



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

(Queeres*) Begehren und Behinderung* im Film „Thelma“
(2017, R: Joachim Trier)

verfasst von / submitted by

Alisa K. Simon, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Mag. Mag. Mag. Dr. Christopher Treiblmayr

Danksagung

Ich danke ganz herzlich meinem Betreuer Mag. Mag. Mag. Dr. Christopher Treiblmayr für die fantastische Betreuung inklusive wertvoller Tipps, Anregungen und Feedback.

Vielen Dank auch an Marion Tara für die gegenseitige Unterstützung und Motivation während des Schreibprozesses, Jutta Berzborn für das Lektorat und Heike Simon für kontinuierliche Unterstützung und Hilfe aller Art, ohne die diese Arbeit wohl niemals fertig geworden wäre.

Nicht zuletzt geht ein großes Dankeschön an meine Eltern für ihre Geduld, ihre andauernde Unterstützung und die vielen großen und kleinen Hilfen bei der Bewältigung dieses Studiums.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Relevanz und Forschungsstand.....	2
1.2. Begriffsverwendungen und Schreibweisen.....	4
1.3. Aufbau der Arbeit	5
2. Theoretische Grundlagen und Konzepte	6
2.1. Intersektionalität	6
2.1.1. Behinderung* als Intersektionalitätskategorie.....	8
2.1.2. Kritik am Konzept	10
2.2. Queer* Theory	11
2.2.1. „Queer*“ als Begriff und Bewegung.....	11
2.2.2. Entstehungsgeschichte der Queer* Theory	14
2.2.3. Queer* Theorie & Intersektionalität.....	17
2.2.4. Kritik an Queer* (Theory).....	18
2.3. Behinderung*, Disability* Studies und Crip* Theory.....	19
2.3.1. Behinderung* im globalen Kontext.....	19
2.3.2. Behinderte* Körper	20
2.3.3. Modelle von Behinderung*	21
2.3.4. Geschlecht und Behinderung* – Gendering Disability*	24
2.3.5. Disability* Studies.....	26
2.3.6. Feministische und Queere* Disability* Studies.....	27
2.3.7. Crip* Theory	29
2.4. Schaulust und Behinderung* im Spielfilm	32
2.4.1. Repräsentation und Stereotyp	33
2.4.2. Schaulust.....	34
2.4.3. Behinderung* im Spielfilm	36
3. Methodische Vorgehensweise.....	40
3.1. Soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Anja Peltzer und Angela Keppler.....	40
3.2. Filmanalyse nach Werner Faulstich.....	46
3.3. Figurenanalyse nach Jens Eder	50
3.4. Konkrete Vorgehensweise	53
4. Joachim Trier im Blickpunkt.....	54
4.1. Joachim Triers Œuvre	57

5.	„Thelma“	58
5.1.	Produktion.....	58
5.2.	Rezeption	59
5.3.	„Genre-Bending“	59
5.4.	Verbindungen und Verweise.....	62
5.4.1.	Mediale Vergleiche mit anderen Filmen und Regisseuren.....	62
5.4.2.	„Thelma“ im Kontext von Filmen, die Behinderung* thematisieren	64
5.4.3.	„Thelma“ im Kontext lesbischer Filme	66
6.	Filmanalyse und Interpretation.....	68
6.1.	Beschreibung des Filmplots	68
6.2.	Figurenanalyse	71
6.2.1.	Thelma	71
6.2.2.	Anja	75
6.2.3.	Unni	76
6.2.4.	Trond	78
6.2.5.	Großmutter	79
6.3.	Begehren	81
6.3.1.	Begehren und Sexualität.....	81
6.3.2.	Sequenzanalysen zu Begehren.....	82
6.3.2.1.	Der Besuch in der Oper	83
6.3.2.2.	Die Party.....	87
6.3.2.3.	Religiöse Erziehung, Scham und (Begehren als) Sünde	90
6.3.2.3.1.	Das Telefonat mit dem Vater	92
6.3.2.3.2.	Das Gebet	94
6.4.	Behinderung*	97
6.4.1.	Thelmas Behinderung*	97
6.4.2.	Weibliche* Behinderung* in „Thelma“	99
6.4.3.	Sequenzanalysen zu Behinderung*	102
6.4.3.1.	Die Epilepsieuntersuchung.....	102
6.4.3.2.	Thelma unter Drogen	110
6.4.3.3.	Tod des Vaters.....	114
6.4.3.4.	„Heilung“ der Mutter	117
7.	Fazit und Ausblick	120
7.1.	Fazit	120

7.2. Ausblick	123
8. Quellenverzeichnis	124
8.1. Primärquelle	124
8.2. Literaturverzeichnis	124
8.3. Online Quellen	130
9. Anhang	135
9.1. Sequenzprotokoll zum Film „Thelma“	135
9.2. Aufbau in fünf Handlungsphasen (nach Faulstich)	138
9.3. Deutsches Abstract	139
9.4. Englisches Abstract.....	140

1. Einleitung

Film als Massenmedium prägt sein Publikum. Was wie gezeigt wird, beeinflusst und formt Diskurse rund um Sichtbarkeit, Repräsentation und Stereotypisierung. Ein Aufeinandertreffen von queerem* Begehren und Behinderung* findet sich selten in der Filmgeschichte. Wenn dies doch thematisiert wird, dann meistens in eher kleineren Independent-Filmen ohne große Reichweite oder mediale Berichterstattung.

