenfalls das sie still sein soll, weil sie zuhören wollen

→ Jagoda schaut sie an, sie beiden setzen sich langsam hin

→ Wellisch: „… der Aal wird unseren Wohlstand sichern“

→ Jasmin nimmt Jakob ihre Tasche weg, die auf seinem Schoß steht

→ Wellisch schaut nach links und rechts und fragt was los ist

→ Bender ist verwundert, weil der ja krank ist, aber freut sich auch

→ sie gehen los, Bender folgt Philipp in den Keller

→ erschließt eine Tür auf und sagt der Papa ist jetzt fertig mit dem Training

→ Bender schaut in die Tür hinein und fragt, ob der in dem Raum eingesperrt war, Philipp stößt ihn in den Raum, er fällt auf abgestellte Möbel, Philipp sperrt die Tür von außen zu

→ Bender klopft an die Tür „Hey was soll die Scheiße?“

→ er geht zum schmalen hohen Fenster und schaut, was er erkennen kann

6_6 Jagoda und Vroni beim (toten) Zahnarzt

→ Vroni klingelt beim Zahnarzt, sie hält das Bild von Jagoda in die Kamera

→ Jagoda kommt von hinten und erkennt sie und begrüßt sie

→ Vroni nimmt plötzlich das Foto weg und versteckt es hinter ihrem Rücken, sie sagt Hallo

→ Jagoda fragt, ob sie Zahnweh hat

→ Vroni sagt nein, es sei ihr peinlich

→ Jagoda fragt was, und fordert sie auf ihr zu zeigen was hinter ihrem Rücken ist

→ Vroni zeigt ihr das Bild, Jagoda begutachtet es und steckt es in ihre Tasche

→ Vroni sagt Jagoda und sie hätten einen Schwur (1_10) abgelegt, dass sie mit niemandem aus dem Dorf was eingehen und sie sich nicht darangehalten hat

→ Jagoda fragt zurück was sie macht, dann versteht sie, warum er Angst vor Jasmin hat, sie will Geld vom Zahnarzt für das Foto

→ Vroni sagt 5.000€ aber auch nur weil sie so dringend weg will

→ Jagoda dreht sich um und geht ein paar Schritte

→ sie dreht sich wieder zu Vroni und sagt, dass sie keine Hure ist, aber eben schon viel machen musste, um wegzukommen und sie sei billiger als Vroni, sie hat 4.000€ von ihm verlangt, sonst geht sie wegen allem zu Jasmin

→ Vroni lacht und fragt, ob sie das auch gemacht hat, Jagoda nickt

→ die beiden lachen und umarmen sich

→ Bürgermeister kommt in dem Moment dazu und berichtet, dass die Innenministerin verschwunden ist und Wellisch eine örtliche Suchaktion einleiten muss

→ Wellisch fragt ihn warum sie in der Gegend sein soll

→ Schlachter verabschiedet sich und Stallinger schließt sich an

→ Wellisch sagt zum Bürgermeister, dass nur weil der Schallmoser tot ist, stellt er ihm da kein Asylantenheim hin, der Höhlensee wird zum Aalschutzgebiet erklärt, er geht

→ Bürgermister ruft ihm eine Beschimpfung nach, will auch gehen und stolpert über einen Eimer mit Maden

--

→Cheerleaderinnen sind bei der Plattform, alle telefonieren, Trainerin kündigt an, dass sie wieder runtergehen

--

4_5 Jakob spricht mit Jagoda

→ Jagoda läuft aus dem Hotel raus, Jakob ihr hinterher

→ er hält sie am Arm und sagt ihr, dass sie zu Jasmin sagen soll zwischen den beiden ist nichts, wenn sie danach fragt

→ die Cheerleaderinnen kommen von links und rechts mit ihrer Uniform raus und feuern Bad Fucking an

→ Stallinger kommentiert das mit „Salutti, salutti, sechs Weiber, zwölf Tutti“

→ eine Frau neben ihm stößt ihm seine Kappe ins Gesicht

→ Die Cheerleaderinnen tanzen eine Choreographie zur Musik, die Leute applaudieren

PM_a--VEI

→Trainerin immer noch in der Höhle, sie kriecht auf die Leiter und versucht sich hochzuziehen und stürzt wieder ab, bleibt auf dem Boden liegen

5_3_2 Abendessen bei Philipp (PM)

→ Jakob steht auf seinem Balkon und schaut raus, er ruft seinem Vater zu, dass es ihr freut, dass es ihm geschmeckt hat

→ der Bürgermeister dreht sich nicht um und hebt nur die Hand, man hört seinen Magen grummeln

→ Jakob lacht laut und freut sich

5_4_2 Volksversammlung (PM)

→ Wellisch spricht wieder vom Rekordfang 1667 und anderen Beispielen

→ Jasmin gähnt

→ sie schaut nach oben zur Praxis und sagt, dass sie eine Idee hat

→ wenn man das Doppelte verlangen würde, kann man gut halbe-halbe machen

→ Vroni ist sich unsicher, ob das aufgeht, dass er beiden was zahlt

→ Jagoda ist sich nicht sicher, will es aber versuchen sie schließt auf und die beiden gehen rein

→ Jasmin kommt ihnen weinend aus der Praxis entgegen

→ sie gehen in den Behandlungsraum, er liegt blutend und regungslos auf dem Boden, Jagoda versucht ihn anzuheben, er bewegt sich nicht

→ Vroni sagt, das war es, aus der Traum, sie wirft sein Jackett über sein Gesicht, sie muss nach Hause, sie kann nicht mehr

→ Jasmin kommt zu Jagoda und fragt, ob sie wisse wer das war, Jagoda verneint und sagt sie weiß nur, dass es heute viele Tote in Bad Fucking gibt

6_7 Fund der Trainerin

→ die Cheerleaderinnen und Greg gehen durch den Wald und findet die markierte Stelle

→ sie erklären Greg was das ist und das sie Sandra dort gestern verloren haben

→ er läuft los und ruft ihren Namen auf Englisch und fragt, ob sie ihn hören kann

→ Killian geht durch den Wald zu der Höhle vom Schallmoser

→ er setzt sich eine Stirnlampe auf und kriecht unter dem Bett durch und kommt bei der anderen Seite in der Höhle raus, in der die Trainerin liegt

→ er fotografiert die Wand mit den Zeichnungen gegenüber von ihm

→ er entdeckt die Trainerin, die am Boden hockt

→ sie wird von seiner Lampe geblendet und spricht ihn an „Oh my God you finally found me“ sie ruf, dass sie da ist

→ Killian flucht und klettern den Vorsprung herunter „Was is jetzt los?“

→ sie winkt ihm und freut sich, er geht auf sie zu, sie sagt ihr Bein ist gebrochen

→ er fragt sie, wie sie da hergekommen ist

→ plötzlich spring Greg von oben auf Killian drauf, sie fallen zu Boden, Sandra erschrickt

→ Jagoda sagt, dass Jasmin nie nachfragt, warum denn jetzt, sie kann ihm nicht folgen

→ Vroni kommt zum Hotel, Jakob hält Jagoda die Hand vor den Mund und zieht sie runter und wartet bis Vroni an den beiden vorbei gegangen ist

→ Jagoda fragt, warum alle glauben, dass sie alles aus Nettigkeit macht. Sie braucht Geld für Kaffee und …

→ sie bietet ihm an, dass sie für 4000€ verschwindet und bei ihm und Jasmin dafür alles wieder gut ist

→ er verzieht das Gesicht und fragt 4000€, er zieht sich zurück und steigt ins Auto

4_6 Fotoübergabe an Philipp (Erpressung II)

→ Vroni gibt Philipp die entwickelten Fotos

→ sie lehnt ein Getränk ab will ihn aber was fragen

→ „Tut das eigentlich so weh, wenn man so deppert ist?“

→ er bejaht zuerst dann verneint er dann fragt er „Was?“

→ sie fragt, ob er denkt, dass sie das geil findet und sie jetzt mit ihm ins Bett will

→ Cheerleaderinnen sitzen hinter der Bühne und sind gelangweilt, eine sagt, dass es sich zieht

→ Eine sagt, dass sie zurück ins Hotel geht, die anderen folgen ihr, sie gehen alle an Wellisch vorbei von der Versammlung weg

→ Wellisch spricht weiter davon, dass das Geld der Gemeinde nicht für ein überflüssiges „Asylantenheim“ am Höhlensee ausgegeben werden soll

→ empörte Rufe aus dem Publikum „Was? Asylantenheim?“

→ Wellisch sagt, halt Moment mal, wir machen noch die Abstimmung

→ der Bürgermeister kommt an der Versammlung vorbei und hält sich den Bauch

→ Wellisch fragt „Wer ist für die Aale und gegen das Asylantenheim?“

→ einige melden sich, andere gehen

→ Wellisch bedankt sich, mit den Schweigenden sei das eine glatte Mehrheit

→ der Bürgermeister meldet sich zu Wort und schreit, dass das Wahlbetrug sei

→ er kotzt auf den Boden

→ Wellisch sagt leise, ja saufen, aber nicht zur Versammlung kommen

→ Greg hilft sich auf und entdeckt Sandra, Sandra entdeckt ihn, sie küssen sich und fallen sich in die Arme

→ die Cheerleaderinnen gehen über der Höhle im Wald entlang, eine der Cheerleaderinnen fragt, ob sie eine Bildstörung hat oder ob Greg da gerade reingefallen ist, sie steht vor dem Loch, eine weitere hält sich zurück, damit sich nicht auch hineinfällt

→ Greg hilft Sandra durch die Höhle zu Leiter zu kommen, er kommentiert die Zeichnungen

→ Killian steht vom Boden auf, er hat eine Waffe in der Hand und dreht sich zu den beiden und schreit sie sollen die Hände hochnehmen

→ Greg und Sandra drehen sich um, Killian erkennt Greg

→ Sandra sagt er soll nicht schießen und fragt ihn was er da macht

→ Killian hält die Waffe auf sie und erzählt auf Deutsch von seinem Plan, ein Erlebnispark und Museum dort aufzubauen, damit das Dorf schön schauen wird, weil ihm das keiner zugetraut hat und jetzt „der Schallmoser und der Doktor ein Loch im Schädel haben“

→ Greg und Sandra haben ihn nicht verstanden und bitten ihn das noch einmal zu wiederholen

→ Killian schreit und schießt oben an die Höhlenwand, die Kugel prallt ab und trifft ihn am Arm, er flucht

→ Greg sagt zu Sandra, dass er sie liebt, lässt sie los und geht die Leiter rauf, Killian versucht ihn zu erwischen, aber verfehlt ihn

→ er will ihm nachsteigen, Sandra nimmt einen Stein und sagt „Take this, asshole“

→ sie trifft ihn mit dem Stein am Hintern

→ er springt von der Leiter runter und hält sich am Hintern

→ er dreht sich zu ihr um und will auf sie schießen, kann aber den verletzten Arm nicht halten

→ währenddessen nimmt Greg die Leiter von oben und zielt auf Killian

→ er lässt die Leiter fallen, Killian geht zu Boden

→ eine der Cheerleaderin schaut von oben in die Höhle und fragt, ob man irgendwie helfen kann

→ er sagt jetzt „Vielleicht nicht gleich, aber dass dir die Fotos gefallen, hab ich mir schon gedacht."

→ er zeigt ihr nochmal das Foto, auf dem er ihren Namen auf sein Genital geschrieben hat, wackelt damit und grinst sie an

→ Vroni: „Fotos von deinem Pimmel auf dem Vroni steht, warum hast du nicht wenigsten Veronika drauf geschrieben? Soll ich es sagen, oder reicht es, wenn ich es weiß?"

→ er senkt den Kopf und nickt, sammelt die Fotos zusammen, bedankt sich und will gehen

→ Vroni dreht sich um und fragt ihn was sein Vater machen würde, wenn der die Bilder sieht

→ Philipp denkt er schmeißt ihn raus und bringt ihn um

→ Vroni entgegnet umgekehrt, jedenfalls kosten die Negative 5000€.

→ Philipp lacht sie aus und meint 21,50€ steht auf den Bildern

→ sie will 5000€, sonst ist sie morgen bei seinem Vater

(weiße Blende) VEI der metadiegetischen Vorstellung/Analepse von Philipp:

→ der Bürgermeister richtet sich auf und ruft, die Gemeinde ist immer noch er

→ dann hält er sich den Bauch und geht

5_5_1 Pilzvergiftung (PM)

→ Killians Mutter schaut auf sein Bild, zündet Kerzen um ihn an und mischt sich einen Tablettencocktail

→ ihr Mann kommt rein, sein Magen macht Geräusche, er setzt sich hin und ruft Philip an

→ sie schaut ihm zu und trinkt ihren „Cocktail" aus

→ er fragt Philipp was er ihm ins Essen reingetan hat

→ Philipp lacht

→ sein Vater beleidigt ihn und sagt seine Mutter hätte die Nachgeburt großgezogen

→ Philipp sagt seinem Vater, dass er ihn nie wieder so reden hören will, hauen darf er ihn auch nicht mehr

→ eine Tür neben Philipp fällt ins Schloss, er schaut nach rechts, die Cheerleaderinnen kommen rein

→ er sagt es war ein Knollenblätterpilz im Gulasch, er rechnet ihm vor wie viel es braucht damit es tödlich ist, er hat die Hälfte reingegeben, weil es nur ein Denkzettel sein soll

→ Sandra schaut nach oben und informiert sie über den Seiteneingang zur Höhle, den sie suchen soll, sie nickt

6_8 Begutachtung der Leiche Schallmoser

→ der Schlachter, Wellisch und der Pfarrer stehen um die zu gedeckte Leiche von Schallmoser in der Kühlkammer beim Schlachter, Stallinger steht abseits

→ Wellisch sagt sie sollen das Meisterwerk herzeigen, der Schlachter nimmt die Plane vom Gesicht der Leiche

→ die drei schauen nacheinander auf das Gesicht der Leiche

→ der Pfarrer kippt daraufhin nach hinten um

→ Schallmoser hat ein weiß angemaltes Gesicht und knallrot übermalte Lippen und einen schwarzen Hut auf

→ Wellisch guckt Stallinger an, der rechtfertigt sich, dass sie nicht wissen würden, wie schwer es ist eine Leiche zu schminken und dass er sich bemüht hat

→ der Pfarrer kniet neben der Leiche und betet

→ der Schlachter deckt die Leiche wieder zu und sagt, wenn die Leiche länger liegen bleibt, muss er was nachverrechnen

6_9 Jagoda hilft der Innenministerin

→ die Innenministerin wischt sich den Mund ab und läuft durch Bad Fucking

→ Jagoda sieht sie von Weitem

→ Innenministerin macht auf sich aufmerksam, winkt ihr und gibt Laute von sich, Jagoda geht auf sie zu

→ sie redet Bulgarisch mit ihr, Innenministerin winkt ab

→ sie deutet auf das Gemeindeamt

→ Jagoda denkt sie will eine Anmeldung für das Asylantenheim machen

→ sie schüttelt den Kopf und versucht etwas zu sagen, das unverständlich bleibt

→ Jagoda denkt sie hat eine Behinderung und will ihr helfen, Innenministerin zieht ihren Arm weg, führt sie dann aber doch, sie folgt ihr

6_10 Absage von Schallmosers Beerdigung

→ Sein Vater ist Knödel mit Pilzen (weiße Blende)

→ Philipp lacht und sagt der Papa ist morgen krank

→ Vroni sagt macht nichts sie hat Zeit und Philipp nicht

→ Philipp sagt 21,50€ und keinen Euro mehr

→ Sie fragt, ob das sein letztes Wort ist

→ er bestätigt das und beleidigt sie

→ sie geht aus dem Hotel und sagt „shit“

→ Philipp im Hotel sagt „scheiße“

4_7_1 Die Trainerin verschwindet im Wald (PM) (PP8)

→ Die Gruppe hat sich verlaufen

→ die Trainerin muss mal und verschwindet im Wald

→ sie hockt sich hin und fällt in ein Erdhöhle

→ sie ruft nach Hilfe und nach den Mädels

4_8_1 Austausch der Innenministerin (PM)

→ Der Chauffeur von der Innenministerin fährt mit einer gleichschauenden Frau bei der Hütte vor, in der sie sich befindet

→ sie steigen aus

→ sie kommen in die Hütte

→ die Innenministerin schaut die beiden fragend an

→ die Frau nimmt eine Schere vom Boden und schneidet ihr die Haare ab

4_7_2 Suche nach der Trainerin (PM)

→ die Cheerleaderinnen schauen im beim Sprechen zu

→ er sagt sein Vater soll jetzt „scheißen gehen“, er lacht und legt auf

→ Philipp dreht sich zu den Cheerleaderinnen und fragt, wie viel 0,1 mal 90 ist

→ der Bürgermeister rechnet richtig nach und erkennt, dass Philipp sich verrechnet hat und ihm eine tödliche Dosis verabreicht hat (PP9)

→ die Cheerleaderinnen rechnen Jakob vor, dass er jemanden mit 45mg fünfmal umbringen kann, weil 9mg bei 90kg tödlich sind, er schaut sie entgeistert an, sie gehen

→ sein Vater sagt zu seiner Ehefrau, dass er jetzt sterben muss, weil Philipp nicht rechnen kann, sie soll ihm schnell eine der Tabletten geben und versucht danach zu greifen

→ sie hat fertig getrunken und sagt, nein sie gehen jetzt gemeinsam

→ er realisiert, dass sie die ganzen Tabletten genommen hat

→ sie möchte ihm vorher noch sagen, als Schlusswort

→ er sagt, er weiß, er hat sie auch immer geliebt

→ sie steht auf und sagt ihm er soll einmal zuhören

→ In der Kirche finden sich die Bewohner*innen ein, sie setzen sich auf die Bänke

→ Wellisch und Stallinger kommen mit dem Pfarrer rein und sprechen vor der Gemeinde

→ Wellisch sagt, dass sie Beerdigung heute nicht stattfinden kann, weil Stallinger ihn nicht ordentlich hergerichtet hat, sie müssen verschieben