Der Film „Thelma“ (2017) unterscheidet sich hiervon. Als Mainstream-Produktion des international gefeierten norwegischen Regisseurs Joachim Trier, bekam der Film von Anfang an viel Aufmerksamkeit und erreichte ein großes Publikum. Premiere feierte der Spielfilm auf dem Toronto International Film Festival 2017, einem der weltweit größten Filmfestivals. Außerdem war er Norwegens Einreichung als bester fremdsprachiger Film für die 90. Annual Academy Awards 2018, wobei es „Thelma“ jedoch nicht auf die begehrte Shortlist schaffte.¹ Im Mittelpunkt des Filmes steht die gleichnamige Hauptfigur, eine junge und schüchterne Studentin, die gerade ihre religiöse Familie in einem kleinen norwegischen Dorf verlassen hat, um an einer Universität in Oslo zu studieren. Im Laufe der Handlung erleidet sie scheinbar epileptische Anfälle, die beginnen, kurz nachdem sie auf ihre Studienkollegin Anja trifft und Gefühle für sie entwickelt. Das Filmpublikum erfährt später, dass es sich dabei unter anderem um eine Art übernatürliche Kräfte handelt, die in Thelmas Familiengeschichte verwurzelt sind.

Das spezifische Forschungsinteresse dieser Masterarbeit besteht in der filmischen Darstellung von (queerem*) Begehren und Behinderung*. Beide Topoi bilden zentrale Thematiken des Filmes, die sich in der Hauptfigur am Augenscheinlichsten überkreuzen und verschränken, aber auch in den anderen Charakteren genauer untersucht werden. Behinderung* wurde in der Figur Thelma mit einer Art übernatürlichen Kräften gepaart. Hieraus ergibt sich die Hauptforschungsfrage: Wie werden Begehren und Behinderung* im Film „Thelma“ (2017, R: Joachim Trier) dargestellt? Ob und wie bedingen sie sich gegenseitig? Und welche subversiven Potenziale werden hierdurch zum Ausdruck gebracht?

¹ aus der neun Filme umfassenden Shortlist wurden in einem nächsten Schritt die fünf Nominierungen für die Kategorie gewählt. Bei der Verleihung konnte sich schließlich Sebastián Lelios „A Fantastic Woman“ (2017) durchsetzen.

Der Film „Thelma“ wurde in norwegischer Originalsprache mit englischen Untertiteln untersucht. Mittlerweile ist auch eine deutsche Synchronfassung erhältlich, die in dieser Arbeit aber nicht berücksichtigt wurde, da sie einerseits erst über sechs Monate nach der Original-DVD auf den Markt kam und die Analysen zu dieser Zeit schon angefertigt worden waren, andererseits beziehen sich auch alle hier verwendeten Filmrezensionen auf jene Originalfassung mit englischen Untertiteln. Letztere lassen außerdem die originale Stimmlage, sowie Tonfall und Emotionen der Figuren besser erahnen, als eine synchronisierte Version. Deshalb wurde die (neue) deutsche Synchronfassung in dieser Arbeit nicht (mehr) berücksichtigt.

1.1. Relevanz und Forschungsstand

Nicht nur in Film und Fernsehen, sondern auch im akademischen Kontext wurde es lange versäumt, Behinderung* ausreichend zu thematisieren. Im Bereich der Cultural Studies wurde die Triade Race, Gender und Sexualität oft theoretisiert ohne Referenzen zu Behinderung* herzustellen, doch auch die Soziologie und Gender Studies haben Behinderung* lange Zeit wenig beachtet. Vor allem seit den 2000er Jahren gibt es allerdings einen großen Anstieg an Forschungsarbeiten zu Disability*.

Bei der Betrachtung des Forschungsstandes fällt auf, dass sich einige Wissenschaftler_innen bereits in den frühen 1990er Jahren den Diskursen rund um Behinderung*, Geschlecht und medialer Darstellung widmeten. Garland Thomson beispielsweise setzte sich bereits 1997 für feministische Disability Studies ein. In „Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature“² forderte sie außerdem einen größeren Fokus auf die Überschneidung von Geschlecht und Behinderung*. In dieser nach wie vor grundlegenden Monographie zieht sie ebenfalls Parallelen zwischen der gesellschaftlichen Konstruktion von weiblichen* und behinderten* Körpern in westlichen Kulturen. Wichtige frühe Arbeiten zu Forschungen bezüglich Behinderung* in Film und Fernsehen waren Longmores Artikel „Screening Stereotypes: Images of Disabled People“³ von 1985, Dahls „The Role of the Media in Promoting Images of

² Garland Thomson, Rosemarie (1997): Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature. New York.

³ Longmore, Paul K. (1985): Screening Stereotypes: Images of Disabled People. In: Social Policy. Vol. 16, Issue 1. New York. S. 31–37.

Disability – Disability as Metaphor: The Evil Crip“⁴, sowie Nordens Werk „The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies“⁵, die sich um stereotypisierende Darstellungen von Menschen mit Behinderung* drehen und auch heutzutage nicht an Aktualität verloren haben.

Wie einleitend erwähnt, gab es seit Mitte der 2000er Jahre zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der Disability Studies. Wichtige Überblickswerke sind Davis „The Disability Studies Reader“⁶, Goodleys „Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction“⁷, sowie der deutsche Band „Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies“⁸ von Dederich. Die wegweisende Literatur zum Thema Crip* Theory ist nach wie vor McRuers gleichnamige Monographie⁹ von 2006, in der er auf die Intersektionalität von Behinderung* mit anderen Identitätskategorien hinweist. Doch *auch sein Werk „Sex and Disability“¹⁰, welches er zusammen mit Mollow herausgab, steht ersterem an Wichtigkeit in nichts nach. Im Unterschied zu „Crip Theory“ geht es hierin um die Zusammenführung von Sex und Behinderung*, die im öffentlichen Diskurs oft als unvereinbar oder widersprüchlich gelten.

Viele neuere Sammelbände legen großen Wert auf interdisziplinäre Herangehensweisen. Wichtige Bezugspunkte mit ähnlichen Argumentationssträngen sind hierbei „Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies“¹¹ von Waldschmidt, Berressem und Ingwersen als auch „Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld“¹² von Waldschmidt und Schneider. Jacob, Köbsell und Wollrad gaben mit „Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht“¹³ eine Publikation heraus, die die vielfältigen Verflechtungen von Behinderung* und Ge-

⁴ Dahl, Marilyn (1993): The Role of the Media in Promoting Images of Disability – Disability as Metaphor: The Evil Crip. Online Artikel auf: Canadian Journal of Communication, Vol. 18, Nr. 1, January 1993.

⁵ Norden, Martin F. (1994): The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies. New Brunswick/ New Jersey.

⁶ Lennard, Davis J. (2006): The Disability Studies Reader. Second Edition. New York.

⁷ Goodley, Dan (2011): Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction. London.

⁸ Dederich, Markus (2007): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld.

⁹ McRuer, Robert (2006): Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability. New York/ London.

¹⁰ McRuer, Robert; Mollow, Anna (2012): Sex and Disability. Durham/ London.

¹¹ Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Hrsg.) (2017): Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. Bielefeld.

¹² Waldschmidt, Anne; Schneider, Werner (2007): Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld.

¹³ Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hrsg.) (2010): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht.

schlecht aus intersektionaler Perspektiver beleuchten und diese außerdem mit anderen Kategorien wie Race, Alter oder Sexualität in Verbindung setzen.

Diese Arbeit verortet sich ebenfalls in einer interdisziplinären, sowie intersektionalen Forschungstradition, knüpft dabei an Stereotypenforschung zu Behinderung* im Spielfilm an und wurde des Weiteren stark von McRuers Narrativ von „Sex und Disability“ beeinflusst, wobei Begehren jedoch nicht mit Sexualität gleichgesetzt wurde. Gerade die Darstellung einer übernatürlichen Behinderung* gepaart mit queerem* Begehren in einem aufwendig produzierten Mainstream Spielfilm stellt ein (relatives) Novum in der bisherigen Forschung dar und birgt somit viele Ansatzpunkte für Untersuchungen und Interpretationen.

1.2. Begriffsverwendungen und Schreibweisen

„Schreiben ist [...] nicht nur ein Medium, sondern auch eine komplexe und machtvolle Methode. Sie ist für unser Arbeiten in universitären Kontexten, aber auch in unseren politischen Zusammenhängen zentral.“¹⁴

An dieser Stelle wird auf die gesellschaftliche Konstruktion und zeitliche Gebundenheit von Begriffen wie queer*, crip*, disability*, Behinderung* und able_bodied* / bodieness* hingewiesen. Diese Termini sind mit einem Stern gekennzeichnet und als prozesshaft zu verstehen, da sie sich im ständigen politischen und sozialen Wandel befinden. Es wurde im Besonderen darauf geachtet, Behinderung* als kulturell hergestelltes Phänomen und nicht als allbestimmendes und festgesetztes Merkmal zu beschreiben. Es wird beispielsweise immer von Menschen mit Behinderung* gesprochen und nicht von „Behinderten“. Der englische Ausdruck der Dis_Ability* bietet hierbei eine Möglichkeit auf den prozesshaften und fluiden Charakter von Nicht_Behinderung* aufmerksam zu machen.

Gegendert wurde mit dem Gender Gap in Form eines Unterstriches, um zweigeschlechtliche Lesearten aufzubrechen und nicht binären Identitäten Sichtbarkeit und Raum zu geben.

¹⁴ Arbeitskreis Feministische Sprachpraxis (Hrsg.) (2011): Feminismus schreiben lernen. Transdisziplinäre Genderstudien 3. Frankfurt am Main, S. 8.

1.3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit beginnt mit einer Diskussion der Theorien und Konzepte, die grundlegend für den Forschungsprozess waren. Im Einzelnen sind dies Intersektionalität, Queer* Theory, Disability* Studies und Crip* Theory, sowie Repräsentation(-stheorien) und Stereotype im Film. Darauf folgt in Kapitel drei eine Beschreibung der methodischen Vorgehensweise, in welcher Elemente dreier filmanalytischer Methoden miteinander kombiniert wurden: Soziologische Filmanalysen nach Angela Keppler und Anja Peltzer, sowie Elemente der Filmanalyse nach Werner Faulstich. Ergänzt wurden diese beiden mit Jens Eders Figurenanalyse. Joachim Trier, dem Regisseur des Filmes, ist das vierte Kapitel gewidmet, da Hintergrundwissen zu seiner Vita und seinem Œuvre hilfreich für eine Untersuchung von „Thelma“ ist. Der Spielfilm wird im folgenden fünften Kapitel vorgestellt, wobei vor allem Produktion und Rezeption, sowie Vergleiche mit anderen Filmen und Regisseuren im Vordergrund stehen. „Thelma“ wurde von der internationalen Presse häufig in verschiedenste Genres eingeordnet. Dieses „Genre-Bending“ bietet vielerlei Interpretationsansätze, die ebenfalls in diesem Kapitel beleuchtet werden. Die Beschreibung des Filmplots und eine darauf folgende Figurenanalyse der wichtigsten Filmcharaktere markieren den Einstieg zum Analyse- und Interpretationsteil des Filmes in Kapitel sechs. Weitere Unterpunkte widmen sich den großen Themenkomplexen Begehren und Behinderung*. Hieran schließen nach Paragraphen zu Begehren und Sexualität bzw. Thelmas und weiblicher* Behinderung* jeweils Analysen zu charakteristischen Sequenzen von „Thelma“ an. In diesen Untersuchungen von Schlüsselszenen werden Handlung, Bauform und Figuren detailliert behandelt und in einem weiteren Schritt Kontexte, Normen und Werte herausgearbeitet. Kapitel vier geht dabei besonders auf Themenblöcke rund um (queeres*) Begehren und Agency sowie „Genre-Bending“ ein, während dem fünften Kapitel Behinderung* in verschiedensten Aspekten gewidmet ist. In einer abschließenden Conclusio werden die Analyseergebnisse zusammenfassend reflektiert, sowie ein Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten gegeben.