→ ein Raunen geht durch die Reihen

→ Jasmin geht weinend durch den Mittelgang auf die drei zu sagt, dass das eine größere Veranstaltung wird, weil die Hintersteiners auch tot sind

→ wieder geht ein Raunen durch die Reihen, Wellisch ruft „Ruhe“ und fragt, ob der Tod der beiden ärztlich bestätigt ist

→ sie verneint und sagt, dass Jakob auch … erschossen wurde

→ wieder geht ein Raunen durch die Reihen

→ Stallinger schaut nach links und recht und sagt, dass das nicht mit rechten Dingen zugehen kann

→ Wellisch sorgt noch einmal für Ruhe und kündigt für den Abend um 20 Uhr die Ankunft der Aale an, dann weist er den Pfarrer an, das *Vater unser* für die Verstorbenen anzustimmen

→ sie sagen das *Vater unser* auf

6_11 Innenministerin im Hotel Hintersteiner

→ Innenministerin schreibt auf einen Zettel an der Rezeption, dass sie die Innenministerin (Maria Speer) ist

→ Jagoda ruft nach Philipp

→ Innenministerin zeigt Philipp den Zettel, er mustert sie und lacht sie aus

→ er sagt zu Jagoda, dass es ihrer Freundin wohl nicht gut ginge

→ Jagoda sagt, dass Maria Speer eine „Nazi-Tante“ ist und sie deshalb nicht sie sein will, sie zerknüllt den Zettel und versichert ihr, dass sie sie nicht verraten wird, dann wird sie auch nicht abgeschoben

→ aus dem Fernseher kommen die 18 Uhr Nachrichten und berichtet über den Fall der verschwundenen Innenministerin

→ die Cheerleaderinnen suchen nach der Trainerin

→ sie diskutieren was sie machen

→ sie wollen ins Hotel und Hilfe holen, eine der Cheerleaderinnen markiert die Stelle im Wald

4_8_2 Verwandlung (PM)

→ die Haare der beiden sind jetzt gleich geschnitten

→ die Frau zieht sich vor ihr aus

4_9 Jagoda bei Vroni

→ Jagoda klingelt bei Vroni

→ Vroni macht ihr auf und fragt was los

→ Jagoda fragt, ob sie reinkommen kann

→ Vroni sagt nein, ihr ist schlecht

→ Jagoda fragt, ob sie schon davon gehört hat, dass Vitus weg ist und keiner weiß wo er ist

→ Vroni sagt, dass Jagoda bestimmt wen anders findet wird

→ Jagoda fragt was mit ihr los sei

→ Vroni verabschiedet sich von ihr und schließt die Tür

4_8_3 Identitätstausch (PM)

→ der Chauffeur vergleicht die Pässe

→ die andere Frau ist umgezogen und setzt sich eine Perücke auf, die bekommt den Pass der Innenministerin

→ Die Innenministerin bekommt den Tschetschenischen Pass der Frau

→ die tschetschenische Frau geht

→ Der Chauffeur reist ihr den Klebestreifen weg

→ er fällt vom Stuhl und hustet

→ seine Ehefrau sagt, Killian ist der Sohn vom Schallmoser (PP10)

5_6_1 Frusttrinken in der Hotelbar (PM)

→ (Musik) Philip sitz starr in der Bar

→ die Cheerleaderinnen trinken und tanzen

→ eine von ihnen fragt die anderen, ob sie noch Schillingmünzen haben, sie möchte nochmal Greg anrufen

→ eine andere entgegnet, dass sich Sandra (Trainerin) darüber wohl nicht freuen wird; sie entgegnet „Ha-ha“

→ ein der Cheerleaderinnen stellt Philipp einen Schnaps hin und fordert ihn zum Trinken auf, dann tanzt sie weiter

→ Philipp trinkt und weint

5_5_2 Pilzvergiftung (PM)

→ die Frau vom Bürgermeister erzählt weiter, wie sie beim Kirtag war und ihr Ehemann auf der Jagd, sie wollte alleine tanzen, das ging aber nicht zwischen den Besoffenen, sie wollte weg und dann ist sie in den Schallmoser reingelaufen, er hat ihr zugehört, das sind die Gefährlichsten, sagt sie, nach drei Wodka-Tonic war sie dann soweit, in Vitus Höhle, die schönste Nacht in ihrem Leben, Killian sei ein Kind der Liebe

→ Maria freut sich zunächst, hört dann aber von dem aktuellen Verhör wegen der Tötung des russischen Innenministers, er gibt eine offizielle Nachrichtensperre

→ Jagoda bringt sie auf eines der Hotelzimmer, sie setzt sich auf das Bett

→ Jagoda sagt, dass sie wirklich die Ministerin ist, Maria nickt, steht vom Bett auf und will zur Tür gehen, Jagoda kommt ihr zuvor und schließt sie in dem Zimmer ein

→ Maria klopft an die Tür

6_12 Cheerleader wollen mit Killians Auto das Dorf verlassen

→ eine Cheerleaderin lehnt über den Beifahrersitz eines Autos und weist eine andere an sich zu beeilen

→ sie kniet unter dem Lenker und versucht Kabel zu verbinden und fragt zurück, ob sie es nicht lieber probieren will

→ im Hintergrund ist ein Donnern zu hören

→ eine andere feuert sie von hinten an, dass sie es schon schafft

→ die anderen Cheerleaderinnen stehen um das Auto herum und schauen in den Himmel

→ Greg und Sandra sitzen auf der Ladefläche von Killians Pick-up Truck und halten sich an den Händen, Greg schaut auch in den Himmel und sagt zu Sandra auf Englisch, dass es bald regnen wird und fragt die anderen Cheerleaderinnen wie weit sie sind

→ das Auto zündet, sie jubeln und fahren los

→ es donnert

→ ein Hund bellt vor dem Berggeröll vor Vronis Laden den Himmel an

→ ein Telefon läutet, Vroni sitzt in ihrem Shop und steht langsam vom Stuhl auf und geht ran

→ Philipp ist an der anderen Leitung, Vroni fragt was er will

→ Philipp fragt, ob es stimmt, dass sein Vater sie treffen will, sie bestätigt das

→ Philipp bittet sie, seinem Vater die Fotos nicht zu zeigen, er will ihr das Geld geben, sie muss es nur abholen (PP12)

→ in dem Moment kommt Jagoda runter, Philipp versteckt das Telefon und Jagoda sagt, dass alles okay ist, ihre Freundin schläft, sie fragt, ob Philipp noch was braucht, er verneint und schickt sie weg, Jagoda geht

→ Die Innenministerin fragt nach Wasser

→ Sie sagt zu ihm er soll ihr die Kleider und die Perücke der anderen Frau bringen und dann vergisst sie alles was passiert ist und sie fahren nach München

→ er steht vor ihr mit einer Schere hinterm Rücken

→ er nimmt ihre Zunge und schneidet sie mit der Schere ab, sie schreit

→ draußen lädt die andere Frau eine Waffe und steckt sie in die Tasche

→ der Chauffeur macht sie los, sie blutet aus dem Mund und fällt auf den Boden

→ Die andere Frau kommt in die Hütte, ruft ihn und die beiden gehen, steigen ins Auto und fahren weg

4_10 Cheerleader bei Wellisch im Präsidium

→ Wellisch rührt seine Maden um

→ drei Cheerleaderinnen kommen rein

→ eine geht wieder raus, erträgt den Geruch nicht

→ Wellisch fragt was los ist

→ sie sagen, dass die Trainerin verschwunden ist

→ Wellisch will wissen, ob sie eine Vermisstenanzeige aufgeben wollen

→ die Cheerleaderinnen lehnen ab und sagen er soll ihnen suchen helfen, sie finden sie nicht

→ Wellisch sagt er ist voll ihm Einsatz, sie sollen zur Versammlungen schauen, dann planen sie weiter

→ die beiden gehen wieder

→ ihr Ehemann liegt noch auf dem Boden und fragt warum sie nicht beim Schallmoser geblieben ist

→ sie lacht und fragt ihn, ob er sich den mit Frau und Kind vorstellen kann

→ ihr Ehemann sagt, dass sie lügt

→ sie setzt sich wieder aufs Sofa und legt sich langsam hin und deckt sich zu, sie hat es nie wem erzählt

→ ihr Ehemann sagt, der See vom Schallmoser, das gehört jetzt alles ihm

→ sie entgegnet, nein dem Killian, aber der weiß es nicht (PP10)

→ sie fällt aus dem Sofa in sich zusammen und sagt zu ihn er hat es auch gleich geschafft

→ er kippt zur Seite gegen den Sessel und greift nach dem Telefon

5_6_2 Spontane Hotelbarparty (PM)

→ Philip trinkt noch einen Schnaps, dann fällt er vom Stuhl auf den Boden, die Musik ist aus

→ Die Cheerleaderinnen sitzen herum, oder lehnen auf der Bar

→ eine Cheerleaderin kommt rein und sagt, dass sie den Greg erreicht hat und er morgen kommen würde

→ eine andere ruft „Go team go“

→ Veronika ist noch am Telefon und fragt „Philipp?“

→ Philipp geht wieder ran und Vroni sagt, dass sie vorbeikommt, „… aber wenn er sie verarschen will, dann …“

→ Philipp legt auf, grinst und atmet tief ein und aus

→ Der Truck mit den Cheerleaderinnen und Greg fährt an Vronis Shop vorbei, sie stehen vor dem Berggeröll und erkennen, dass sie nicht mehr weiterkommen, sie fluchen

→ Vroni kommt aus dem Shop und sagt, dass es dort nicht mehr weiter geht

→ sie schlägt vor, dass sie ihnen den Weg zeigt, wenn sie sie zum Hotel bringen

→ sie willigen ein, Vroni steigt ein und sie fahren rückwärts weg

→ Jagoda fährt auf ihrem Roller an ihnen vorbei und hält vor Vronis Laden, sie klingelt wiederholt

6_13 Wellisch macht sich bereit

→ Wellisch räumt in Regenklamotten seine verschlossenen Madeneimer in den Wagen vorm Präsidium

→ Stallinger steht neben dem Auto und sagt zu ihm, dass er dachte, dass das ein Scherz ist mit dem Aalen

→ Wellisch verneint und sagt, dass sie bald da sein werden

→ Stallinger fragt, ob er mitkommen soll, helfen

→ Wellisch sagt, dass niemand weiß, was heute noch passiert und dass er lieber nach Hause gehen soll

→ sie schauen sich an und salutieren; es blitzt und donnert, kurz danach beginnt es stark zu regnen

→ Stallinger steigt auf sein Mofa und fährt

→ Wellisch schaut in den Himmel „Jawohl Chef, bin bereit“

SE 7 1:29:05 - 1:41:53

<u>Finale: Die Flut</u>

Der Hook aus SE 2 wird erreicht, markiert gleichzeitigt den Höhepunkt (Clim1) und das Erzählgeschehen ohne retrospektive Erzählungen fortgeführt

Die Wetterlage erreicht ebenfalls den Höhepunkt (Clim2) und bewirkt eine zwangläufige Auflösung der Probleme/Konflikte
Gleichgewicht der Kräfte wird mit der Rückkehr und Anerkennung der Innenministerin wiederhergestellt

7_1 Geldübergabe Vroni und Philipp

→ Vroni ist bei Philipp in der Rezeption und kommentiert das schlechte Wetter, sie sagt, dass sie deshalb schnell wieder nach Hause sollte

→ Phillip kommt auf sie zu und nimmt zwei 500€ Scheine aus seiner Brusttasche, legt sie ihr auf den Tresen, sie will sie nehmen

→ Philipp hält die Scheine fest und sagt, dass sie die restlichen 4000€ bekommt, wenn sie in den nächsten viert Monaten viermal mit ihm schläft

→ Vroni reißt die Scheine an sich und sagt „Das tut weh“, worauf Philipp lacht und sagt „Ja aber nur beim ersten Mal, soviel ich weiß und das ist es ja bei dir nicht mehr, oder?“

→ Vroni schaut ihn an und antwortet „Es tut weh, wenn man so deppert ist“. Sie dreht sich um und will gehen

→ Philip sagt, dass er das nur im Spaß gesagt hat, er kommt hinter der Rezeption vor und sagt zu ihr, dass das Restgeld oben ist, sie soll mitkommen

→ sie kommen oben in seiner Wohnung an, er bittet sie rein, sie schaut sich um und sagt, dass sie einfach morgen wieder kommt wegen des Geldes

→ Philipp schlägt ihr eine Falsche von hinten auf den Kopf, sie zerspringt und Vroni geht zu Boden

→ es blitzt und donnert

→ Philipp schaut auf den übriggebliebenen Flaschenhals in seiner Hand und lacht

7_2 Abfahrt der Cheerleaderinnen

→ zwei der Cheerleaderinnen ziehen mit Gregs Hilfe das Ortsschild Bad Fucking aus dem Boden und heben es auf den Truck

→ es schüttet, eine der Cheerleaderinnen ruft, dass sie jetzt wissen, wo sie nie wieder hinfahren

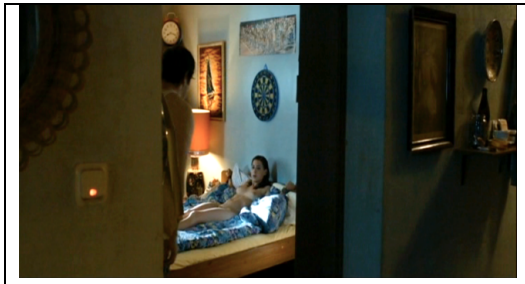
→ alle rufen „Bad Fucking“, sie fahren weg

7_3 Philipp vergeht sich an Vroni (Clim1)

VEI Anschluss an Prolepse aus 2_3

→ Vroni ist nackt an Philipps Bett gefesselt, ihre Augen sind schwarz unterlaufen vom Kajal, es gewittert

→ Philipp steht vor ihr und zieht sich seine Hose aus, er hat sein Unterhemd noch an



→ er kommt zu ihr aufs Bett

→ Vroni sagt, dass sie anfängt zu schreien, wenn er sie jetzt …

→ Philipp kommt mit seinem Gesicht ganz dicht an ihres heran, fasst ihr mit dem Finger über ihren Körper und sagt, dass er sie eh hört aber sonst niemand

→ sie versucht sich zu wehren, er richtet sich auf und drückt sie an den Knien runter und fasst ihr zwischen die Beine, er stöhnt laut und atmet aus

→ Vroni dreht ihren Kopf zur Seite, macht ihre Augen zu und dreht sich wieder zu ihm

→ er fragt sie was es da jetzt zum Lachen gibt, dreht sich von ihr weg und setzt sich mit dem Rücken zu ihr aufs Bett

→ Vroni antwortet, dass sie nicht gelacht hat

→ Philipp geht in die Küche

→ sie ruft ihm hinterher, dass sie nicht gelacht hat und dass er sie los machen soll, die bittet ihn wiederholt sie los zu machen

→ Philipp nimmt in der Küche das Glas mit dem Knollenblätterpilzen aus dem Regal und öffnet das Glas

→ Vroni fragt ihn, was er da macht, er fängt an die Pilze zu essen, er schaut sie fragend an geht auf sie zu und isst noch mehr Pilze

→ Vroni schaut ihm erschrocken dabei zu

→ er hockt sich vor sie aufs Bett und muss würgt, er beugt sich über sie und fällt mit dem Gesicht auf ihren Bauch

→ es blitzt

(Vroni pES off, nicht mehr retrospektive Erzählung) „So, jetzt lieg ich da und weiß nicht, wie es weiter geht. Wenn es überhaupt weitergeht. So oft hab ich mir gewünscht, dass das depperte Kaff einfach absauft, aber ohne mich“

→ auf dem Boden in Philipps Küche liegen zwei Aale im Wasser und bewegen sich

→ es blitzt und donnert

--VEI

→der Anlageberater versucht im Kellerraum das Fenster zu öffnen, das Wasser steht bis zur Mitte des Fensters

→er steht auf einer Leiter zieht an dem Rahmen

--

7_4 Jagoda rettet Vroni

→ Jagoda kommt in die Rezeption des Hotels rein, sie ist nass vom Regen

→ sie fragt, ob keiner da ist

→ sie kommt in das Zimmer von Philipp in dem Vroni angebunden auf dem Bett liegt, auf ihr liegt noch immer Phillip

→ Vroni bittet Jagoda sie abzubinden

→ Jagoda bleibt kurz stehen und fragt „Ist Arschloch tot?“

→ Vroni bejaht und sagt, dass sie leider nichts dafürkann

→ Jagoda holt ein Messer aus der Küche und schneit Vronis Fesseln durch

→ Vroni schiebt Philipp von sich weg und umarmt Jagoda, sie küsst sie auf den Kopf und gibt ihr etwas zum Anziehen

→ Vroni sagt, wie dumm sie gewesen ist vom Zahnarzt und von Philipp Geld zu verlangen

→ Jagoda schaut besorgt aus dem Fenster, es blitzt und Donner und Regen sind zu hören

→ Vroni will es dem Hintersteiner erzählen, Jagoda sagt ihr, dass er auch tot ist

→ sie sagt, dass sie dann nicht hätte kommen müssen

→ Jagoda sagt, jetzt habe sie etwas fürs Leben gelernt

→ Jagoda sagt, dass sie losmüssen, Vroni ist skeptisch wegen des Wetters und des Unfalls ihrer Eltern

→ Jagoda schreit Vroni Namen, Vroni kommt mit ihr mit, sie gehen

7_5 Wetterstation III

→ Die Chefin der Wetterstation geht von hinten durch das Büro und sagt, dass Karl recht hatte, die Superzellen zerfallen nicht

→ Karl steht aus und räuspert sich, er sagt, dass es nicht klar ist, ob sie heute ihren letzten Vollmond sehen und deshalb sollte eine Katastrophenwarnung ausgesprochen werden

→ die Chefin sagt, dass das ohne die Genehmigung der Innenministerin nicht möglich ist, alle sollen die Lage weiter beobachten, sie zitiert Karl zu sich nach vorne