2. Theoretische Grundlagen und Konzepte

2.1. Intersektionalität

Da die beiden Themenkomplexe von Behinderung* und Begierde in der Hauptfigur Thelma aufeinander treffen und zwar nicht unabhängig voneinander, sondern sich gegenseitig bedingend, bietet Intersektionalität einen wichtigen Anknüpfungspunkt, um die Komplexität und die Vernetzung von Figuren, Handlung und Forschungsfrage genauer untersuchen zu können.

Intersektionalitätsforschung kann dabei helfen, die komplex verflochtene Zusammensetzung von Machtsystemen zu untersuchen und besser verständlich zu machen. Schrader und von Langsdorff äußern „die Erkenntnis, dass Ungleichheit und Diskriminierung von Menschen nicht nur eindimensional erklärt werden können. Sie sind eng verwoben mit unterschiedlichen sozialen Realitäten, die Ungleichheit herstellen und verfestigen.“¹⁵ Die Autorinnen zeigen zusätzlich, dass bei intersektionalen Analysen gesellschaftlicher Phänomene vielfältige Überschneidungen und Durchdringungen bezüglich Ursachen und Wirkungen sichtbar werden.¹⁶ Im Fokus solcher Untersuchungen stehen die unterschiedlichen Arten „in denen sich verschiedene soziale Kategorien konkret vermischen, wie sie sich wechselseitig konstruieren, und wie sie sich auf politische und subjektive Identitätskonstruktionen beziehen.“¹⁷ Hierbei sollte ein Realitätsbezug immer mitbedacht werden, da diese Kategorien das tatsächliche Alltagsleben von Menschen formen, gerade was Limitationen und daraus folgende Entscheidungsprozesse angeht. Da Intersektionalität sowohl als Methode als auch als analytisches Tool eingesetzt wird bzw. werden kann, können Ansätze und Herangehensweisen variieren. Was dennoch jeder intersektionalen Forschung innewohnt, ist die Konzentration auf Macht- und Herrschaftsverhältnisse. Je nach spezifischer Fragestellung sollten daher auch immer bestimmte Differenzpunkte im Vordergrund stehen.¹⁸

Wie viele Theorien der Gender und Queer* Studies, hat auch Intersektionalität anglo-amerikanische Wurzeln. Ursprünge liegen im dortigen Black Feminism und der Critical Race Theory. Der Begriff „Intersectionality“ wird bezüglich seiner Herkunft meist mit

¹⁵ Schrader, Kathrin; von Langsdorff, Nicole (2014): Im Dickicht der Intersektionalität. Münster. S. 5.

¹⁶ Vgl. Schrader; von Langsdorff (2014): S. 5.

¹⁷ Yuval-Davis, Nira (2009): Intersektionalität und feministische Politik. In: Feministische Studien, Heft 1. Stuttgart. S. 64.

¹⁸ Vgl. Dietze, Gabriele; Haschemi Yekani, Elahe; Michaelis, Beatrice (2012): Intersektionalität und Queer Theory. Online Artikel auf: Portal Intersektionalität.

der US-Amerikanerin Kimberlé Crenshaw in Verbindung gebracht. Die Anwältin verdeutlichte in den späten 1980er Jahren anhand juristischer Fallanalysen, dass amerikanische Antidiskriminierungsgesetze entweder zu Gunsten schwarzer Männer oder weißer Frauen operieren und somit „sexistische und rassistische Diskriminierungserfahrungen schwarzer Frauen häufig nicht zu trennen sind.“¹⁹ Für sie war es „der Versuch einen Weg zu schaffen, um zu zeigen, wie Recht und Gesetz in den Fällen reagieren, in denen sexistische und rassistische Diskriminierungen zusammen vorkommen.“²⁰ Zur Untermauerung ihrer These brachte Crenshaw die Metapher einer vielbefahrenen Straßenkreuzung an, bei der der Verkehr von allen Richtungen aus fließt. Kommt es dort zu einem Unfall, kann dieser von Autos, die in der gleichen, in verschiedenen oder in allen Richtungen unterwegs sind, verursacht worden sein. Das gleiche gilt bezüglich unterschiedlicher Diskriminierungsformen. Crenshaws Ansatz eignet sich gut, um die Durch- und Überkreuzung von Herrschaftsverhältnissen strukturell zu beschreiben. Existentiell bei der Durchführung intersektionaler Analysen sind, neben der Sichtbarmachung unterschiedlicher Dominanz- und Unterdrückungsprinzipien, die Selbstreflexion eigener Sichtweisen der_des Forschers_in. Mohanty schlägt additiv vor, dass bei einer Analyse globaler Prozesse die Vorgehensweise immer (hierarchisch) von unten nach oben von-statten gehen sollte und dass Forschung von der Wahrnehmung marginalisierter Gruppen armer Frauen*ausgehen sollte.²¹ Start- und Ausgangspunkt einer (Be-) Forschung (im globalen Kontext) sollten somit immer die Menschen mit den meisten Diskriminierungserfahrungen sein, die in einer (imaginären) Privilegienpyramide am unteren Ende stehen (also die wenigsten Privilegien besitzen). Dies hilft unter anderem bei einer Dekonstruktion von Stereotypen, und außerdem lässt sich so die Verwobenheit von Hierarchien und Machtverhältnissen besser erkennen und verstehen. Zusätzlich können eindimensionale und eurozentrische Denkweisen ausgehebelt werden.

Wichtige Ansätze bezüglich sich gegenseitig konstruierender Macht- und Unterdrückungssysteme führt Hill Collins an. In „Black Feminist Thought“²² präsentiert sie, welch großen Einfluss Kriterien wie Race, Class, Gender, Sexualität und Staatsbürger_innenschaft auf Individuen haben.²³ Die wechselseitige Wirkung diverser Unterdrü-

¹⁹ Schrader; von Langsdorff (2014): S. 10.

²⁰ Crenshaw (2004), zitiert nach Schrader; von Langsdorff (2014): S. 11.

²¹ Vgl. Mohanty, Chandra Talpade (2002): Under Western Eyes Revisited. Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. In: Signs. Journal of Women in Culture and Society 28 (2). S. 510.

²² Hill Collins, Patricia (2000): Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment. Second Edition. New York/ London.

²³ Vgl. Hill Collins (2000): S. 18.

ckungssysteme fasst sie in einer „matrix of domination“²⁴ zusammen. Besonders stark wirken intersektionale Machtsysteme hiernach auf Women of Color. In anderen Arbeiten²⁵ führt Yuval-Davis die Wichtigkeit sozialer Kategorien an, wenn es um politische und subjektive Identitätskonstruktionen geht. Sie sieht es für intersektionale Analysen als essentiell an, „die unterschiedlichen Weisen zu analysieren, in denen sich verschiedene soziale Kategorien konkret vermischen, wie sie sich wechselseitig konstruieren“²⁶ und auf Identitätskonstruktionen beziehen.

In den 1980er Jahren wurden die Kategorien Race, Class und Gender als eine Art „Holy Trinity“ popularisiert. Damals begannen immer mehr Forscher_innen Interaktionen zwischen diesen drei Macht- und Privilegiensystemen zu analysieren. Forschungsergebnisse zeigten, dass diese Inklusion von Machtsystemen und sozialer Lokalisierung zentral für das Verständnis alltäglicher sozialer Interaktionen zwischen Individuen und Gesellschaft waren.²⁷ Im Laufe der Zeit wurden immer mehr und differenziertere Analyse-kategorien als wichtig erkannt und in Forschungen mit einbezogen. Beispiele hierfür sind Sexualität, Religionszugehörigkeit, Nationalität und Alter. Eine Herausforderung, auf die Forscher_innen häufig stoßen, wenn sie intersektionale Analysen betreiben, ist das quantitative Erfassen von Kategorien als unendlichen und unbegrenzten Prozess. Gemeint ist hiermit einerseits die Schwierigkeit des Setzens bzw. der Konstruktion von Kategorien und andererseits die Anzahl von Kategorien, die für eine Analyse vonnöten sind. Letzteres lässt sich beispielsweise historisch beziehungsweise politisch begründen oder aber schlicht forschungsspezifisch beziehungsweise zielführend. Die genaue Auswahl muss jede_r Forscher_in für sich entscheiden und begründen.

2.1.1. Behinderung* als Intersektionalitätskategorie

Wie bereits beschrieben, geht es bei einer intersektionalen Analyse nicht darum, bestimmte Kennzeichnungen zusammenzubringen, sondern zu untersuchen, wie jedes dieser Einzelteile die Zusammensetzung der anderen unterstützt. Ein wichtiges Ziel ist es, spezifische Privilegien herauszuarbeiten, die bestimmten Gruppen (zum Teil ohne deren

²⁴ Hill Collins (2000): S. 18.

²⁵ Vgl. hierzu Yuval-Davis, Nira (2012): Gender and Nation. London 1997. Sowie: Yuval-Davis, Nira (2012): Dialogical Epistemology – An Intersectional Resistance to the „Oppression Olympics“. In: Gender & Society. 1. Februar, Vol. 26 (1), S. 46–54.

²⁶ Yuval-Davis (2009): S. 64.

²⁷ Vgl. Romero, Mary (2018): Introducing Intersectionality. Cambridge. S. 1.

Zutun) zugeschrieben werden. Beispiele hierfür sind Weißsein, Staatsbürger_innenschaft, Heterosexualität und (Nicht-)Behinderung*. Gerade der letztgenannte Diskurs um Behinderung* wurde lange nicht in intersektionale Analysen integriert.²⁸ Anknüpfend daran fragte Olkin: „When will disabled people be allowed to board the diversity train?“²⁹

Als Erläuterung wie wichtig eine Integration der Kategorie Behinderung* ist, soll hier deren enge Verschränkung mit Class kurz genauer beleuchtet werden. Menschen der Unterschicht haben kürzere Lebenserwartungen, weniger Zugang zu qualitativ hochwertiger Gesundheitsfürsorge und leben in unhygienischeren und oftmals sogar giftigen Umgebungen. Chronische Erkrankungen aufgrund dieser Gegebenheiten sind keine Seltenheit und nicht sorgfältig behandelte Leiden sowie Unfälle unter oft gefährlichen Arbeitsbedingungen können Behinderungen* unterschiedlicher Arten hervorbringen. Auch die World Health Organization thematisiert im „World Report on Disability“ den Zusammenhang von Behinderung* und Armut: „Disability may increase the risk of poverty and poverty may increase the risk of disability.“³⁰ Besonders Familien, deren Mitglieder Behinderungen* aufweisen, sind sozialer, ökonomischer und kultureller Armut ausgesetzt. Frauen* mit Behinderung* sind zusätzlichen Benachteiligungen ausgesetzt, wenn es um den Zugang zu Bildung und zum Arbeitsmarkt geht.³¹ Goodleys zuerst etwas simplifizierend wirkende Aussage: „Where there is poverty we will find disability“³² ist bei genauerer Betrachtung nicht mehr abwegig, da besonders in Ländern mit mittlerem und niedrigem Einkommen ohne gut entwickeltes Sozialsystem nicht selten ein Teufelskreis aus Armut und Behinderung* entstehen kann.³³ Beide Kategorien bedingen und verstärken sich oft gegenseitig, und Goodleys Behauptung könnte auch problemlos umgestellt werden zu „Where there is disability we will find poverty“. Armut kann demnach (die Entstehung von) Behinderung* begünstigen und umgekehrt. Für Goodley sind Menschen mit Behinderungen* die ultimativ intersektionellen Subjekte, denn „a body or mind that is disabled is also one that is raced, gendered, trans/nationally

²⁸ Vgl. Raab, Heike (2012): Intersektionalität und Behinderung – Perspektiven der Disability Studies. Online Artikel auf: Portal Intersektionalität.