→ sie weist ihn an, dass Panik laut Dienstvorschrift zu vermeiden ist

→ Er entschuldigt sich bei ihr, sie unterbricht ihn und sagt, dass er sie Barbara nennen soll und nennt ihn Karli, sie fragt ihn was sie jetzt machen soll

→ er bessert ein Sie durch das Du aus und sagt, dass er es auch nicht weiß und schlägt Überstunden vor

→ sie sagt, das ist falsch, sie will Weltuntergang mit ihm feiern und fragt ihn, ob er Frosch oder Prinz sei

→ sie greift ihn am Hemd und sie küssen sich

7_6 Überschwemmung (PM) (Clim2)

→ die Innenministerin schaut aus dem Fenster aus ihrem Hotelzimmer, nimmt Anlauf, steht im Türrahmen und macht einen Kopfsprung, ein Platschen ist zu hören

→ der Anlageberater hat eine Schwimmweste an und schafft es das Fenster zu öffnen, das Wasser fließt ihm entgegen und drückt ihn zu Boden

→ Stallinger steht mit einer Badekappe auf der Leiter und will morgen nochmal die Regenrinne kontrollieren, dann wird er von einem Schwall Wasser vom Dach von der Leiter gedrückt

→ Wellisch steht vor dem See und betet auf Latein in den Himmel, plötzlich hört der Regen auf, er nimmt seine Kappe ab und schaut sich um, beendet die letzten Zeilen seines Gebets, bekreuzigt sich und dreht sich um. Eine Welle aus Aalen kommt aus dem Wald auf ihn zu, er breitet sie Arme aus und sagt, dass sie herkommen sollen, er wird von der Welle überrollt

7_7 Ausklang

→ Bad Fucking wird von oben gezeigt, alles ist unter Wasser

→ Auf einer Bergspitze, bei der die Ortstafel stand, stehen Vroni und Jagoda nebeneinander und überblicken das Wasser

→ Vroni sagt, es kommt ihr vor, als wäre das die Geschichte vom Berg und der Arche Noah, nur ohne Arche

→ Jagoda antwortet und ohne Noah

→ der Anlageberater taucht in seiner Schwimmweste neben ihnen aus dem Wasser auf und ruft „Hallo, ist da Jemand?“

→ Vroni und Jagoda drehen sich zu ihm um, er entdeckt die beiden winkt ihnen und sagt „Halli Hallo“

→ Vroni singt: „Wer sitzt am Klo, der Krampus und der Nikolo“

→ Jagoda fragt Vroni, ob sie glaubt, dass sie mit dem Anlageberater die Zukunft der Menschen retten müssen

→ Vroni antwortet, „Ja, leider. Ist zu befürchten.“, Bender schwimmt auf den beiden zu

7_8 Rückkehr der Innenministerin (Epilog)

→ zwei Polizisten gehen auf einen Polizeihubschrauber los

→ sie unterhalten sich darüber, dass sie zu der „Mörderüberschwemmung“ fliegen müssen

→ sie steigen ein und fordern per Funk Hilfe bei der Zielkoordinate an

→ Ein Polizist buchstabiert Bad Fucking

→ An der anderen Leitung in einem Großraumbüro sitzt ein Mann mit einem Headset, der den Ort in seine Suchmaschine auf dem Computer eingibt

→ er erhält 168 Millionen Treffer, ein Stöhnen ist aus seinem Computer zu hören, seine Kollegen dreht sich zu ihm um und schauen auf seinem Computer

→ Es erscheint ein Alarm auf seinem Bildschirm, dass er verbotene Inhalte aufgerufen hat und das Folgen hat

→ er wird von zwei Polizisten abgeführt

→ das Stöhnen der Innenministerin ist zu hören, alle drehen sich in die andere Richtung um, er und die Polizisten bleiben auch stehen

7_9 Abspann

PM mit Szenen, die an das Handlungsgeschehen anknüpfen

→ die Innenministerien läuft nass durch den Mittelgang des Büros, sie schmeißt einen Aal vor einen der Anwesenden, sie läuft auf ihn zu, der gerade abgeführt werden soll und macht ein Zeichen, dass er sie anschauen soll, er erkennt sie und nennt sie „Frau Innenminister“, er und die Polizisten salutieren ihr, sie dreht sich um, alle anderen stehen auch auf und salutieren

→sie geht mit ihm durch die Reihen und fordert ihn auf, einer Frau ihr Kostüm abzunehmen, damit sie es anziehen kann

→ die Innenministerien trägt jetzt das Kostüm und die Frau ihre Klamotten, sie schickt sie weg, hackt sich bei ihm ein und geht durch den Gang mit ihm weg, die Kamera bewegt sich deckungsgleich von der Handlungsachse weg und die Cheerleaderinnen sind zu sehen, wie sie den Spruch von der Volksversammlung singen und dazu eine Choreographie machen

→ Stallinger (jetzt ohne Oberlippenbart) hält wie in 1_1 die Ortstafel von Bad Fucking, während oben jemand mit dem Hammer darauf schlägt

Erste Beobachtungen:

- Milde Formen sG als Teil der Dorfkultur, nimmt im Verlauf des Films von der Intensität eher zu (vgl. *Gruber geht*, nimmt eher ab)
- Mikroaggression als Teil des Humors (1_7)
- intersektionale Perspektive als Ergänzung zu Gender hier in Bezug auf Machtbeziehungen wichtig, nicht nur Geschlechterspezifik, sondern auch in Bezug auf ungleiche Herkunft, Klasse oder die Inszenierung von Körper (Alter, Schönheit, Behinderung)
- Übergriffe fokussieren und visualisieren die Betroffenheit
- Unterschiede Übergriffe m→w und w→m, auf was wird abgezielt?
- Zum Ende hin Abnahme und Ausbleiben von Mikroaggressionen und Beleidigungen

I. Analyseleitende Fragen

⇨ Anmerkung: Die nachstehende Analyse erfasst nur jene Teile der Handlungsinformationen, die für die Beantwortung der erkenntnisrelevanten Fragen von Interesse sind und blenden damit einen Großteil der Erzählung sowie mehrere Figuren aus! Fragen können unbeantwortet bleiben, wenn das Filmmaterial keine Antworten hergibt

⇨ Analysen werden mit entsprechenden Sequenznummern verwiesen (x_x)

1. Filmische Repräsentation (Dramaturgie und Narration)

1.1. Dramaturgische Funktion und Informationsstruktur betroffener und ausübender Figuren

Die involvierten Figuren werden sowohl als ausübende als auch als erlebende Figuren von sexualisierter Gewalt gezeigt. Dies zeigt sich bei Veronika, Jagoda und Jakob, die sowohl ausführend als auch erlebend in Bezug auf die spezifischen Handlung sexualisierter Gewalt sind. Wiederholte und kontextunabhängige Mikroaggressionen, besonders (frauenfeindliche oder abwertende) Beleidigungen, ironische Bemerkungen in Bezug auf äußerliche Unterschiede als auch unerwünschte sexuell konnotierte Bemerkungen sind Teil der Dorfkultur und können als allgemein gültiger Umgangston angesehen werden (1_3; 1_4; 1_6; 1_8; 2_5; 2_10; 4_1; 5_4_1). Ausdrücke und Auftreten von sexualisierter Gewalt sowie die Reaktionen darauf fungieren als Teil der (Selbst- und Fremd-)Charakterisierung der jeweiligen Figur.

Veronika ‚Vroni' Sandleitner: Reflektorfigur/Erzählerin und Protagonistin; eindimensionale Informationsstruktur, in Bezug auf ihren zentralen Wunsch Bad Fucking zu verlassen (aktiv-kausal involviert); Schwerpunkt der Aufmerksamkeit durch ihre Kommentare; ihre Perspektivierung rahmt Ereignisse; sie agiert als Zielsubjekt und *Loveinterest* für Philipp, beruht nicht auf Gegenseitigkeit.

Philipp Hintersteiner: Hauptfigur und Antagonist, höchste Informationsdichte; intern-fokalisierte Darstellung seiner Gedanken (4_6) erzeugt mehrdimensionale Informationsstruktur; aktiv kausal involviert und eigeninitiativ

Jagoda: Nebenfigur, Helferinfigur und einzige Überlebende mit Veronika, dem Anlageberater und der Innenministerin; tritt vor allem als Freundin von Veronika und Putzkraft des Zahnarzt und des Hotels auf; wenig Informationsdichte

Alois Hintersteiner: mittlere Frequenz, stirbt vor dem Finale, nimmt in seiner Rolle als Bürgermeister eine hohe Frequenz in der Erzählung ein, wird aber wenig personalisiert und eindimensional dargestellt

Jakob Ulrich: mittlere Frequenz, stirbt auch vor dem Finale, tritt vor allem als Zahnarzt und Ehemann von Jasmin auf, in Bezug auf Veronikas als Auslöserfigur für die Erpressung; die intern-fokalisierte Darstellung seines Gedanken unterstützt das bereits etablierte Verständnis seiner Figur (4_3).

1.2. Platzierung der Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt im Haupthandlungsstrang oder Subplot

Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt sowie die Reaktionen darauf sind ein wichtiger Bestandteil der Filmnarratologie. Dazu zählt das Fotomachen von Jagoda durch Jakob, dass anschließend von Veronika als Grundlage seiner Erpressung genutzt wird und sie dazu bringt, weiteres Bildmaterial anderer Figuren (Philipp) gegen sie zu verwenden (4_3; 4_6). Auch das Bildmaterial von Philipp dient dem Zweck der Weiterentwicklung des zentralen Konflikts und führt schließlich auch zu der Vergewaltigung, die in (2_3) nicht gezeigt wird, aber auf die Situation, in der sich Veronika danach befindet, verweist. Die Vergewaltigung durch Philipp (7_3) als dramaturgischer Höhepunkt durch die Prolepse zu Beginn ermöglicht die narratologische Erzählweise mittels der off-Kommentare von Veronika. SG wird dadurch indirekt zum Teil des Haupthandlungsstrang, die eigentliche Handlung wird aber erst als Höhepunkt des Plots (7_3) gezeigt. Alle Formen von sexualisierter Gewalt, die zuvor im Laufe des Plots zwischen Veronika und Phillip gezeigt werden, sind ebenfalls Teil dieses zentralen Handlungsstrangs. Stärkere Ausprägungen von sG, wie der sexualisierte Übergriff des Bürgermeisters auf Jagoda oder Jagodas Übergriff auf eine sexuell konnotierte Körperstelle des Zahnarztes sind Teil des Subplots (2_7; 3_7). Die sexuelle Ausbeutung Jagodas durch Jakob, die an die den Übergriff von Jagoda anschließt, ist wiederum Teil des Plots rund um die Erpressungen, die von Veronika ausgehen, hat dramaturgisch somit eine bedeutendere Rolle.

Viele der Vorkommnisse sG verlaufen sich nach ihrem Vorkommen sofort wieder und tragen damit auch nicht zu dem Fortschreiten des Handlungsgeschehens bei (1_3; 1_4; 1_6; 1_7; 2_5; 2_10; 3_5; 3_10; 5_4_1; 7_5). Dabei ist eine Unterschreibung zwischen der Verortung im Subplot oder Haupthandlungsstrang nicht notwendig, wie die Subsequenz (2_7) zeigt. Die sexualisierten Gesten des Chauffeurs gegenüber der Innenministerin (4_1) sind in dem Subplot, rund um das Verschwinden von Maria Speer, eingebunden.

1.3. Einfluss sexualisierter Gewalt auf den Verlauf der Handlung, für den Inhalt oder als Ausdrucksform des Genres

Die Vorkommnisse mikroaggressiver Vorfälle können insofern als Teil des Genres gesehen werden, als dass sie die Umgangsformen der Figuren untereinander charakterisieren und somit auch als Teil der diegetischen Lebenswelt zu verstehen sind. Das gilt innerhalb des Films sowohl für die ländliche Gegend als auch für eine Stadt innerhalb Österreichs. Die Formen von sG nehmen dahingehend Einfluss auf die Handlung, dass sie den Umgang unter den Figuren beeinflussen und damit auch im Einklang mit der Brutalität (3_1; 6_6; 6_7; 7_1; 7_3) und dem makabreren Humor stehen (3_1; 3_3; 6_7; 6_8). Viele der Vorkommnisse sG verlaufen sich nach ihrem Vorkommen sofort wieder und greifen dadurch nicht in den Verlauf des Handlungsgeschehens ein (1_3; 1_4; 1_6; 1_7; 2_5; 2_10; 3_5; 3_10; 5_4_1; 7_5).

Die Entwicklung der Fotos dokumentieren in beiden Fällen Formen von sexualisierter Gewalt. Der Erpressungsplot rund um Veronika, baut zum einen auf dem Übergriff von Jakob auf Jagoda (2_7) auf, ohne den es nicht das Foto geben würde. Zum anderen auf den Fotos, die Philipp extra für Veronika anfertigt (3_11). In beiden Fällen geht es aber nicht darum, dass Veronika die Formen der sexualisierten Gewalt kennt und nutzt, um die beiden zu erpressen, sondern in Bezug auf Jakob, seine Situation gegenüber Jasmin ausnutzt und seine Vorliebe für Jagoda verraten kann, nicht aber den Umstand, dass Jakob Jagoda Geld für das Foto angeboten hat. Die Negative von Philipps Fotos will sie auch nicht dazu nutzen, um ihn wegen unerwünschtem Herzeigen von sexualisierten Bildmaterial (nur strafbar, wenn Minderjährige involviert sind) zu erpressen, sondern damit, die Bilder seinem Vater zu zeigen, wodurch sie sich wiederum laut §207a im Strafgesetzbuch strafbar machen würde. Das bedeutet auch, dass Veronika Jakob mit einem Bild, das fremde (weibliche) Genitalien zeigt, erpresst und Philipp mit Bildern, die seine Genitalien zeigen, diese werden von Veronika zudem aufgrund ihres Aussehens abgewertet. Die sexualisierte Gewalt, die in beiden Fällen der Erpressung gezeigt wurde, übt somit indirekt Einfluss auf den Verlauf der Handlung aus. Zudem rahmt die Vergewaltigung (7_3) den gesamte Dramaturgie, da das unmittelbare Ende der Vergewaltigung als Situation genutzt wird, aus der Veronika retrospektiv die Geschehnisse kommentiert bis zu dem Moment, in dem sie sich gerade befindet. Auch hier übt die Form sG indirekt Einfluss auf den Handlung aus, unmittelbar aber auf die Dramaturgie. Die Ergebnisse führen im Umkehrschluss chronologisch auf die Vergewaltigung hinaus. Die Erpressung von Philipp aufgrund des unerwünschten sexualisierten Bildmaterials führen auch zu der Vergewaltigung (7_1; 7_3) und beeinflussen somit auch die Handlung. Hier steigt sich mit dem Einfluss auf die Handlung auch eine Steigerung der Ausformungen sG. Die Handlung wird stark in Bezug auf den Plot rund um Philipp und Veronika von den Vorkommnissen sexualisierter Gewalt zwischen den beiden beeinflusst.

Im Subplot rund um die Innenministerin nehmen die anzüglichen Gesten keinen Einfluss auf den Verlauf des Plots, sondern der daran anschließende erfolgreiche Versuch sie zu betäuben. Die Form der sG kann hier als Versuch der Ablenkung oder Irritation gelesen werden.

1.4. Vorkommen einer retrospektiven Verhandlung der Sequenzen, die Formen sexualisierter Gewalt zeigen

Keine retrospektive Verhandlung von Vorkommnissen sexualisierter Gewalt.

1.5. Zentrale filmische Erzählstruktur in Szenen die sexualisierte Gewalthandlungen zeigen (Perspektiven und Positionen)

Die Mehrheit der Szenen die Formen von sexualisierter Gewalt zeigen, sind neutral perspektiviert und werden in verschiedenen Einstellungen zwischen Halbtotaler und Großaufnahmen gezeigt. Der 90° Winkel zwischen der Handlungs- und der Kameraachse erzeugen eine distanzierte heterodiegetische Position für die Zuschauenden (1_4; 1_6; 1_7; 2_5; 2_10; 3_7; 5_4_1; 7_3). In den relevanten Szenen der Subsequenzen werden keine subjektiven Kamerapositionen genutzt, es entsteht somit keine personale Erzählsituation. Anders bei (1_8; 4_1; 4_6) hier werden die Szenen mittels Schuss-Gegenschuss (als Over-the-shoulder-shot (OSS)) gezeigt und erzeugen so über den spitzen Winkel zwischen den Achsen mehr emotionale Nähe bei den Rezipierenden. In (4_1) wird die bedrohliche Situation für die Innenministerin durch die Vogelperspektive der Kamera auf sie und die Untersicht auf den Chauffeur betont. Bei dem Gespräch zwischen Philipp und Veronika (1_8; 4_6) wird durch diese Einstellung (ohne Auf- oder Untersicht) auf Augenhöhe Intimität erzeugt, gleichzeitig auch die Positionen beider Figuren unterstützt. Bei der Szene zwischen Jagoda und dem Zahnarzt (2_7), in der sie zuerst handgreiflich wird und er am Ende der Szenen ein intimes Foto von ihr macht, werden sowohl die OSS als auch die distanzerzeugende rechtwinklige Kameraachseneinstellung genutzt. Beim Fotomachen wird Jakob aus einem OSS aus Jagodas Perspektive in einer Totalen gezeigt. Dadurch wird einerseits

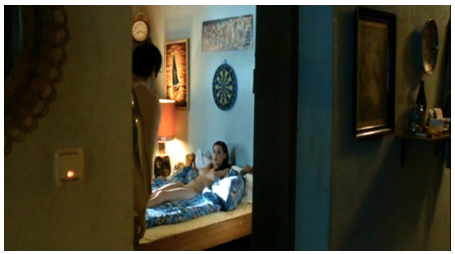
eine Distanz zu Jakob vermittelt, andererseits aber auch die Sicherheit von Jagoda vermittelt, indem die Perspektive der distanzierten Zuschauenden hinter ihr verortet wird, „ihr den Rücken stärkt“. In (7_3) werden Schuss-Gegenschuss Aufnahmen in einer Halbtotale genutzt, um sowohl Veronika aus der Küche aus einer leichten Aufsicht zu zeigen, zur Unterstützung der bedrohlichen Situation für sie und die Aussichtslosigkeit, als auch von der anderen Seite Philipp als ausführende Figur zu zeigen. Die Kamera bleibt zunächst, trotz halbnaher Einstellung, neutral und distanziert zum Geschehen. Im weiteren Verlauf werden auch Nahaufnahmen der beiden gezeigt, ohne OSS, aber deckungsgleich zur Handlungsachse, die wiederum Intimität und Emotionalität entstehen lassen. Das Entblößen des Tattoos einer der Cheerleaderinnen in (3_5) wird als Detailaufnahme gezeigt, wodurch der Schlag auf den Hintern nur peripher zu erkennen ist und den Fokus der Zuschauenden davon ablenkt, diesen genau als solchen erkennen können. Gleichzeitig wird durch die Deckungsgleichheit der Kamera und Handlungsachse im Zusammenspiel mit der Detailaufnahme eine Intimität erzeugt.

1.6. Analyse von Schlüsselszenen (Begründung)

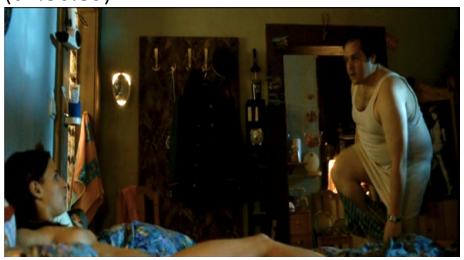
1. Stills spezifischer Momente inklusive Time Code

(7_3) Vergewaltigung (Philipp und Veronika)

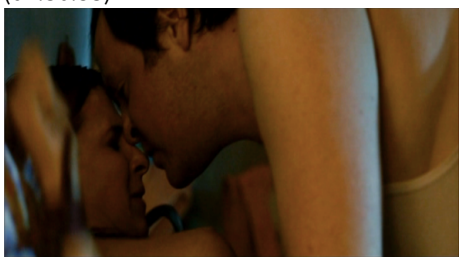
(01:30:34)



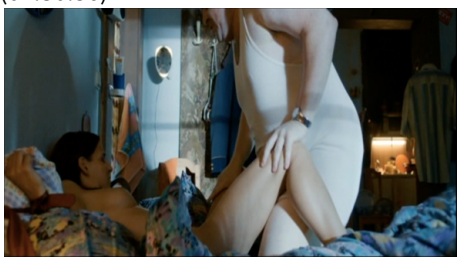
(01:30:39)



(01:30:53)



(01:30:56)



Bei der ausgewählten Schlüsselszene handelt es sich um den Hook bzw. die Prolepse aus 2_3, die in 7_3 zum Höhepunkt der Erzählung wird. Aus dieser Situation, in der sich die Protagonistin Veronika nach der Vergewaltigung befindet, wird die gesamte Handlung retrospektiv von ihr kommentiert. Mit der Fortführung des Teasers (2_3) in (7_3) spielt die Handlung in der Gegenwart und wird nicht mehr durch ihre off-Stimme ergänzt. Die Situation bildet aber auch gleichzeitig den Grund für die gesamte Erzählung und bildet somit den Zusammenhalt der gesamten Spielfilmerzählung. Alle Geschehnisse laufen (indirekt) auf diesen Moment hinaus. Obwohl Veronika nackt auf dem Bett liegt, ist ihr Körper nie frontal sichtbar und die Decken des Bettes so angeordnet, das zwar ihr Brüste, nicht aber ihr Intimbereich zu sehen ist.

2. Ästhetische Mittel und Strategien der Wahrnehmungslenkung in der Darstellung von sexualisierter Gewalt, wie Bildgestaltung, Farbigkeit, Kameraeinstellungen und Tongestaltung

Die Vergewaltigung findet bei Nacht in einer dunkel ausgeleuchteten Wohnung statt, es wird ein *low-key-Stil* mit verstärkten Kontrasten bis *Normalstil* erzeugt, indem Lichtquellen, die im Bild zu sehen sind, auch Licht und Schatten erzeugen. Das Aufleuchten des Raumes suggeriert ein Unwetter, das draußen stattfindet. Das Donnern ist neben den (para-)verbalen Äußerungen von Veronika und Philipp das einzige Geräusch, das zu hören ist. Die Farbigkeit der Bilder ist auf Blau und Gelbtöne fokussiert, sowohl durch das Licht als auch durch die Einrichtung des Raums (blaue Wände, blaue-gelbe Bettwäsche), die erzeugt eine eher kühle Stimmung. Da weiße Unterhemd,

dass Philipp anbehält, bildet den hellsten Punkt im Bild und zieht in der Einstellung, wie im Still 2 (01:30:39), die Aufmerksamkeit auf sich. Der Gegenschuss der Szene, aus der Küche, fokussiert Veronika in der Mitte des Bildes in einer Totalen, wodurch weniger sie als das Setting, in dem sie sich befindet, gezeigt wird.

(3_5) Das Tattoo (Cheerleaderinnen)

(00:33:38)

(00:33:39)

Die ausgewählte Szene zeigt besondere Visualisierungs- und Inszenierungsweisen eines weiblichen Körperteils durch andere Figuren. Die Einstellung hat keinen Einfluss auf den Handlungsverlauf, involviert aber indirekt Philipp, dem das Tattoo gezeigt wird. Der sexualisierte Übergriff passt (vermutlich) freiwillig, die Cheerleaderin wehrt sich nicht dagegen, willigt aber auch nicht aktiv ein. Sie wird in dem Moment der Präsentation zum Objekt, indem sie ihr Tattoo nicht selber preisgibt.

3. Ästhetische Mittel und Strategien der Wahrnehmungslenkung in der Darstellung von sexualisierter Gewalt, wie Bildgestaltung, Farbigkeit, Kameraeinstellungen und Tongestaltung

Die Einstellung ist Teil einer Szene, die in der Hotelbar am Abend spielt. Es ist insgesamt dunkler, auch hier suggerieren diegetische Lichtquellen, dass sie für die Lichtstimmung verantwortlich sind. An den Wänden sind Reflektionen einer nicht zur Diegese gehörenden Diskokugel zu sehen. Die Cheerleaderinnen sind mit warmen Lichtquellen ausgeleuchtet, insgesamt ist das Bild kontrastreich, während Philipp als Gegenschuss bläulich und hell ausgeleuchtet ist, er steht hinter der Bar. Auch in der Einstellung, die das Tattoo zeigt, wirkt die Haut warm (rötlich-gelb). Das Tattoo ist in einer Nah- bis Großaufnahme zusehen, wodurch kaum zu erkennen ist, das eine andere Cheerleaderin ihr auf den Hintern haut, nachdem eine weitere Cheerleaderinnen ihr den Rock weiter nach unten zieht, um das Tattoo zu zeigen. Die Kamera hat eine leichte Aufsicht auf das Tattoo und soll Philipps Perspektive vermitteln, aus der er den Rücken sieht. Das Tattoo ist im Fokus des Bildes, während die Bewegungen um das Tattoo herum eher unscharf sind. Durch die deckungsgleichen Achsen der Handlung und der Kamera wird zusätzlich Nähe und Intimität zum Gezeigten erzeugt. Neben dem Kommentar der Cheerleaderin zu dem Tattoo („Oida ist das geil“) ist im Hintergrund Musik zu hören sowie der Schlag auf den Hintern.

2. Zentrale involvierte Figuren

2.1. Soziodemographische Information (auch Informationsdichte) wie Geschlecht, sexuelle Orientierung, Alter, Beruf/Berufsposition, Vermögen, Bildung, Lebenslage

Philipp Hintersteiner: Eine der Hauptfiguren (auch Bezug zum Erkenntnisinteresse sG) und Antagonist in Bezug zu der Figur ‚Veronika'. Er ist männlich, zwischen 25-35 Jahre alt, Single und gemäß der Filmnarratologie heterosexuell (1_8; 3_5; 4_6; 7_3). Er arbeitet zu Beginn im Hotel als Kofferträger (1_3; 1_8) und später als Rezeptionist und Stellvertretung seines Vaters (2_4; 2_6; 3_8). Zudem lebt er alleine in einer Wohnung in dem Hotel (5_3; 7_1; 7_3), sein großer Bruder Killian ist das Lieblingskind seiner Eltern (2_2; 4_2). Sein Auftreten wird gegenüber anderen Figuren als dumm und tollpatschig inszeniert (1_3; 1_8; 2_2; 4_2; 5_3). Die Figur weist eine größere Informationsdichte als andere Figuren auf, zudem ist er eine von drei Figuren, deren Gedanken durch eine interne Fokalisierung gezeigt werden (4_6).

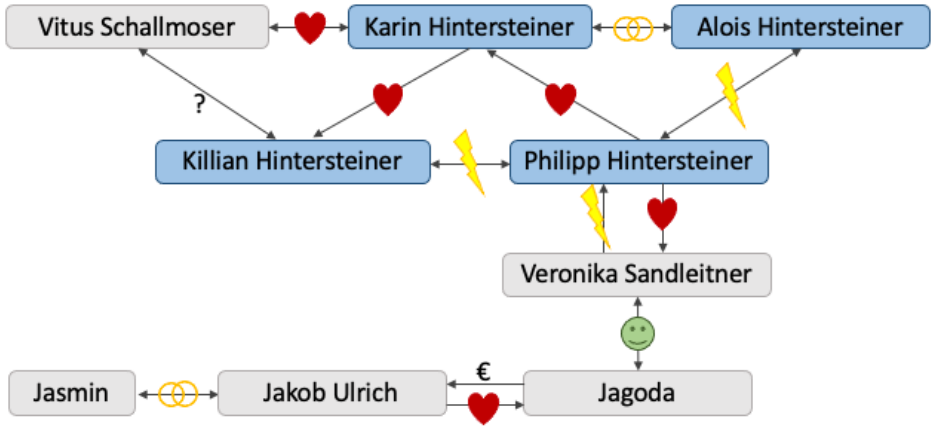
Veronika Sandleitner: Protagonistin und Erzählerin auch Anti-Heldin (?), aber durch ihre Perspektivierung der Erzählung auch Reflektorfigur (ab 1_2 und 1_10 bis 7_3). Sie ist weiblich, Mitte zwanzig und heterosexuell (1_10). Sie hat den Shop ihrer Eltern zwangsläufig nach deren Tod übernommen (2_2) und entwickelt Fotos (1_10; 3_4; 3_6; 3_12). Sie möchte eigentlich nach München ziehen (1_10). Sie hat 10.000€ Schulden bei der Bank (3_2). Sie ist alleinstehend und wohnt in dem Haus, indem auch der Souvenirshop ist. Durch ihre Position als Erzählerin weist sie die höchste Informationsdichte auf.

Jagoda: Nebenfigur, gegenüber Veronika Helferinfigur (1_8; 1_10), Mitte dreißig und kommt aus Bulgarien (1_10), sie möchten ebenfalls das Dorf verlassen, hat aber nicht ausreichendes Kapital dazu. Sie gibt an alleinstehend zu sein (1_10) hat aber gegen Bezahlung ein intimes Verhältnis mit dem Zahnarzt Jakob (2_7) und ein enges Verhältnis zu Vitus, laut eigenen Angaben (1_10; 3_1; 3_7; 4_9). Sie putzt im Hotel und beim Zahnarzt (1_4; 2_7; 3_7) hilft aber auch bei anderen Arbeiten (1_10). Obwohl Jagodas Nachname nicht bekannt ist und ihre Gedanken nicht Teil der Narratologie sind, ist ihre Informationsdichte vergleichsweise hoch.

Alois Hintersteiner: Nebenfigur aufgrund seiner Funktion als ergänzende und vertiefende Charakterisierung von Philipp, aber auch zentrale Figur in Bezug auf den Erzählungsstrang rund um die Baupläne und den Konflikt am See (1_6; 2_3; 2_5; 2_8; 3_10; 4_3). Dadurch verfügt auch diese Figur über eine größere Informationsdichte, bleibt dabei aber eindimensional. Er ist männlich, mit Karin Hintersteiner seit mehreren Jahren verheiratet, hat zwei Kinder, Philipp und Killian (Killian ist nicht sein leiblicher Sohn; 5_5_2). Er führt eine heterosexuelle Ehe (1_3; 3_10) und zeigt auch im Verlauf der Handlung Interesse an Jagoda (3_7). Er ist zwischen Mitte fünfzig und sechzig Jahre alt und Bürgermeister von Bad Fucking, als auch Hotelier (1_3). Zu Beginn der Erzählung ist er durch den Tourismus im Dorf gutverdienend und anerkannt (SE 1). Nach dem Unglück (2_1) in Bad Fucking, dem Ausbleiben des Tourismus und einer Fehlinvestition des Geldes, verliert er 90% seines Vermögens und 80% des Gemeindekapitals (2_5). Zudem hat sein Sohn Philipp weitgehend das Hotelgeschäft übernommen, nachdem Killian verhaftet wurde (2_1) und seine Ehefrau nicht mehr aus dem Haus geht. Er stürzt sich in das Bauprojekt eines Heims für Geflüchtete am See (4_3; 4_4). Er äußert sich wiederholt frauenfeindlich und sexistisch (4_2; 3_7).

Jakob Ulrich: Als Nebenfigur ist er übergreifend in mehrere Plots involviert. Jakob ist männlich, in einer heterosexuellen Ehe mit Jasmin (1_8; 3_9) und hat nebenher eine Affäre (gegen Bezahlung) mit Jagoda. Er ist Ende dreißig, Anfang vierzig und der Zahnarzt (2_7; 6_6) im Dorf, er wird von einigen mit Doktor angesprochen (u.a. 3_1; 6_7).

Sein Vermögen hat er durch die Heirat mit Jasmin (3_9), er selbst versucht nach der Erpressung von Vroni und Jagoda über Killian an Geld zu kommen (5_1). Auch seine Gedanken werden durch eine interne Fokalisierung gezeigt (4_3).



Grafik 1 *Visualisierung Figurenkonstellation (eigene verkürzte Darstellung)*

→ Grafik veranschaulicht das Konfliktpotential als Grundlage zur Ausübung von sG

2.2. Soziale Rollen im Rahmen der Familie, von Privatbeziehungen und Beruf

Philipp Hintersteiner: Durch das Hotel als Familienbetrieb tritt Philipp gleichzeitig in privaten als auch in beruflichen Rollen auf. Er ist im Hotel sowohl Sohn und Bruder als auch Angestellter und Stellvertreter seines Vaters im Hotel.

Veronika Sandleitner: Sie ist zunächst die Tochter der Souvenirshop-Besitzer*innen und die Freundin von Jagoda. Sie tritt auch als (einseitiger) *Loveinterest* von Philipp auf. Im Dorf ist sie als Fotoentwicklerin von Bedeutung. Im Verlauf der Handlung tritt sie als Erpresserin auf.

Jagoda: sie ist sowohl die Freundin von Vroni als auch von dem Zahnarzt und dem Bürgermeister begehrt. Hinzu kommt, dass sie zu beiden Männern ein Arbeitsverhältnis als Angestellte bei ihnen hat und sich diese Position zu nutzen macht, ihm dem sie das Verhältnis auch auf die Privatbeziehungen überträgt und in Jakobs Fall Geld für intime Gefälligkeiten verlangt, während sie auf die Angebote vom Bürgermeister nicht eingeht.

Alois Hintersteiner: Er ist sowohl Bürgermeister als auch Hotelbesitzer, Bauherr und Schuldner. Ähnlich wie Phillip überschneiden sich seine Rollen als Vater und Ehemann auch mit den Rollen die er im Hotel als Gastgeber und Chef übernimmt. Gegenüber Privatbeziehungen versucht er seine Rolle als Chef (3_7) oder Bürgermeister (1_6) auszunutzen

Jakob Ulrich: Jakob ist hauptsächlich in seiner beruflichen Rolle bekannt, das äußert über seine Bezeichnung als Doktor/Zahnarzt durch andere Figuren, wie Wellisch, Killian und Stallinger (1_7; 2_11; 3_1; 3_4; 6_7). Er ist zudem der Ehemann von Jasmin, der *Liebende* von Jagoda und der *Freund* von Killian (1_7; 5_1).

2.3. Beziehungsverhältnis zwischen Ausübenden und Betroffenen, Verteilung der kausalen Entscheidungsmacht innerhalb der Handlungen (aktiv, reaktiv, impulsgebend)

Das Beziehungsverhältnis zwischen den betroffenen und den ausübenden Figuren ist mit einigen Ausnahmen (1_6; 1_8; 2_5; 2_10; 5_4_1) ein vertrautes durch ein bestehendes privates, familiäres oder berufliches Verhältnis (1_3; 1_4; 4_1). Bei den Ausnahmen handelt es sich ausschließlich um Beleidigungen, zum einen gegenüber Figuren, die nicht anwesend sind (1_8; 5_4_1) und zum anderen, mit einer Ausnahme (5_4_1) nicht um eine Reproduktion des gängigen Opfer-Täter Verhältnisses (OTV), dass im FGR ausgearbeitet wurde (FGR 2012-2016, S. 26). Bei der Subsequenz (5_4_1) wird die sexualisierte Bemerkung von Stallinger gegenüber der Cheerleaderinnen von diesen nicht gehört.

Mit einer Zunahme an Intensität von sG finden diese Handlungen nur noch zwischen sich gut bekannten und/oder vertrauten Figuren statt (1_7; 2_7: 3_7; 3_5; 3_10; 4_6; 7_3). Bis auf (3_5) und (1_7) wird in den Szenen das OTV reproduziert, wobei (2_7) in beide Richtungen gelesen werden kann, da es sich zunächst um einen sexualisierten Übergriff an einer sexuell konnotierten Körperstelle handelt, und Jagoda hier als ausübende Figur bezeichnet wird. In der Szene agiert sie zunächst mit dem Übergriff impulsgebend, wird aber durch die Reaktion von Jakob in ein reaktiv kausales Verhalten gedrängt, indem er sie zurückweist und sie fragt, ob er ein Foto machen darf. Mit der ihrer Einwilligung verhält sie sich reaktiv, durch das Forderung nach einer Bezahlung reagiert sie auf das Angebot. Durch Jagodas Käuflichkeit kommt Jakob mehr Entscheidungsmacht zu, jedoch nur aufgrund von Jagodas Zustimmung. Da sie in der Szenen unterschiedliche Ziele verfolgen, handeln sie beide kausal. Jagoda möchte Geld haben, Jakob das Foto. Beide kommen an ihr Ziel, mit dem Einverständnis beider.