²⁹ Olkin; Maureen zitiert nach Goodley, Dan (2011): Disability Studies. An interdisciplinary Introduction. London. S. 34.

³⁰ World Health Organization (WHO) (2011): World Report on Disability. World Health Organization Press, Genf.

³¹ Vgl. Moodley, Jaqueline; Graham, Lauren (2015): The importance of intersectionality in disability and gender studies. In: Agenda 104/29.2. S. 24/25.

³² Goodley (2011): S. 42.

³³ Vgl. Banks, Lena Morgon; Kuper, Hannah; Polack, Sarah (2017): Poverty and disability in low- and middle-income countries. A systematic review. In: PloS one Vol. 12.12, 21. Dezember.

sited, aged, sexualised and classed.”³⁴ Sie stellen demnach eine wichtige Modalität dar, durch die Exklusion und Widerstand verstanden werden können.³⁵

2.1.2. Kritik am Konzept

Immer wieder auftauchende Beanstandungen bezüglich Intersektionalitätsforschung lassen sich grob in drei Hauptpunkte aufteilen. Erstens wird diese von Kritiker_innen nicht selten als „nordamerikanischer Import“ deklariert, der jallerdings entscheidende Unterschiede in historischen Kontexten, sowie diskursiven Traditionen zwischen den USA und Europa nicht reflektieren könne. Carbado et al. bringen als häufig genanntes Beispiel die relative Mehrbedeutung der Kategorie Class gegenüber Race in Europa an.³⁶ Walgenbach nennt hier als Gegenargument, dass vergleichbare politisch-theoretische Debatten auch im deutschsprachigen Raum geführt wurden. Wichtige Impulsgeber_innen waren unter anderem Migrant_innen und schwarze Deutsche. Für die Autorin lässt sich die Diskussion über Intersektionalität demnach nicht als US-Import abtun.³⁷

Zweitens wird die zunehmende Akademisierung von Intersektionalität(-sforschung) diskutiert. Hornscheidt kritisiert hierzu die „verwissenschaftlichung und entpolitisierte vertheoretisierte ausdifferenzierung politischer kämpfe. [...] darüber hinausgehend kann eine verwissenschaftlichung von intersektionalität als ein theoretisierender ansatz zu multiplen formen der unterdrückung (combahee river collective 1977) verstanden werden.“³⁸ Es darf nicht vergessen werden, dass die Debatten um Intersektionalität (ähnlich wie die um Behinderung*) aus politischen Bewegungen heraus entstanden sind. Diese historischen Hintergründe werden oft nicht mehr berücksichtigt.

Der dritte Kritikpunkt bezieht sich auf die Nutzung bestimmter Termini bzw. Begrifflichkeiten. Walgenbach vermeidet etwa die Verwendung von Überkreuzung bzw. Überschneidung, da für sie mit diesen Metaphern „immer noch die Vorstellung eines ‚genui-

³⁴ Goodley (2011): S. 33.

³⁵ Vgl. Goodley (2011): S. 34.

³⁶ Vgl. Carbado, Devon W.; Crenshaw, Kimberlé; Mays Vickie M.; Tomlinson, Barbara (2013): Intersectionality. Mapping the Movement of a Theory. In: Du Bois Review, Ausgabe 10:2, Herbst. S. 308.

³⁷ Walgenbach, Katharina (2012): Intersektionalität – Eine Einführung. Online Artikel auf: Portal Intersektionalität.

³⁸ Hornscheidt, Lann (2014): entkomplexisierung von diskriminierungsstrukturen durch intersektionalität. Online Artikel auf: Portal Intersektionalität.

nen Kerns‘ sozialer Kategorien einhergeht“³⁹ und geht stattdessen von „interdependenten Kategorien“⁴⁰ aus. Auch das Bild der Kreuzungspunkte von Straßenachsen ist ihrer Meinung nach zu eindimensional und kann gleichfalls nur im Kontext von Crenshaws rechtswissenschaftlicher Disziplin gelesen werden. Neben einer Meidung des Intersektionalitätsbegriffes sieht Walgenbach es als wichtig an, Privilegien und privilegierte Subjekte zu benennen und zu reflektieren.⁴¹

Es lässt sich zusammenfassen, „dass Intersektionalität einen gemeinsamen Orientierungsrahmen bietet, der ganz unterschiedliche Fragen, theoretische Ansätze, Analyseebenen und soziale Kategorien miteinander verbindet.“⁴² Gerade die Offenheit beziehungsweise Unbestimmtheit des Konzeptes Intersektionalität birgt große Potenziale, welche vermutlich zu dessen akademischem Erfolg beitragen, da sich hierdurch verschiedenste Wissenschaftler_innen mit unterschiedlichen Theorie- und Methodenzugängen angesprochen fühlen (können).

2.2. Queer* Theory

Durch die Darstellung von nicht-heterosexuellem, von queerem* Begehren zwischen Thelma und Anja wird im Film Heterosexualität als gesellschaftliche Norm sichtbar. Die Kritik einer Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität ist einer der Forschungsschwerpunkte von Queer* Theory, die sich außerdem mit Identitätspolitiken auseinandersetzt. Der sehr offene und formbare Charakter von Queer* Theory erinnert in seiner (Mach-) Art an Intersektionalität und bildet ein fruchtbares Theoriegerüst für weitere Untersuchungen zu Begehren und Behinderung* in „Thelma“.

2.2.1. „Queer*“ als Begriff und Bewegung

Der englische Begriff queer* lässt sich ins Deutsche mit „seltsam“ oder „schräg“ übersetzen und wurde lange Zeit als Schimpfwort für Homosexuelle verwendet. In den 1990er Jahren erfolgte im Rahmen von Aktivismus und Theorie eine Resignifikation

³⁹ Walgenbach, Katharina (2007): Gender als interdependente Kategorie. In: Walgenbach, Katharina; Dietze Gabriele (u.a.): Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen. S. 23.

⁴⁰ Walgenbach (2007): S. 23.