Philipp ist in Bezug auf das Verhältnis zu Veronika, trotz ihrer reaktiven Ablehnungen, impulsgeben und aktiv involviert. Alle Annäherungen gehen von ihm aus, die Entscheidungsmacht liegt dennoch bei Veronika, bis zum dem Punkt (7_1; 7_3) an dem er sie zu Boden schlägt und an sein Bett fesselt. Hier hat sie keine Entscheidungsmacht mehr und kann sich nur eingeschränkt verbalisieren. Ihre Ablehnung und Beleidigungen ihm gegenüber sind zuvor reaktiv kausal in Bezug auf seine „Annäherungsversuche“.

Der Bürgermeister ist aktiv-kausal für die Mikroaggressionen und Übergriffe impulsgebend (1_7; 2_5; 3_7; 3_10), hat aber nicht die Entscheidungsmacht bis zum Schluss und wird gerade bei den Übergriffen (3_7; 3_10) reaktiv-kausal durch die betroffene Figur von seinem Vorhaben abgebracht.

2.4. Selbst- (Figur) und Fremdcharakterisierung (durch andere Figuren) der Figuren, negative/positive Konnotation der Eigenschaften im Plot (Werteverteilung)

Philipp Hintersteiner: Charakterisierung durch seine Handlungen (versehentliche Vergiftung seines Vaters (5_3)) als unüberlegt und dumm. Durch die Reaktionen von anderen auf seine Handlungen, vor allem durch den Vater und seinen Bruder, wird er als tollpatschig und minderbemittelt dargestellt (1_3; 1_8; 2_2; 4_2).

> Soziale Handlungsorientierung und zentrale Handlungsmotive: er handelt zu Beginn des Films in seinem eigenen Interesse (1_8) eine Beziehung zu Veronika aufzubauen, später auch in Bezug zu anderen Figuren, wie seinem Vater und den Hotelgästen. Einerseits möchte er gemocht werden (2_4; 2_6; 3_8) andererseits

möchte er als Rezeptionist von seinem Vater anerkannt werden. Seine Selbstwahrnehmung unterscheidet sich stark von der Fremdwahrnehmung, wodurch er nicht immer sozial-kausal handelt, er neigt dazu Situationen falsch einzuschätzen und anderen Figuren Handlungen zu unterstellen (7_1; 7_3). Er ist sich seiner Wirkung nicht bewusst und sorgt immer wieder für Irritationen bei anderen Figuren. Er ist sowohl bestimmend gegenüber Gästen (2_6) als auch unterwürfig ihm unbekannten Frauen, vor allem wenn sie in Gruppen auftreten, wie im Falle der Cheerleaderinnen (3_5; 3_8; 5_6_1; 5_6_2). Seine Handlungen entstehen oft impulsiv, ungeplant und sind dadurch wenig durchdacht (3_11; 6_5; 7_1; 7_3). Durch das Wissen über den Tod seiner Eltern (6_4) wird dies verstärkt. Mit dem Durchsetzen seiner Interesse entstehen wiederholt Normverstöße und ungleiche Aushandlungsprozesse, die anderen Figuren schaden (5_3; 6_5; 7_1; 7_3).

Zentrale Handlungsmotive: Philipp strebt nach Anerkennung, durch seinen Vater und Veronika, er möchte diese Figuren durch seine Handlungen beeindrucken. Durch deren wiederhole Ablehnung und abwertende Kommentare ihm gegenüber, werden seine Versuche immer eindringlicher und übergriffiger (bei Veronika von der Biereinladung, über die Fotos, oder den Versuch sie zum Geschlechtsverkehr zu zwingen), bei seinem Vater schlagen die Erniedrigungen eher ins Gegenteil um, indem er versucht ihm durch eine leichte Vergiftung einen Denkzettel zu verpassen (4_2; 5_3). Er strebt insgesamt nach privatem und beruflichem Erfolg, den er in beiden Fällen von einer Figur abhängig macht. Durch die Festnahme seines Bruder und die daraus resultierende Abwesenheit, sieht er seine Chance beruflich aufsteigen zu können (2_4).

Wertezuweisung im Kontext sozialen Verhaltens: Allgemein sind Philipps Eigenschaften negativ konnotiert, er ist gegenüber anderen unsicher, lässt sich aber nicht von seinen Interessenabbringen und handelt dadurch oft unüberlegt (3_5; 3_8; 4_6). Er rechtfertigt seine Handlungen, auch wenn diese kritisiert werden, zeigt sich eher uneinsichtig und unreflektiert, bleibt im Grunde aber standhaft (4_6). Gegenüber Veronika bleibt er sehr hartnäckig und akzeptiert ihre Ablehnungen nicht (1_6; 4_6; 7_1). Der Wunsch nach Vergeltung durch die wiederholte Ablehnung seines Vaters schläft in Frust um und in eine Bereitschaft ihm (nachhaltig) zu schädigen (Pilzvergiftung 4_2; 5_3). Bei Veronika entwickelt sich durch das Wissen, dass er seinen Vater umgebracht hat (5_5_1), seine Zuneigung ihr gegenüber weiter in triebhafte Begierde (6_12; 7_1; 7_3). Sein Selbstmord trägt dramaturgisch zur Katharsis des Films bei, wodurch seine negative Figurenkonzeption unterstrichen wird.

Veronika Sandleitner: ihre zentrales Ziel ist es Bad Fucking zu verlassen, durch den Tod ihrer Eltern kann sie den Plan vorerst nicht umsetzen.

Soziale Handlungsorientierung: Durch ihre Entdeckung des Fotos von Jagoda (3_6) und den zuvor abgelegten Schwur der beiden (1_10) sich auf keinen Mann in Bad Fucking einzulassen, ist sie wütend auf Jagoda und über den Hauptteil der Story ihr gegenüber nachtragend (4_9). Durch den Wunsch Bad Fucking verlassen zu können, strebt sie nach schnellem ökonomischen Kapital, um ihre Schulden abzubezahlen und zusätzliches Kapital für ihren Neustart in München zu haben. Dies ergibt sich durch die Erpressungen, die auf Kosten von Jakob und Philipp möglich werden. Sie will dabei zu keinen drastischeren Maßnahmen greifen, die den beiden körperliche Schäden zufügt, ist aber bereit wiederholt Druck auszuüben (6_6). Sie lässt sich das Verhalten von Philipp ihr gegenüber nicht gefallen und wehrt sich verbal dagegen (4_6; 7_1).

Zentrale Handlungsmotive: Veronika möchte Bad Fucking verlassen (1_10), ihre Schulden vorher begleichen und zusätzliches Kapital haben, um nach München zu gehen. Sie verfolgt diese Ziele erst durch die Möglichkeit der Erpressung für sie aktiv.

Wertezuweisung im Kontext sozialen Verhaltens: Veronika wird in Bezug auf ihr Handeln als unerschrocken, opportunistisch und zielstrebig aber auch als unüberlegt gezeigt (siehe Hook/Prolepse ihrer aussichtlosen Situation, aus der sie die Ereignisse zuvor kommentiert). Als Erzählerin der Handlung kann eine besondere Nähe zu ihr aufgebaut werden und die ihre Handlungsorientierung am besten nachvollzogen werden.

Jagoda: Wird als enge Bezugsperson von Veronika zunächst vertrauenswürdig (1_6) und verlässig (1_8; 6_12) dargestellt, dann aber aus Veronikas Perspektive vermeintlich opportunistisch und illoyal (3_6).

Soziale Handlungsorientierung: durch ihre Arbeit mit dem Zahnarzt und dem Bürgermeister befindet sie sich beruflich in einem Abhängigkeitsverhältnis, mit dem sie unterschiedlich umgeht. Sie zeigt sich aber auch wählerisch, während sie sich von Jakob für sexuelle Gefälligkeiten bezahlen lässt (2_7), geht sie auf die Versuche vom Bürgermeister im Hotel trotz seiner Drohung nicht ein (3_7). Sie handelt zweckrational und orientiert sich dabei an ökonomischen Werten (2_7; 4_5).

Zentrale Handlungsmotive: Sie will das Dorf verlassen und nimmt dafür Arbeiten über das Putzen hinaus an (3_7) und geht sogar soweit, dass sie Jakob erpresst, um sich zu finanzieren (4_5). Sie gibt gegenüber Veronika an, dass sie unabhängig bleiben möchte und keine Beziehung mit einem Mann aus Bad Fucking eingehen will (1_10).

Wertezuweisung im Kontext sozialen Verhaltens: sie ist spontan (1_4; 1_6), gegenüber Männern, die ihr zu nahekommen, meist kühl, abweisend, skeptisch oder unbeeindruckt (3_10; 4_5). Zeigt sich im Verlauf des Plots gegenüber Frauen hilfsbereit, besonders gegenüber Veronika und der Innenministerin (6_9; 6_11). Sie ist selbstbewusst und nicht nachtragend (6_6). Ihr Verhalten kann überwiegend wertneutral bis positiv konnotiert werden.

Alois Hintersteiner: Als Bürgermeister und Hotelbesitzer verfolgt er vor allem Ziele, die einen ökonomischen Mehrwert für ihn haben, wie in allen Subsequenzen mit dem Anlageberater deutlich wird.

Soziale Handlungsorientierung: er handelt vor allem zweckrational im Sinne seines zentralen Ziels, dem Bau eines Heims für Geflüchtete (1_6; 2_3; 2_5; 4_3). Er bevorzugt Killian gegenüber Jakob, sagt das aber nicht im Beisein von Killian, sondern nur gegenüber Jakob (2_2; 4_2). Durch den Rückzug seiner Ehefrau aus dem öffentlichen Leben (2_2) versucht er anderweitig an Intimität zu gelangen (3_7). Er konzentriert sich auf die Investition und die Umsetzung des Heimbaus (ab 2_3) um seine zerrüttete Familiensituation auszubleiben (2_2). Im öffentlichen Leben strebt er weiterhin nach ökonomischem Erfolg und sozialer Anerkennung. Er definiert sich wiederholt über seine Position als Bürgermeister und Gemeinde.

Zentrale Handlungsmotive: Er strebt nach der schnellen Durchsetzung des Heimprojektes am See, um sein verlorenes ökonomisches Kapital zurückzubekommen (2_3). Im Grunde fühlt er sich mit seiner Ehefrau verbunden, zeigt dies aber erst kurz vor ihrem gemeinsamen Ableben und stößt dabei nicht auf Zuspruch ihrerseits (5_5_2).

Wertezuweisung im Kontext sozialen Verhaltens: Sein Charakter wird über den gesamten Verlauf hinweg mit negativen Werten aufgeladen. Er wird als gewaltbereit, übergriffig, beleidigend, egozentrisch und frauenfeindlich gezeigt (1_7; 2_5; 3_10; 4_1). In dem Moment des gemeinsamen Sterbens mit seiner Ehefrau, zeigt er sich kurz reumütig (5_5_2) bleibt dabei aber auf sich und sein Elend fixiert.

Jakob Ulrich: Genießt als „Doktor“ im Dorf allgemein Anerkennung, außer von seiner Ehefrau, vor der er große Angst hat.

Soziale Handlungsorientierung: er versucht im Dorf nicht aufzufallen und ist hilfsbereit (1_6; 3_1) solange es nicht seine Beziehungen zu Jasmin gefährden könnte. Um sein Interesse durchzusetzen, dass Jasmin nichts von dem Foto von Jagoda erfährt, fährt er bis nach Wien, um Killian nach Geld zu fragen.

Zentrale Handlungsmotive: Alle seine Handlungen orientieren sich daran, Jasmin nicht aufzuregen. Dies zeigt sich besonders gut an der metadiegetischen visuellen Erzählinstanz seiner Vorstellung, in der Jasmin von dem Foto von Jagoda erfahren würde und ihm ins Gesicht schlägt (4_3).

Wertezuweisung im Kontext sozialen Verhaltens: Jakobs Verhalten lässt sich allgemein als unterwürfig und vorsichtig beschreiben (1_8; 2_7; 3_9). Er ist leicht aus der Ruhe zu bringen, sobald es um seine Ehefrau Jasmin geht und ist leicht zu überzeugen (2_7; 4_3; 4_5). Er kann insgesamt durch sein reaktives Verhalten wertneutral beschrieben werden.

3. Handlung (filmisches Erzählen)

Bad Fucking ist eine Romanverfilmung (Kurt Palm) die zum Genre der Tragikomödie gezählt werden kann. Die Protagonistin Veronika, erbt durch einen Bergrutsch (SE 2) den Souvenirladen ihrer Eltern. Drei Jahre danach erzählt sie retrospektive durch Kommentare, als allwissende Erzählinstanz, die Geschehnisse innerhalb von drei ereignisreichen Tagen im Ort Bad Fucking, die zu ihrer aktuellen Situation geführt haben, in der sie sich angebunden an ein Bett wiederfindet. Das Ende des Films (ab 7_4) wird wieder chronologisch ohne ihren Kommentar erzählt. Der zentrale Konflikt, neben Veronikas aktueller Situation, stellen die divergenten Interessen der Dorfbewohner rund um den Höhlensee dar. Zu den Subplots zählen verschiedene Erzählstränge rund um die Dorfbewohner, die ineinander übergehen oder sich überschneiden. Die Figuren handeln dabei nach ihren individuellen Zielen, wodurch es zu interpersonellen Konflikten kommt. Die Plotpoints verändern vor allem den Wissensstand der Figuren, wirken aber nicht auf ihre Zielorientierung ein. Die intern-fokalisierte Darstellung ausgewählter Charaktere wird durch die Visualisierung Ihrer Gedanken und Vorstellungen (imaginäre Prolepsen) unterstützt (Wellisch: 2_12; Jakob: 4_3; Philipp: 4_6).

3.1. Ausprägungen der sexualisierten Gewalthandlungen

Im Verlauf der Handlung finden sich verschiedene Formen sexualisierter Gewalt. Wiederholt zeigen sich verschiedene Varianten mikroaggressiven Verhaltens. Dazu zählen geschlechterspezifische Beleidigungen (2_5) gegenüber Frauen, ausgehend vom Bürgermeister, Philipp und Jasmin (1_8; 4_1; 3_7) also auch abwertende Kommentare in Bezug auf die Klasse, die Herkunft (1_4; 2_10) und oder den Körper (2_5; 4_6) einer Figur. Hinzu kommen allgemeine sexualisierte Bemerkungen, die drauf abzielen eine oder mehrere Figuren auf das äußere Erscheinungsbild zu reduzieren und dieses mittels Ironie abzuwerten (1_6; 5_4_1). Dazu werden auch sexualisierte Gesten gezählt (4_1). Zusätzlich dazu werden auch verbale Zudringlichkeiten gezeigt, die über das nicht akzeptieren einer Ablehnung sichtbar werden und folglich in einer unerwünschten Annäherung münden (1_8). In Abgrenzung dazu zeigen sich explizite Würdeverletzungen und/oder das zur Schau stellen einer Figur durch unerwünschte Berührungen (meist an nicht sexuell konnotieren Körperstellen) oder das (bewusste) Überschreiten von Schamgrenzen im Beisein anderer (Bystander) (1_7) oder das unerwünschte Herzeigen von sexualisierten Bildmaterial (4_6). Würdeverletzungen und das Ausnutzen hierarchischer Verhältnisse (bspw. durch das Verhältnis von Arbeitnehmer*in und Arbeitgeber*in) zeigen sich auch wiederholt in unterschiedlichen Konstellationen hinsichtlich der Rollen unabhängig vom Geschlecht, jedoch in

einem heteronormativen Geschlechterverhältnis (2_7; 3_7; 7_5). Die beiden ersten Subsequenzen (2_7; 3_7) zeigen zudem Formen sexueller Ausbeutung, da Jagoda in beiden Szenen Geld für sexuelle Gegenleistungen angeboten wird. Sexuelle Übergriffe finden sich sowohl innerhalb von Intimbeziehungen an nicht sexuell konnotierten Körperstellen (3_10), als auch außerhalb davon an sexuell konnotierten Körperstellen (2_7). Letzteres findet sich auch in Zusammenhang mit der zur Schaustellung und Sexualisierung einer Körperstelle (3_5) und der damit einhergehenden Reduktion einer Figur auf ihre sexuelle Attraktivität/ Objektivierung. Der Höhepunkt der Erzählung bildet die Subsequenz 7_3 in der Veronika von Philipp vergewaltigt wird. Dabei handelt es sich explizit um den Zwang durch das Festbinden von Veronika an sein Bett zur uneinvernehmlichen Vornahme des Beischlafs. Zusammengefasst finden sich im Verlauf der Spielfilmerzählung diverse Ausformungen sexualisierter Gewalt.

3.2. Form der Thematisierung: explizit gezeigt / indirekt vermittelt (z.B. Gespräche) / implizit vermittelt (Schließung einer rezeptiven Lücke)

Alle erwähnten Ausprägungen sexualisierter Gewalt werden explizit gezeigt, besonders Formen die Körperkontakt inkludieren. Über Gespräche werden teilweise Drohungen ausgesprochen, zum Beispiel vom Bürgermeister (1_3; 1_7; 3_7; 2_5; 4_1), diese werden teilweise mit ersten körperlichen Übergriffen angedeutet, sind aber nicht Teil des Plots und werden somit weder erneut (auch nicht retrospektiv) thematisiert oder gezeigt. Die Vergewaltigung (7_3) wird zunächst angedeutet, ohne Hinweise den Tathergang zu geben, sondern lediglich Vroni nach einem einschneiden Erlebnis zu zeigen (2_3). Die Tatsächliche Vergewaltigung wird ohne rezeptive Lücke gezeigt, eine rezeptive Lücke ist zuvor zu schließen, zwischen dem Punkt an dem sie von Phillip niedergeschlagen auf dem Boden liegt und dem Moment, indem Vroni bereits nackt und angebunden in seinem Bett liegt. Formen von sexualisierten Übergriffen, wie beispielsweise das Ausziehen und Fesseln, wird nicht gezeigt und kann deshalb nur vermutet werden. Die Lücke und die anschließende Einstellung legen aber nahe, dass innerhalb der nicht gezeigten Story weitere Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt vorhanden sein könnten. Die Szene mit der Vergewaltigung hört auf, nachdem Philipp auf dem Bauch von Vroni kollabiert, ein weiterer Übergriff durch ihn also auszuschließen ist. Auch die Fotos der Genitalien von Philipp und Jagoda werden explizit in ihrer Entstehung in dem Plot (2_7; 3_11) gezeigt als auch wiederholt als Fotos sichtbar (4_3; 4_6).

3.3. Ort der sexualisierten Gewalthandlung (öffentlich, privat, Arbeitsplatz, in einem spezifischen Kontext/Milieu, …)

Alle Formen von sexualisierter Gewalt, die bei der Analyse des Materials als relevant erachtet werden, finden im Verhältnis zur Ausprägung an verschiedenen Orten statt. Mit zunehmender Stärke der Ausprägung, verlagert sich die Ausübung von sG in den privaten Raum. Beispiel dafür ist die Vergewaltigung von Philipp an Vroni (7_3), die bei ihm in der Wohnung stattfinden, während seine vorherigen Belästigungen, etwa das Herzeigen von sexualisierten Bildmaterial (4_6), in einem semi-öffentlichen Raum stattfindet, der Hotelbar bei Tag. Dadurch ergibt sich ein Raum, der unter bestimmten Voraussetzungen (einer Buchung) zugänglich ist, gleichzeitig aber auch ein Raum, indem Philipp arbeitet, wohnt und als Gastgeber agiert, während Vroni nur ‚zu Besuch' ist. Sein wiederholtes Drängen auf ein Treffen mit Vroni, nachdem dieses bereits von ihr abgelehnt wurde (1_8) wird hier als unerwünschte Annährung und damit im weitesten Sinne als Mikroaggression beschrieben. Diese Handlung findet in der Hoteleinfahrt statt und kann somit im öffentlichen Raum verortet werden. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch bei weiteren Handlungen. So finden die Übergriffe (2_7; 3_5; 3_7: 3_10; 7_5) auch in semi-öffentlichen Räumen statt. Der Übergriff zwischen Jagoda und Jakob findet in seinem Behandlungszimmer statt (2_7), die Belästigung des Bürgermeisters gegenüber Jagoda in seinem Hotel bzw. ihrem Arbeitsplatz (3_7), das sexualisierte zur Schaustellen mit der Berührung eines sexuell konnotierten Körperteils (Hintern der Cheerleaderin 3_5) findet in der Hotelbar statt und der Übergriff der Chefin gegenüber dem Meteorologen Karl findet an deren Arbeitsplatz statt (7_5), das ein bestimmtes hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden impliziert. Der ungewollte Angriff gegenüber seiner Ehefrau (Bürgermeister) findet in deren

Wohnung, also im privaten Raum statt (3_10). Alle anderen Formen, die in abweichenden Ausprägungen zu mikroaggressiven Äußerungen zählen, finden im Freien statt und somit auch im öffentlichen Raum, hinzukommt, dass die Hälfte der Vorkommnisse sogar im Beisein anderer stattfindet (1_3; 1_6; 1_8; 2_10; 2_12; 4_1; 5_4_1).

3.4. Schilderung des Ablaufs, Bezeichnung der expliziten Handlung: Was passiert unmittelbar vor und nach den Vorkommnissen? (Form sG)

Vor dem Hotel (1_3): Ankunft neuer Gäste vor dem Hotel. Killian stellt seinem Bruder, dem Kofferträger ein Bein zur Belustigung der Gäste, er stolpert und wirft die Koffer auf den Boden, steht auf, nimmt die Koffer und geht weiter. Killian Eltern kommen aus dem Hotel auf die Gäste zu und wollen sie willkommen. Killian stellt den Gästen seine Eltern als „mein Seniorenclub" vor. Sein Vater reagiert ungehalten und schaut Killian, die Mutter sagt zu ihm, dass er sich nicht aufregen, soll. Der Vater muss überraschend los, er verabschiedet sich und nimmt Killian zur Seite, er droht ihm, sich zu benehmen. Er geht und Killian heißt die Gäste zusammen mit seiner Mutter willkommen. (altersspezifische Abwertung)

Im Dorf (1_4): Jagoda kommt mit dem Mofa vor den Laden von Vronis Eltern gefahren, sie hält an, Vroni läuft raus und fragt sie mit einem Akzent: „Du nix putzen heute?" Jagoda sagt, dass sie Mittagspause hat und lädt Vroni ein mitzukommen. Die beiden fahren auf dem Mofa in den Wald. (herkunftsspezifische Abwertung)

Waldbegutachtung (1_6): Die Innenministerin wird vom Bürgermeister und vom Zahnarzt an den See getragen, beim Absetzen bedankt sie sich. Sie dreht sich zu dem Zahnarzt und sagt, dass der „junge Mann das gut gemacht hat für einen Zahnarzt". Sie tätschelt seinen Kopf, *(vgl. Pferd, das mit Halsklopfen gelobt wird)* Jakob sagt, dass es ihm eine Ehre war. Maria Speer dreht sich in die Runde und fragt, warum man nicht mit dem Auto dahin kommt. (ironisch abwertende Bemerkung, aufgrund eines Merkmals und einer spezifischen Position)

In der Hotelbar (1_7): Killian ist mit Jakob und einigen Gästen in der Bar, Killian steht hinterm Tresen und nimmt Kokain. Sein Vater kommt rein und sagt, dass die Musik zu laut ist. Killian sagt, dass es gut fürs Geschäft ist und gut läuft. Sein Vater geht einen Schritt auf ihn zu, kneift ihn in die Wange und sagt zu ihm, dass er nicht so mit ihm sprechen soll. Dann dreht er sich zu Jakob und lacht und sagt zu ihm, dass er früher auch mal so war. (Würdeverletzung, Vorführen innerhalb hierarchischen Verhältnisses)

Jasmins Beleidigung (1_8): Jasmin kommt in einem gelben BMW vorgefahren, sie steigt aus und geht ins Hotel, um Jakob aus der Bar abzuholen, die beiden kommen aus dem Hotel raus, sie sagt, wenn sie ihn noch einmal bei „diesen notgeilen Touri-Schlampen erwischt" dann lässt sie sich scheiden. Jakob beteuert, dass nichts war und er eh immer brav ist und fragt ob er deshalb mal wieder mit ihr im Cabrio „ein bisserl…". Die beiden steigen ins Auto und fahren los. (objektlose sexualisierte Beschimpfung)

Ausgehen (1_8): Philipp kommt hinter einem anderen Auto hervor und ruft Veronika, geht zu ihr hin und begrüßt sie. Er sagt, dass er nur noch zwei Zimmer putzen muss und dann möchte er gern ein Bier mit ihr trinken. Sie antwortet „Sicher nicht!". Er geht einen Schritt auf sie zu und sagt sie soll nicht immer so sein. Er stinke ja nicht aus dem Mund, sie widerspricht ihm. Er pustet aus und fragt sie, wie er sein müsste damit sie mit ihm geht. Sie sagt auf jeden Fall nicht von da, er sagt, dass es unfair sei, er könne nicht dafür von da zu sein. Jagoda kommt auf dem Mofa zwischen die beiden gefahren, er springt zurück, Vroni steigt auf und fährt weg, er guckt den beiden hinterher. (unerwünschte Annäherung, Zudringlichkeit nach verbaler Ablehnung)

B(l)ender (2_5): Der Bürgermeister bespricht sein Vermögen und das der Gemeinde mit seinem Anlageberater. Er wirft dem Berater vor, dass er meinte die Hedgefonds sind wirklich sicher und fragt ihn warum dann nur noch eine Millionen anstatt sechs da sind. Er wird wütend und bedroht den Berater mit dem Messer: „Dafür schneide ich dir jetzt ein Ei ab, du Mistgeburt.“. Er holt ein Messer aus der Tasche und bedroht den Radler, der Berater meint es war nicht abzusehen, dass die Blase platzt und er von Panikkäufen abgeraten hat. Berater nimmt dem Bürgermeister das Messer ab und bringt den Bürgermeister zum Unterzeichnen eines weiteren Vertrages. (sexualisierte Beschimpfung durch Reduktion auf geschlechtlich zugeschriebene biologische Funktion des Geschlechts)

Zahnarzt (2_7): Jagoda liegt auf dem Behandlungsstuhl beim Zahnarzt, er sieht sie von der Türschwelle aus und geht auf sie zu, er fährt den Stuhl ein bisschen runter. Sie greift ihm in den Schritt und fängt an ihre Hand zu bewegen, er stöhnt und weicht zurück und sagt, sie soll warten und langsam machen und bezeichnet sie als Schlingel (sexualisierter Übergriff an sexuell konnotiertem Körperteil). Er geht auf die Knie und fragt sie, ob er ein Foto von ihrem Intimbereich machen kann. Sie schaut ihn skeptisch an, er bietet ihr einen Hunderter extra, sie willigt ein zu einem Foto (sexuelle Ausbeutung, ökonomische Abhängigkeit, Jagoda arbeitete für Jakob). Sie sagt ein Foto, ohne Gesicht und steckt den Hunderter ein. Jakob geht zu ihren Beinen, sie öffnet sie und macht auf Jakobs Bitte einen weiteren Knopf auf und er macht das Foto, dann bedankt er sich.

Jasmin gegen Jagoda (2_10): Im Anschluss an das Foto (2_7) kommt Jasmin in den Raum rein und sagt, zu Jakob er soll ihr jetzt den Zehnnagel ziehen. Er ist überrascht, willigt aber ein, Jagoda steigt auf ihre Unterhose und wischt damit den Boden. Jasmin stellt ihre Tasche ab und legt sich auf den Behandlungsstuhl, Jakob weist sie auf Jagoda hin. Jasmin dreht sich um und sagt zu ihr sie soll später putzen „dawai dawai“ (russisch für „Komm schon“). Jagoda verlässt den Raum. (klassen- und herkunftsspezifische Abwertung)

Tattoo (3_5): Die Cheerleaderinnen sind bei Philipp an der Hotelbar, eine Cheerleaderin kommt an die Bar zwischen zwei andere Cheerleaderinnen und wedelt mit einem Kabel vor ihm rum und sagt, er soll ihn ihr zeigen. Philipp schaut sie unwissend an, sie sagt sie redet vom Kabelanschluss der Anlage. Die anderen Cheerleaderinnen lachen. Er sagt ihr, dass die Anlage sowas nicht hat. Sie versucht ihn zu überreden, sich Mühe zu geben, wenn sie ihm etwas zeigt. Sie geht um eine andere Cheerleaderin rum, dreht sie mit dem Rücken zu Jakob und zieht ihr den Rock hinten soweit runter, dass man ihr Tattoo über ihrem Hintern sieht. Eine andere gibt ihr einen Schlag auf den Hintern und kommentiert das damit, dass sie es „geil“ findet. Phillip schnaubt und trinkt einen Schnaps, dann hustet er, die Mädels lachen. (sexualisiertes Darstellen von anderen Körpern, Reduktion auf sexuelle Attraktivität)

WC (3_7): (pre rL) Der Bürgermeister steht neben dem Gäste-WC im Hotel vor Jagoda, die an eine Wand gelehnt ist, sie schiebt ihn von sich weg und sagt, dass er gehen soll. Der Bürgermeister geht dicht an sie ran und ermahnt sie, dass sie sich nicht so anstellen soll und bietet ihr 20€ mehr für ihre Arbeit an. Jagoda stößt ihn wieder weg und verneint sein Angebot. Sie sagt ihm, dass sie nach ihm für immer dreckig bleibt. Bürgermeister beschwichtigt sie und widerspricht, er fasst ihr ins Gesicht und an den Hals. Sie stößt seine Hand weg und fragt ihn was sie mit Vitus gemacht haben. Bürgermeister sagt, dass könnte er sie auch fragen, er legt wieder seine Hand in ihren Nacken. Eine junge Frau mit Kopfhörern kommt vorbei, der Bürgermeister schaut sie an, Jagoda nutzt die Gelegenheit und tritt ihm mit ihrem Knie in den Schritt, er weicht zurück und lässt von ihr ab, fasst sich in den Schritt und stöhnt. Jagoda guckt sie an und geht in die andere Richtung weg. Bürgermeister ruft ihr nach, dass sie es ihm billiger geben wird und beschimpft sie als Miststück. (Sexuelle Belästigung/Ausbeutung in formellem Abhängigkeitsverhältnis, Umgang mit Körper als Ware, unerwünschter sexualisierter Übergriff an nicht sexuell konnotierter Körperstelle und geschlechterspezifische Beschimpfung)

Hintersteiners (3_10): Killians Mutter ist in ihrer Wohnung, das Schloss ist zu hören, sie verschwindet im Zimmer. Ihr Ehemann ist nach Hause gekommen und ruft nach ihr, fragt, ob sie noch wach ist, sie kommt aus dem Zimmer und fragt, seit wann ihn das interessiert. Er greift sie links und rechts an den Armen unter den Schultern, sie zieht die Schulter hoch und löst sich aus dem Griff und sagt er soll sie loslassen, sie geht von ihm weg. Er bringt seine Unzufriedenheit über den Tag zum Ausdruck. Er erzählt vom Tod des Schallmoser, sie nimmt die Information zur Kenntnis geht ins Zimmer zurück. Es sind Schreie zu hören. Ihr Ehemann macht ihr ein Glas Wasser mit Tabletten, die auf dem Tisch liegen. Sie kommt umgezogen aus dem Zimmer und sagt, dass sie den Schallmoser sehen will, er gibt ihr das Glas uns sagt sie das erstmal trinken. Sie trinkt und er schaut ihr dabei zu. (unbeabsichtigte Grenzverletzung)

Chauffeur (4_1): Die Innenministerin sitzt hinten in einem Auto und wird von einem Mann in eine Seitenstraße gefahren. Er steig aus, geht um das Auto herum zu ihrer Tür, öffnet sie und sie fragt ihn was das soll, sie muss um 9 Uhr in Bad Fucking sein. Der Chauffeur deutet mit seinen Händen „Fucking" und bewegt seine Zunge auf und ab. Sie ist empört und fragt ihn, ob er wahnsinnig ist und was das soll, er soll sich die Schlagzeile vorstellen „Polizei erwischt Innenministerin beim Schnackseln". Sie sagt, er soll einen besseren Platz finden, schaut auf die Uhr und sagt dann na gut, aber mach schnell Niko, sie rutscht zur Seite und will ihm Platz im Auto machen. Er hat sich von ihr weggedreht und beugt sich zurück über sie, als würde er sie küssen und drückt ihr ein Tuch auf den Mund, sie kippt zur Seite weg, er schließt die Autotür. (Mikroaggression; sexualisierte Gesten)

Bildmaterial (4_6; Vorlauf 3_12): Philipp bleibt mit seinem Mofa vor Vronis Laden stehen, er ist außer Atmen und ruft nach ihr. Sie kommt raus, er übergibt ihr einen Film zum Entwickeln. Sie soll die Bilder noch heute entwickeln und sich die Bilder auch anschauen, er braucht eine Fachmeinung. Sie sagt das ist Express- und Expertenzuschlag, er willig ein und fragt, bis wann sie ihm die Bilder bringt, bis zum Mittag mit Zustellgebühr antwortet sie. Er sagt das passt und bedankt sich, sie geht rein. (unerwünschte Übergabe von sexualisiertem Bildmaterial, Nötigung zur Beschau)

Vroni übergibt Philipp die entwickelten Fotos an der Hotelbar, sie lehnt ein Getränk ab will ihn was fragen, ob es weh tut, wenn man so doof ist. Er grinst sie an, bejaht das zuerst, verneint dann und fragt sie dann was. Sie fragt, ob er denkt, dass sie das ‚geil' findet und sie jetzt mit ihm ins Bett will. Er antwortet, dass er dachte, dass sie das nicht sofort will, aber dass ihr die Fotos schon gefallen. Er zeigt ihr nochmal das Foto, auf dem er ihren Namen auf sein Genital geschrieben hat, wackelt damit und grinst sie an. (unerwünschtes zur Verfügung stellen von personalisiertem sexualisierten Bildmaterial) Sie weist ihn darauf hin, dass ‚nur' Vroni und nicht Veronika auf sein Genital gepasst hat. (Abwertung seines Körpers/ sexuell konnotierter Körperstelle). Er senkt den Kopf und nickt, sammelt die Fotos zusammen, bedankt sich und will gehen. Vroni dreht sich um und fragt ihn was sein Vater machen würde, wenn der die Bilder sieht. Sie versucht ihn mit den Bildern zu erpressen und will 500€ für die Negative, sonst sieht sein Vater die Bilder und schmeißt ihn raus. Philipp lacht sie aus und meint es steht 21,50€ auf dem Umschlag, indem die Bilder sind. Sie bleibt bei ihrer Forderung, Philipp bleibt stur. Sie geht, er beleidigt sie. Sie steht vor dem Hotel und ärgert sich, er steht im Hotel und ärgert sich.