⁴¹ Vgl. Walgenbach (2012).

⁴² Walgenbach (2012).

und Selbstbezeichnung dieses negativ behafteten Begriffes von Menschen, die sich außerhalb eines binären und heterosexuellen Geschlechts- und Sexualitätsparadigmas verorteten.

Um die Entstehung der Queer* Bewegung (häufiger wird das englische Pendant „Queer Movement“ verwendet) ausreichend nachvollziehen zu können, ist ein Blick auf aktivistische HIV/AIDS Gruppen der 1980er Jahre im US-amerikanischen Raum, wie beispielsweise ACT UP (was für „AIDS Coalition to Unleash Power“ steht) notwendig, da diese den aufkommenden queeren* Aktivismus stark beeinflussten. Zur Zeit der Reagan Regierung gab es wenig Unterstützung von Seiten der Regierung für die Menschen, die sich mit dem HI Virus angesteckt hatten. La Force beschreibt diesen Zustand als „symptom of the era’s discrimination against minorities, intravenous drug users and gay people. Ignorance about or shame associated with what was called the ‘gay plague’ was prevalent.“⁴³ Durch diesen ausbleibenden Regierungsbeistand und eine starke Stigmatisierung von Betroffenen stieg die Zahl der Neuinfektionen rasant an. Den traurigen Höhepunkt bildete das Jahr 1993, in dem AIDS die führende Todesursache für Menschen zwischen 25 und 44 war, sowie die achthäufigste Todesursache landesweit, was insgesamt 2 % aller Todesfälle ausmachte.⁴⁴ Durch die Notwendigkeit, sich gegen vorherrschende soziale Konstruktionen sowie staatliche Reaktionen auf HIV/ AIDS zu wehren, formte sich ein Netzwerk von (teilweise radikalem) lesbischem und schwulem Aktivismus.⁴⁵ Insbesondere die schon beschriebene Gruppe ACT UP (gegründet 1987) verschaffte sich durch ihre „direct action“ Kampagnen Gehör und sicherte sich oft die Berichterstattung von Massenmedien, die die weitere Verbreitung ihrer Botschaft unterstützte.⁴⁶

Queerer* Aktivismus formte sich aus solchen „direct action“ Kampagnen und deren großer Wirkung, was Aufmerksamkeit und Reichweite betraf. Im Fokus stand unter anderem das Hinweisen auf Gewalt gegen sexuelle Minderheiten und heteronormative Privilegien. Queerer* politischer Aktivismus bildete sich außerdem in einem Dialog mit queeren* Theorien, die parallel in den späten 1980er Jahren aufkamen. Besonders

⁴³ La Force, Thessaly (2018): Those we lost to the AIDS epidemic. In: New York Times Online vom 17.04.

⁴⁴ Vgl. Hariri Susan; McKenna, Matthew T. (2007): Epidemiology of Human Immunodeficiency Virus in the United States. In: Clinical Microbiology Reviews, 20 (3), Juli. S. 480.

⁴⁵ Vgl. Jagose, Annamarie (2001): Queer Theory. Eine Einführung. Berlin. S. 123.

⁴⁶ Erwähnenswert sind hier unter anderem die Demonstration 1987 auf der New Yorker Wall Street, die zur Hauptverkehrszeit den gesamten Verkehr lahmlegte und das bis heute weltweit bekannte „Silence = Death“ Logo.

postmoderne, poststrukturalistische und sozialkonstruktivistische Ansätze bezüglich sexueller und geschlechtlicher Identität wurden versucht in die politische Praxis mit aufzunehmen.⁴⁷

Diese Bestrebungen bildeten erste Ansätze der (heutigen) Verwendung von queer* als Intervention in binäre Sichtweisen bezüglich Sexualität und Geschlecht.⁴⁸ Häufig wird queer* auch als Sammelbegriff für Menschen des LGBT (was für lesbian, gay, bisexual und trans*sexual/-gender) Spektrums steht bzw. für alle, die sich nicht in ein Korsett eindeutiger sexueller Orientierungen oder Geschlechtszuordnungen drängen lassen wollen, verwendet. Dietz et al. schlagen vor, queer* als Verb im Sinne eines queering/queeren* zu verwenden und weniger als Identitätslabel analog zu hetero- oder homosexuell. „Queere Interventionen stehen somit für die Aufdeckung multipler Begehrenskonstellationen jenseits der Binarismen homo/hetero und Mann/Frau.“⁴⁹ Der Begriff queer* kann letztendlich nicht abschließend definiert werden, was ihn zu einem schwierigen Forschungsgegenstand machen kann. Doch gerade diese Vieldeutigkeit ist oft Grund für seinen Einsatz, um gängige Vorstellungen von beispielsweise sexueller Identität in Frage zu stellen. Entnaturalisierung bleibt dabei eine Hauptstrategie. Jagose sieht queer* als einen Weg an, welcher nach vorne weist, aber dennoch keine genaue Richtung kennt, queer* ist „immer eine Identitätsbaustelle, ein Ort ständigen Werdens.“⁵⁰

Der „Import“ von queer* in den deutschen Sprachraum verlief verhältnismäßig problemlos in dem Maße, dass der Begriff für Klapeer dort bisher kaum negative Konnotationen erlangt hat. Die Autorin erklärt dies damit, dass queer* im deutschen (Sprach-) Gebiet keine beschwerliche Historie eines Schimpfwortes bzw. einer Beleidigung anhängt, die erst mit politischen Kämpfen neu bewertet und angeeignet werden musste. Diese eher positive bzw. neutrale Besetzung liege zum einen daran, dass bisher (auch im universitären Umfeld) eher wenige Menschen mit den Inhalten und Thematiken von Queer* Theory vertraut sind, und zum anderen, weil der Begriff an sich schlichtweg neu im Wissenschaftsbetrieb ist.⁵¹ Degele fügt hinzu, dass ein geringes Interesse außerhalb von akademischem Fachpublikum damit zu erklären sei, dass ein Paradigma von „Män-

⁴⁷ Vgl. Bell, David; Binnie, Jon (2000): *The Sexual Citizen: Queer politics and beyond*. Cambridge. S. 37.