Versammlung (5_4_1): Nach Wellisch Rede bei der Versammlung treten die *Vienna Honeybees* mit einem Lied und einer Choreographie auf. Sie tragen ihre Uniformen und haben Pompons in der Hand. Stallinger sitzt neben einer älteren Frau auf einer Bierbank und kommentiert das mit „Salutti, salutti, sechs Weiber, zwölf Tutti". Die Frau neben ihm stößt ihm seine Kappe ins Gesicht. Die Chearleaderinnen tanzen eine Choreographie zur Musik, die Leute applaudieren. (Reduktion auf sexuelle Attraktivität bis hin zur moralischen Abwertung des Auftritts)

Vergewaltigung (7_3): (pre rL) Vroni will im Hotel das Geld für die Negative von Philipp abholen. Er gibt ihr 1000€ sagt, dass er ihr die restlichen 4000€ nur gibt, wenn sie dafür mit ihm schläft. Die beleidigt ihn, er sagt, dass er das nur im Spaß gesagt hat, er kommt hinter der Rezeption vor und sagt zu ihr, dass das Restgeld oben ist, sie soll mitkommen. Sie kommen oben in seiner Wohnung an, er bittet sie rein, sie schaut sich um und sagt, dass sie einfach morgen wieder kommt wegen des Geldes, Philipp schlägt ihr eine Falsche von hinten auf den Kopf, sie zerspringt und Vroni geht zu Boden. Philipp schaut auf den übriggebliebenen Flaschenhals in seiner Hand und lacht. Vroni ist nackt an Philipps Bett gefesselt, ihre Augen sind schwarz unterlaufen vom Kajal. Philipp steht vor ihr und zieht sich seine Hose aus, er hat sein Unterhemd noch an, er kommt zu ihr aufs Bett. Vroni sagt, dass sie anfängt zu schreien, wenn er sie jetzt (…). Philipp kommt mit seinem Gesicht ganz dicht an ihres heran, fasst ihr mit dem Finger über ihren Körper und sagt, dass er sie eh hört aber sonst niemand. Sie versucht sich zu wehren, er richtet sich auf und drückt sie an den Knien runter und fasst ihr zwischen die Beine, er stöhnt laut und atmet aus. Vroni dreht ihren Kopf zur Seite, macht ihre Augen zu und dreht sich wieder zu ihm. Er fragt sie was es da jetzt zum Lachen gibt, dreht sich von ihr weg und setzt sich mit dem Rücken zu ihr aufs Bett. Vroni antwortet, dass sie nicht gelacht hat. Philipp geht in die Küche, sie ruft ihm hinterher, dass sie nicht gelacht hat und dass er sie los machen soll, die bittet ihn wiederholt sie zu befreien. Philipp nimmt in der Küche das Glas mit den Knollenblätterpilzen aus dem Regal und öffnet das Glas. Er fängt an die Pilze zu essen, geht auf sie zu, hockt sich vor sie aufs Bett und muss würgen, er beugt sich über sie und fällt mit dem Gesicht auf ihren Bauch. Jagoda kommt ins Hotel, findet Vroni und befreit sie. (Vergewaltigung)

Meteorologe (7_5): Die Chefin der Wetterstation geht von hinten durch das Büro und sagt, dass Karl recht hatte, die Superzellen zerfallen nicht. Karl steht aus und räuspert sich, er sagt, dass es nicht klar ist, ob sie heute ihren letzten Vollmond sehen und deshalb sollte eine Katastrophenwarnung ausgesprochen werden. Die Chefin sagt, dass das ohne die Genehmigung der Innenministerin nicht möglich ist, alle sollen die Lage weiter beobachten, sie zitiert Karl zu sich nach vorne. Sie weist ihn an, dass Panik laut Dienstvorschrift zu vermeiden ist. Er entschuldigt sich bei ihr, sie unterbricht ihn und sagt, dass er sie Barbara nennen soll und nennt ihn *Karli* (Verniedlichung → Abwertung), sie fragt ihn was sie jetzt machen soll. Er bessert ein Sie durch das Du aus und sagt, dass er es auch nicht weiß und schlägt Überstunden vor. Sie sagt, das ist falsch, sie will Weltuntergang mit ihm feiern und fragt ihn, ob er Frosch oder Prinz sei. Sie greift ihn am Hemd und küsst ihn, er geht auf den Kuss ein. (Ausnutzung des formellen Arbeitsverhältnisses, wechselseitige Erwiderung schwächt ab)

3.5. Hinweise auf Motive der Ausübung (indirekt und non-verbal, direkt artikuliert)

Für die Ausübung verschiedener mikroaggressiver Äußerungen zeigen sich nur über die Charakterisierung der Figuren Gründe für die Handlungen, aber keine expliziten Motive. Als Beispiel dafür legitimieren Beleidigungen, die von einer Figur ausgehen, ihr wiederholtes Auftreten (Bürgermeister siehe 1_7; 2_5; 3_7; 4_1). Auch in Bezug auf Handlungen, die hier im weitesten Sinne als Belästigungen verstanden werden, finden sich keine Hinweise auf dahinter liegende Motive. Das Herzeigen des sexualisierten Bildmaterials durch Philipp (4_6) baut sich über zwei weitere Subsequenzen auf, in denen er die Fotos erstellt (3_11) und sie bei Vroni in Auftrag zur Entwicklung gibt (3_12). Durch diese Szenen werden Hinweise auf die das Vorhaben von Philipp gegeben. Sein Motiv wird erst in der Subsequenz selber (4_6) von ihm gegenüber Veronika verbalisiert, indem er zu ihr sagt, dass er gehofft hat, sie findet ihn durch die Bilder gut. Dann nimmt er eins der Bilder und bewegt es vor ihr. Hier wird sein Motiv für die Ausübung des Herzeigen von sexualisierten und personalisierten Bildmaterial retrospektiv und beim erneuten Herzeigen gegenüber der betroffenen Figur vom ihm direkt artikuliert.

Auch in der Szenen (2_7), in der Jakob Jagoda zwischen den Beinen fotografiert, fragt er sie zunächst und geht auf den Preis ein, den sie ihm nennt. Zudem erklärt er ihr, warum er das Foto machen möchte (sie ist heutzutage eine Seltenheit). Auch wenn es sich bei der Handlung um einen sexualisierten Vorgang handelt, legt er ihr gegenüber seine Motive wertschätzend aus und fragt sie um Erlaubnis. Sein Motiv wird auch hier direkt und verbal artikuliert.

Die Szenen um das Herzeigen des Tattoos einer der Cheerleaderinnen (3_5), wird die sexualisierter Handlung als Mittel zum Zweck eingesetzt. Eine andere Cheerleaderin kündigt auch hier an, dass sie etwas zeigen wird, nicht aber was. Die Gründe für die Handlung werden von ihr verbalisiert, sie möchte, dass Philipp sich mehr ‚Mühe' gibt.

Hinweise auf die Vergewaltigung von Philipp (7_3) finden sich über den gesamten Plot hinweg. Schon zu Beginn (1_8) bekommt er eine Abfuhr von Veronika, die er nicht wahrhaben will. Mit dem Herzeigen der sexualisierten Fotos, lässt sich dieses auch indirekt feststellen, er möchte sie mit der Handlung von sich überzeugen, und artikuliert dies auch später vor ihr verbal in der Hotelbar (4_6). Schließlich kommuniziert er seinen Wunsch mit ihr zu schlafen erneut (7_1) und versucht sogar sie entgegen ihrer Erpressung, das Geld, das er ihr geben soll, an die Bedingung zu knüpfen Geschlechtsverkehr mit ihm zu haben. Sie nimmt seinen Vorschlag nicht ernst. Seine Motive für die Vergewaltigung lassen sich sowohl über eine Verbalisierung seinerseits als auch über non-verbale Handlungen erkennen. Die vermehrten Demütigungen durch seinen Bruder und seinen Vater (1_3; 2_2; 3_8) tragen ebenfalls indirekt dazu bei, dass er ein Motiv für die Ausübung aufbaut.

3.6. Reaktionen der Betroffenen (ggf. Ausübenden und Bystandern)

Vor dem Hotel (1_3): Killian zuckt zusammen, sein Vater lässt auf die Ermahnung seiner Ehefrau von ihm ab und geht.

Im Dorf (1_4): Weder Jagoda noch Vroni reagieren auf die Handlung (deutet auf Umgang miteinander hin, Humor/Ironie).

Waldbegutachtung (1_6): Der Zahnarzt sagt, dass es ihm eine Ehre war, er lacht verlegen. Die umstehenden Figuren reagieren nicht auf die Situation, Maria Speer wendet sich nach ihrer Aussage zu den anderen.

In der Hotelbar (1_7): durch die Montage zur nächsten Subsequenzen können keine Reaktionen beobachtet werden.

Jasmins Beleidigung (1_8): Durch die objektlose sexualisierte Beschimpfung gibt es keine unmittelbar Betroffenen in der Szene, Jakob als indirekt betroffene Figur und/oder Bystander versucht Jasmin zu beschwichtigen und ihr zu erklären, dass nichts passiert ist.

Ausgehen (1_8): Veronika beleidigt Philipp, nachdem er ihre Absage nicht anerkennen möchte. Philipp ist aufgebracht. Jagoda löst die Situation auf, wodurch keine weiteren Reaktionen möglich sind.

B(l)ender (2_5): Der Anlageberater versucht ruhig zu bleiben und nimmt dem Bürgermeister vorsichtig das Messer ab.

Zahnarzt (2_7): In der an die Szenen anschließende Subsequenz schaut Jakob verträumt auf einen 50€-Schein und sagt zu Jagoda, dass sein nicht wisse, was ihm das bedeutet. Er schwelgt in den Erinnerungen. Jagoda putzt den Behandlungsraum weiter und verhält sich so, als wäre nichts passiert.

Jasmin gegen Jagoda (2_10): Jasmin legt ihren Fuß in Jakobs Hände, Jagoda verlässt schweigend den Raum.

Tattoo (3_5): Die Cheerleaderin, der auf den Hintern gehauen wird, wird nicht mehr gezeigt. Die anderen Cheerleaderinnen lachen und Philipp trinkt einen Schnaps und hustet dann.

WC (3_7): Jagoda nutzt die Gelegenheit als der Bürgermeister nach links zu einer Frau schaut und tritt ihm mit ihrem Knie in den Schritt, er weicht zurück und lässt von ihr ab, fasst sich in den Schritt und stöhnt. Jagoda guckt die Frau an und geht in die andere Richtung weg. Der Bürgermeister ruft ihr eine Beleidigung hinterher.

Hintersteiners (3_10): Killians Mutter löst sich aus dem Griff und verschwindet in ihrem Zimmer. Der Bürgermeister ist wütend über den Verlauf des Tages und spricht das mit erhobener Stimme aus.

Chauffeur (4_1): Die Innenministerin ist zunächst empört und unterstreicht das mit einer erfunden Schlagzeile, dann reagiert sie gelassen und sagt, dass er einen besseren Platz finden soll, schaut auf die Uhr und willigt ein, sie rutscht auf der Rückbank zu Seite.

Bildmaterial (4_6; Vorlauf 3_12): Veronika konfrontiert Philipp verbal mit ihrem Unmut über die Fotos und beleidigt ihn. Auf das erneute Zeigen eines Fotos beleidigt sie explizit das dort Dargestellte. Daraufhin zeigt sich Philipp getroffenen und räumt die Bilder weg. Veronika versucht ihn zu erpressen.

Versammlung (5_4_1): Die Cheerleaderinnen hören den Kommentar nicht, Stallinger ist von dem Stoß der Frau (Bystander) überrascht.

Vergewaltigung (7_3): Vroni warnt Philipp, dass sie anfängt zu schreien, währenddessen versucht sie sich zu wehren zappelt und dreht anschließend ihren Kopf zur Seite und schließt die Augen. Danach redet sie wiederholt auf ihn ein, dass er sie losmachen soll. Philipp sagt danach zu Vroni, dass sie über ihn gelacht habe und versucht sich mit dem Konsum des giftigen Pilz umzubringen.

Meteorologe (7_5): Karl erwidert den Kuss.

3.7. Folgen der Ausübung von sexualisierter Gewalt für die beteiligten Figuren

Viele der Vorkommnisse sexualisierter Gewalt bleiben in dem Film folgenlos.

In der Hotelbar (1_7): Das Zusammenspiel mehrerer Übergriffe und Beleidigungen durch den Bürgermeister an Philipp führen zu dem Plan von Phillip seinen Vater zu vergiften. Dieser stirbt unbeabsichtigt an den Folgen.

Ausgehen (1_8): Szene kann als Beitrag zum Herzeigen der Fotos (4_6) sowie in weiterer Folge als Beitrag zu Vergewaltigung (7_1; 7_3) gelesen werden. Die Vergewaltigung ist demnach auch eine Folge durch die hier erkenntliche Ablehnung von Vroni durch Philipps Ignoranz gegenüber ihrer Ablehnung.

Zahnarzt (2_7): Jakob wird durch das Foto später von Vroni erpresst. Vroni ist sauer auf Jagoda, nachdem sie das Foto entdeckt.

WC (3_7): Unmittelbare Folgen sind für den Bürgermeister der Tritt zwischen seine Beine und für Jagoda das Beschimpft werden vom Bürgermeister.

Chauffeur (4_1): Die Innenministerin wird betäubt.

Bildmaterial (4_6; Vorlauf 3_12): Veronika erpresst Philipp mit den Negativen. Philipp wird von Veronika erpresst.

Versammlung (5_4_1): Ausübender Stallinger bekommt von seiner Mutter (?) einen Klapps auf den Hinterkopf.

Vergewaltigung (7_3): Philipp bringt sich unmittelbar nach der Vergewaltigung um, Vroni ist weiterhin an das Bett gefesselt und befindet sich durch die Vergewaltigung in einer sehr vulnerablen und ungewissen Situation.

II. Interpretationsleitende Fragen:

1. Welche Ausprägung von sexualisierter Gewalt wird in der Handlung direkt oder indirekt thematisiert und in welche Zusammenhänge werden diese kontextuell und situativ eingebettet?

Alle Ausprägungen werden in dem Film direkt thematisiert und gezeigt, es werden keine Handlungen angedeutet, die mittels rezeptiver Lücken durch die Zuschauenden zu schließen sind. Mit zunehmender Intensivität sG nimmt die Anzahl der Vorkommnisse ab, werden aber detaillierter gezeigt und sind wichtig für das handlungsprägende Problem (Hook). Das Zeigen explizierter Formen sexualisierter Gewalt kann über den Einfluss auf das Handlungsgeschehen legitimiert werden (2_7; 4_6; 7_1; 7_3). Innerhalb der Spielfilmerzählung werden diverse Vorkommnisse (meist eindimensional) gezeigt (Beleidigungen, *geschlechter*spezifische Abwertungen, abfällige Bemerkungen, abwertende Reduktion auf äußere Merkmale, Objektifizierungen, Drohungen und Erpressung auf Grundlage sexualisierten Materials, unerwünschtes Herzeigen sexualisierten Bildmaterials sowie dessen Erstellung gegen Bezahlung, sexualisierte Gesten und Kommentare) aber vor allem die schwerwiegenderen Fälle wiederholt innerhalb des HS thematisiert (2_7; 4_6; 7_1; 7_3). Die stärkste Ausprägung, die Vergewaltigung (7_3), bildet gleichzeitig auch indirekt den Hook, als Situation, in der sich Veronika befindet und den Höhepunkt der Erzählung. Zusätzlich ist die Vergewaltigung in einen Handlungsstrang zwischen Veronika und Philipp eingebunden, in dem weitere Formen sG ersichtlich werden, die mit dem Fortschreiten der Erzählung auch in ihrer Stärke zunehmen. Auch der Ort der Handlungen (als Rückzug in den Privatraum) passt sich der Intensität der Ausprägung an. Die erste unerwünschte Annäherung findet noch draußen vor dem Hotel statt (1_8), während das Herzeigen unerwünschten Bildmaterials in dem Hotel stattfindet (4_6) und die Vergewaltigung schließlich in Philipps Wohnung (7_3).

Verbale Übergriffe tragen zu der Veranschaulichung des Umgangs der Figuren untereinander bei (Illustration des Milieus), als zu deren individuellen Charakterisierung. Vor allen die Nebenhandlungsstränge werden ausgeschmückt, beeinflussen den Verlauf der Handlung aber nicht nachhaltig. Figuren, die sich wiederholt sexistisch und abwertend gegenüber anderen äußern oder beleidigen, bleiben bei ihrer Figurenbeschreibung eindimensional (bspw. Bürgermeister: 2_5; 4_1; 3_7). Die Aussagen sind dabei nicht immer an eine bestimmte, anwesende Figur gerichtet, sondern als Ausdruck einer objektlosen sexualisierten Gewaltform zu verstehen, besonders bei Formen, wie abwertende Bemerkungen, Beleidigungen oder sexualisierte Gesten im Beisein unbeteiligter Anwesender (1_6; 1_8; 2_10; 1_7; 3_5; 4_1; 5_4_1). Vorfälle die über aggressives Verhalten hinausgehen, werden durch dritte unbeteiligte Figuren, die dazu kommen, gestört (2_7; 3_7) und führen zu einer vorzeitigen Unterbrechung der Handlung.

2. Welche narrative Bedeutung wird dem Thema sexualisierte Gewalt zugeschrieben und wie wird es dramaturgisch platziert?

Die Narration besteht aus dem Haupthandlungsstrang, der auf die Vergewaltigung hinausläuft und mehreren Subplots, die direkt oder indirekt mit dem HS verbunden sind. Sie werden ab SE 2 mit der Exposition II getrennt voneinander mit Veronikas Kommentaren und ab SE 4 in Parallelmontagen gezeigt, um deren zeitlich parallelen Ablauf abzubilden und eine anschließende Überschneidung der Subsequenzen zu ermöglichen. Die Subplots ab SE 2 wirken ohne Veronikas Kommentar zu Beginn noch zusammenhangslos, bauen aber durch die Plotspoints innerhalb der verschiedenen Subplots Zusammenhänge auf. Sexualisierte Gewalt wird in mikroaggressiven und verbalen Formen vor allem in den ersten 4 Sequenzeinheiten platziert (1_4; 1_6; 1_8; 2_5, 2_10; 4_1; 5_4_1), mit Fortschreiten der Handlung werden diese weniger und schwerwiegendere Vorkommnisse mehren sich (3_5; 3_7; 3_10; 4_6; 7_3; 7_5). Die Vergewaltigung (7_3), die Veronika in die Situation des Hooks (2_3) gebracht hat, wird nur in einem Kontext gezeigt, indem unklar bleibt, wie sie in die Situation gekommen ist und was zuvor passiert ist. Die Form der sG wird somit nur indirekt dramaturgisch platziert und zum Aufbau des Spannungsbogens und einer anschließenden Katharsis als Höhepunkt genutzt, indem diese gezeigt wird und gleichzeitig auflöst, wie Veronika in die Situation gekommen ist. In der Subsequenz der Vergewaltigung findet sich damit ein Moment, der das Ungewisse aufklärt und gleichzeitig mit dieser Aufklärung eine schwerwiegende sexualisierte Gewalttat zeigt. Zudem können die vorherigen sexualisieren Vorfälle zwischen Philipp und Veronika einer Desensibilisierung und gleichzeitig einer Gewöhnung an die Form des Umgang zwischen den beiden Figuren dienen. Durch die Platzierung vorheriger Übergriffe und Belästigungen zwischen den beiden, ist die Fallhöhe der Vergewaltigung niedriger für die Rezipierenden. Die Vergewaltigung ist somit indirekt die ganze Zeit Teil des Haupthandlungsstrangs bzw. des zentralen Konflikts, bis zu der tatsächlichen Szene bleibt unklar, wie Veronika in diese Situation gekommen ist und was kurz davon passiert. Indirekt begleitet die Vergewaltigung als sexualisierte Gewalt die gesamte Filmnarratologie bis zum Höhepunkt der Erzählung. Die narrative Relevanz für die Form der sexualisierten Gewalt ergibt sich aus dem Zusammenhang zwischen Veronika als Erzählerin, Protagonistin und Erlebende eben dieser Gewalt. Zudem bekommen die Rezipierenden Veronikas Perspektive aus die Situation vorab geschildet und folgen ebenso ihrer perspektivierten Begleitung (als erlebende/betroffene Figur) durch den Handlungsverlauf. Zudem wird die Situation von Veronika vorab als selbstverschuldet beschrieben (2_3), was sie einerseits in ihrem unabhängigen Handeln und Entscheiden unterstützt, andererseits aber auch ein Narrativ hostilen Sexismus unterstützt, indem Frauen ihre Attraktivität nutzen, um Kontrolle über Männer zu erlangen und somit auch selber dafür verantwortlich gemacht werden, wenn sie betroffene von sexualisierter Gewalt sind. Ihre Haltung gegenüber Philipp sowie ihre Reaktionen auf sein sexualisiertes Verhalten ihr gegenüber vermitteln zudem, dass sie sich ihm und seinem Verhalten entgegenstellt.

2.1. Wie werden die gezeigten Formen sexualisierter Gewalt von den Ausübenden und den Betroffenen im Plot retrospektiv verhandelt und welchen Einfluss hat das auf die Handelnden?

In dem Film werden die Vorkommnisse von sexualisierter Gewalt nicht erneut nach den jeweiligen Handlung thematisiert oder allgemein verhandelt. Indirekt zeigt sich das nur durch die Protagonistin, die aus der Situation, unmittelbar nach der Vergewaltigung, die Geschehnisse, die bis zu dem Punkt geführt haben (und somit auch zu der Vergewaltigung), kommentiert, ohne dabei zu erwähnen, was ihr gerade passiert ist. Vorab (2_3) versucht sie durch ihre Beschreibung der Situation (Hook) zu vermitteln, dass sie aktiv-kausal gehandelt hat und dafür verantwortlich ist in der Situation zu sein. Im Sinne des Handlungsverlaufes des Film, der die Situation der Vergewaltigung narratologisch vorzieht, wird diese Form von sexualisierter Gewalt prospektiv verhandelt, ohne dass die Interaktion sG thematisiert wird. Wichtig für die Thematisierung bleibt, dass sie sich in einer aussichtlosen und aus ihrer Sicht selbstverschuldeten Situation befindet, ohne einer Erwähnung der sexualisierten Gewalt. Die Ausprägung und Intensivität sind insofern ausschlaggebend, als dass etwas Einschneidendes passiert ist, das sich auf die Verfasstheit ihres Körpers auswirkt, sie sich

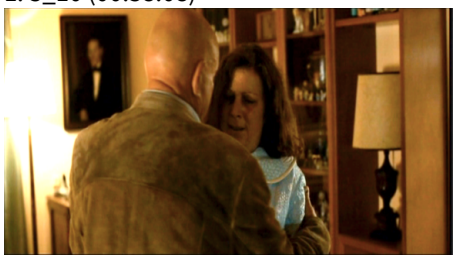
aber nicht selber ausgesucht hat. Die Art der prospektiven Inszenierung wird dem Vorfall auf der einen Seite gerecht, indem diese besonderen Umstände, die auch von der Protagonistin als nicht ideal beschrieben werden, überhaupt vorab erwähnt werden. Im Gegensatz zu anderen schwerwiegenderen Fällen von sexualisierter Gewalt, wie Formen von Belästigungen und Übergriffen, die zum Teil unmittelbar zu dem Plot gehören, der zu der Vergewaltigung führt. Also jene Situationen, in denen zwischen Veronika und Philipp schon sexualisierte Gewalthandlungen vorkommen. Diese werden nur insofern retrospektiv verhandelt, als dass die Folge für das Filmgeschehen (Im Hinblick auf die Vergewaltigung) wichtig ist, nicht aber der Übergriff oder die Belästigung an sich. Dazu zählt zum Beispiel die Übergabe der entwickelten Fotos und die anschließende Erpressung von Veronika, nicht aber der Umstand, dass Philipp ihr unerwünscht sexualisiertes Bildmaterial zeigt, dies wird von Veronika in der Situation sozial sanktioniert, darüber hinaus aber nicht thematisiert. Die anderen Übergriffe und Belästigungen bei denen Veronika und Philipp nicht involviert sind, werden wiederrum nur als Folge dessen in Veronikas Plot retrospektiv verhandelt. Dies zeigt sich in der Subsequenz zwischen Jagoda und Jakob, in der er das Foto von ihr macht und Veronika es nutzt, um ihn zu erpressen. Auch hier wird nicht die eigentlichen Form sexualisierter Gewalt thematisiert, sondern in dem Fall die Folge davon, hier das Foto (2_7; 4_3).

Formen von sexualisierter Gewalt, die über mikroaggressives Verhalten hinaus gehen, werden schließlich aus dramaturgischen Gründen gezeigt, um (in Bezug auf Veronika und Philipp) die Folgen zu nutzen und die Handlungen fortzuführen, nicht aber aufgrund der sexualisierten Gewalthandlungen per se. Das Vorkommen von sexualisierter Gewalt wird somit ein Mittel zum Zweck der Fortführung der Filmnarratologie.

3. Zeigen sich in der Darstellung von sexualisierter Gewalt wiederkehrende Visualisierungsweisen, die das Verhältnis von Ausübungen und Betroffenen kennzeichnen (z.B. mittels Filmstills)?

Es zeigen sich wiederkehrende Visualisierungsweisen anhand der hier eingefügten Filmstills. Die betroffene Figur ist jeweils kleiner, wenn sie weiblich ist, auch wenn die Figuren liegen (Still 3). In Still 5 (00:05:58) sind sie gleichgroß. Ausübung zeigt sich zusammen mit der Unterdrückung anhand von (Körper-)Größe, Raum und Platz. Dieser wird unter den involvierten Figuren in den Einstellungen verteilt und eingenommen. In den Stills stabilisieren sich geschlechterspezifische und ökonomische Macht durch die Verfügbarkeit einer hierarchisch untergeordneten Figur, in den meisten Fällen ist diese Figur weiblich und wird von einem Mann dominiert. Die Übergriffe auf Frauen finden nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit, in privaten Kontexten statt. Still 5 und 6, die nicht eine geschlechterspezifische Hierarchie reproduzieren, finden hingegen im Beisein anderer statt. Der private Haushalt/Raum wird damit zu einem risikofreien Raum für die Ausübenden. Zudem sind die Ausübenden in diesen Räumen „zu Hause“ (Still 1-3), was wiederum zu einer Demonstration der eigenen Position im eigenen Raum führt und einer angestrebten Reproduktion der dort vorherrschenden Ordnung.

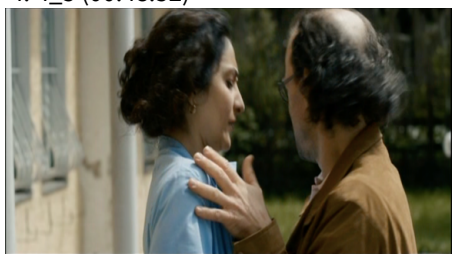
1. 3_10 (00:38:08)



2. 3_7 (00:34:26)

3. 7_3 (01:30:53)

4. 4_5 (00:48:52)



5. 1_6 (00:05:58)

6. 1_7 (00:08:29)

3.1. Welche Eigenschaften (Merkmale) weisen die ausübenden und betroffenen Figuren im Laufe der Handlung auf?

Betroffene Figuren im Filmgeschehen, werden auch als ausübende gezeigt (Killian, Jagoda, Veronika, Jakob, Philipp). Zum einen zeigt sich das innerhalb familiärer Beziehungen (Killian und Bürgermeister) über ein gegenseitiges Abwerten vor anderen (Bystandern). Zum anderen findet sich diese wechselnde Verteilung auch in heterosexuellen und -normativen *(Intim-)*Beziehungen (Jagoda und Jakob, Veronika und Philipp). Die beiden Verhältnisse zeichnen sich jedoch durch eine Asymmetrie aus, die über das einseitige Interesse an der männlichen Figur sichtbar wird (Jakob an Jagoda und Philipp an Veronika). Diese Zuneigung basiert in beiden Fällen nicht auf Gegenseitigkeit und wird von Jagoda gegen Geld akzeptiert, aber nicht erwidert. Bei Veronika wird die Ablehnung gegenüber Philipp stärker, je mehr dieser seine Zuneigung zeigt. Dies sind zudem die einzigen Konstellationen, in denen Frauen gegenüber Männern zu Ausübenden sexualisierter Gewalt werden. Die männlich konnotierte Ausübung von sG gegenüber einer weiblichen wird dadurch zu einem Ausdruck von Zuneigung, andersherum zu einem Ausdruck von Ablehnung (als Reaktion auf sG) und Abwehr. In beiden Fällen handelt es sich aber um Reaktionen auf das sexualisierte Verhalten (hier von Philipp und Jakob), das ihnen gegenüber gebracht wird. Sie handeln nicht eigeninitiativ bzw. aktiv-kausal. Jasmin, als Ausübende sexualisierter Gewalt, übt diese nur gegenüber anderen Frauen aus (1_8; 2_10), wie auch Veronika gegenüber Jagoda (1_4), außerhalb einer heteronormativen *(Intim-)*Beziehung. Die Ausnahme stellt der Übergriff zwischen Maria Speer (Innenministerin) und Jakob da, bei dem sie als Ausübende sich ihm gegenüber abwertend äußert, ohne dass ein *intimes* Verhältnis zwischen ihnen vorliegt. Es wird aber deutlich, dass Jakob sich ihr durch die Rolle als Innenministerien unterwürfig und ergeben zeigt. Dies verdeutlicht sich über ihre Handlung (1_6). Durch diese Analysen lassen sich keine Verallgemeinerungen für die Merkmale alle involvierten Figuren treffen, durchaus aber strukturelle Ähnlichkeiten aufzeigen. Ausübende nehmen in den jeweiligen Situationen Positionen ein, die entweder aufgrund von intersektionalen Unterscheidungskategorien hierarchisch über der anderen Figur angeordnet sind (wie

Geschlecht, Alter, Herkunft oder Körperbeschaffenheit) oder eine Rolle ausüben, die hierarchisch (und ökonomisch) über der anderen angesiedelt ist (Innenministerin über Jakob). Ausübende weisen aber auch die Eigenschaft auf, impulsiv und reaktiv auf einen anderen sexualisierten Übergriff mit einem weiteren Übergriff zu reagieren, oder sich durch die Abwertung anderer selber abgrenzen und aufwerten wollen (1_8; 2_7; 2_10; 4_6). Ausübende stellen zusätzlich auch eine ökonomische Überlegenheit dar, über die sie den Übergriff legitimieren wollen, besonders in Bezug auf Jagoda als Betroffene, die nicht nur Frau ist, sondern auch als Reinigungskraft beruflich wenig Anerkennung genießt oder ökonomisches Kapitel, sondern auch aufgrund ihrer Herkunft Abwertungen erlebt (1_4; 2_7; 2_10; 3_7). Im Umkehrschluss genießt Maria Speer als Innenministerien dadurch wesentlich mehr Anerkennung, die ihr eine (akzeptierte) Abwertung Jakobs ermöglicht (1_6). Männliche Figuren bleiben trotzdem impulsgeben bei der Ausübung sexualisierter Gewalt (1_7; 1_8; 2_5; 2_7; 3_7; 3_10; 4_1; 4_6; 5_4_1; 7_1; 7_3) mit Ausnahmen auch gegenüber anderen männlichen Figuren, nur vom Bürgermeister ausgehend (1_7; 2_5). Mit einer Zunahme der Stärke von sG nehmen weibliche Figuren als Ausübende allerdings ab und treten nur in reaktiven Formen von sexualisierter Gewalt auf. Trotz selbstbewusster Merkmale in der Charakterisierung von Jagoda und Veronika, sind diese nicht aktiv und eigeninitiativ Ausübende, wodurch die meisten Vorkommnisse in einem heteronormativen Geschlechterverhältnis eingebettet sind mit einer männlichen ausübenden Figur. Trotz der Mündigkeit der weiblichen Figur, liegt die Entscheidungsmacht nicht bei ihnen, sie setzen sich den Übergriffen nur weitestgehend zur Wehr oder nutzen die Situation aus, um sich einen ökonomischen Vorteil zu verschaffen (4_3; 4_5; 4_6).

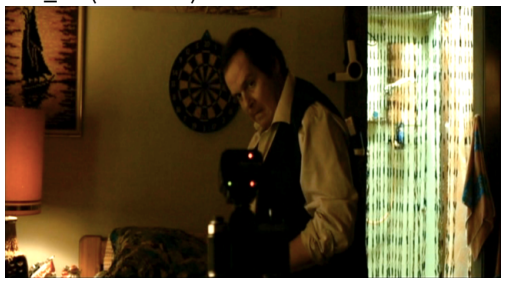
3.2. Welche Rolle spielt Körper bei der Analyse von sexualisierter Gewalt in dem ausgewählten Film?

Körper werden zum Gegenstand und Hilfsmittel geschlechterspezifischer Besitzansprüche, Objektifizierungen und Abwertungsmechanismen. Dies verdeutlicht sich sowohl in den Szenen, die mikroaggressive und verbale Formen von sG zeigen, als auch bei schwerwiegenderen Fällen, wie der Vergewaltigung oder den Übergriffen auf Jagoda, bei der ihr Geld gegen sexuelle Handlungen angeboten wird (2_7; 3_7). Die Mehrheit der Formen sG beziehen sich unmittelbar auf die Verfasstheit des Körpers der betroffenen Figuren oder greifen diese direkt oder indirekt an (1_6; 1_7; 1_8; 2_5; 2_7; 3_5; 3_7; 3_10; 4_1; 4_6; 5_4_1; 7_1; 7_3).

Der Vergleich der Visualisierung und Inszenierung von Geschlechtsteilen zeigt einen geschlechterspezifischen Unterschied. Das Bild von Jagoda wird zum Objekt der Begierde, das Jakob machen möchte und dafür bereit ist zu zahlen. Bei dem Bild von Philipps Geschlechtsteil, dass dieser selber macht, um es ungefragt herzuzeigen, wird dieses sowohl im Rahmen des Herzeigens als auch inhaltlich degradiert. Der Unterschied wird schon über das Fotomachen per se visualisiert. Links wird es glorifiziert, das Licht und die Helligkeit um Jakob, der das Foto macht, unterstreicht diese Visualisierungsweise. Er steht als Kameramann durch den stärksten hell-dunkel Kontrast des Bildes im Mittelpunkt. Rechts zeigt sich eine dunkle Inszenierung des Selbstportraits, das Philipp von sich macht. Die Kamera verdeckt Philipp und legt den Fokus auf die Anstrengung, die sich in seinem Gesicht zeigt.

1. 2_7 (00:21:15)

2. 3_11 (00:40:53)



3. 4_3 (00:45:15)

4. 4_6 (00:50:16)

Der abweichende Kontext und die Situation, in der die Fotos entstehen, wirkt sich auch darauf aus, wie sie genutzt werden. Links als Drohung und Material für eine Erpressung, rechts als unerwünschter Annäherungsversuch. Veronika benutzt das Foto von Jagoda gegenüber dem Fotografen Jakob, während Philipp sein Foto für seine Zwecke gegenüber Veronika nutzen will. Auch die Reaktionen auf die Bilder, der Figuren, die dort abgebildet werden, unterscheiden sich, Jagoda nimmt Veronika das Bild ab und steckt es unbeeindruckt ein, Veronika nutzt die Konfrontation mit dem Bild durch Philipp, um ihn auf der Grundlage des Bildes und des Herzeigens zu beleidigen, um möglichweise zu provozieren, dass er die Fotos wieder einsteckt. Wichtig ist hier der Hinweis, dass das unerwünschte Herzeigen oder Verschicken von sexualisierten Fotos nur strafbar ist, wenn Minderjährige involviert sind. In dem Fall macht sich aber Veronika laut §207a im Strafgesetzbuch strafbar, weil sie die Negative der Bilder nutzen will, um Philipp zu erpressen und ihm damit droht, die Bilder seinem Vater zu zeigen (Weitergabe an Dritte von (sexualisiertem) Bildmaterial). Auch werden in beiden Fällen nicht die eigentlichen Übergriffe thematisiert, sondern die Erpressung mittels des Bildmaterials in einen neuen Kontext eingebunden. Auch die Visualisierung und Komposition der Bilder, auf denen die Geschlechtsteile zu sehen sind, unterscheiden sich und würden sich für eine detaillierte vergleichende Bildanalyse anbieten.