⁴⁸ Vgl. Dietze et al. (2012).

⁴⁹ Vgl. Dietze et al. (2012).

⁵⁰ Jagose (2001): S. 165.

⁵¹ Klapeer, Christine M. (2007): *queer contexts. Entstehung und Rezeption von Queer Theory in den USA und Österreich*. Innsbruck. S. 112.

ner sind Männer, Frauen sind Frauen“⁵² für die Mehrheitsgesellschaft Lebensrealität sei und diese Differenzierung und Zurechnung im Alltagsleben ausreiche.⁵³

2.2.2. Entstehungsgeschichte der Queer* Theory

Queer* Theory ist Teil der Queer* Studies und entwickelte sich als akademische Disziplin zu Beginn der 1990er Jahre in den USA. Degele definiert Queer* Studies als eine dreifach kritische Denkströmung, welche im Einzelnen eine Begriffs- und Kategorienkritik, eine Identitätskritik, sowie Heteronormativitätskritik beinhaltet.⁵⁴ Bei Letzterer geht es darum, Heterosexualität als soziale Konstruktion anzuerkennen „deren Bedeutung von veränderlichen kulturellen Mustern abhängt.“⁵⁵ Queer* Theory ist keine Theorie im engen Sinne, „sondern eine Reihe von theoretischen Ansätzen aus unterschiedlichen Disziplinen mit jeweils unterschiedlichen Akzentuierungen.“⁵⁶ Beeinflusst wurde sie durch Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus (hier insbesondere durch differenztheoretische Arbeiten des französischen Philosophen Jacques Derrida), sowie durch die Annahme, dass Gender und Begehren nicht natürlich, sondern Produkte intersektionaler Konstruktionsprozesse sind. Sowohl Geschlechterbinarität⁵⁷ als auch Heterosexualität bedingen und stabilisieren sich demnach gegenseitig.

Queer* Studies haben immer den Anspruch, Naturalisierungen aus den Angeln heben zu wollen. Sie gehen dabei über die Themenblöcke Sexualität und Geschlecht hinaus und beziehen weitere Kategorien wie Race, Ethnie oder (Nicht-)Behinderung* mit in ihre Analysen ein, die immer einen herrschafts- und normkritischen Charakter haben.

Als Meilenstein und Beginn dieser Forschungsrichtung wird häufig der Aufsatz „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities“⁵⁸ von Teresa de Lauretis aus dem Jahr 1991 genannt. In diesem markiert der Terminus queer* eine kritische Distanz zu früheren Bezeichnungen wie gay und lesbian und bietet die Möglichkeit, vernachlässigte Differenzen und Wechselverhältnisse von beispielsweise Geschlecht, Class und Ethnizität zu

⁵² Degele, Nina (2008): Gender/ Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn. S. 109.

⁵³ Vgl. Degele (2008): S. 109.

⁵⁴ Vgl. Degele (2008): S. 43/44.

⁵⁵ Jagose (2001): S. 30.

⁵⁶ Klapeer (2007): S. 14.

⁵⁷ Hierunter versteht man die Annahme, dass es nur und genau zwei Geschlechter gibt, die scharf voneinander abgrenzbar sind.

⁵⁸ Vgl. Lauretis, Teresa de (1991): Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. In: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies. Vol. 2, 3. S. 3–18.

problematisieren.⁵⁹ De Lauretis selbst nahm bereits knapp drei Jahre später wieder Abstand von queer* als Begrifflichkeit, da diese „von Kräften und Institutionen des Mainstream übernommen worden sei, gegen die er eigentlich Widerstand leisten sollte.“⁶⁰ Für sie ist queer* zu zahm geworden und lässt die Radikalität seiner Anfangszeit vermissen.⁶¹

Eine wichtige Wegbereiterin von Queer* Theory ist Eve Sedgwick und ihr Werk „Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire“⁶², worin die Autorin Begehren und Sexualität als sozial konstruiert beschreibt und zudem die Entwicklung einer produktiven Beziehung zwischen gay und queer* aufzeigt. Eine weitere zentrale Figur ist Judith Butler, die gerade im deutschen und österreichischen Raum immense Wichtigkeit hat. Mit der Übersetzung ihres Werkes „Gender Trouble“⁶³ ins Deutsche unter dem Titel „Das Unbehagen der Geschlechter“⁶⁴ wurde Queer* Theory 1991 erstmals auch hierzulande im akademischen Bereich diskutiert und rezipiert. Eine der bedeutungsvollsten Thesen in „Gender Trouble“ bezieht sich auf die Performativität von Geschlecht als Ergebnis sich immer wieder wiederholender Handlungen. Klapeer behauptet sogar, dass „Queer Theory hierzulande mit Butler ‚fällt oder steht‘; heißt Queer Theory ist im deutschsprachigen Kontext nicht ohne Judith Butler vorzustellen.“⁶⁵ Sabine Hark veröffentlichte mit „Grenzen lesbischer Identitäten“⁶⁶ eine der ersten deutschsprachigen Arbeiten in der Tradition der Queer* Theory und beschäftigte sich darin unter anderem mit Exklusionen innerhalb der deutschen Lesbenbewegung und verschiedensten Identitätspolitikern.

Ganz ähnlich wie bei den Disability* Studies oder der Intersektionalitätsforschung, fand auch Queer* Theory erst mit zeitlicher Verzögerung Anschluss im deutschsprachigen Raum. Klapeer weist hierzu darauf hin, dass es für eine Übertragung und Rezeption von Queer* Theory notwendig ist, „eine kritische Übersetzungs- und Wiederaneignungsarbeit zu leisten.“⁶⁷ Für den europäischen Raum gäbe es nämlich kein Äquivalent zum

⁵⁹ Vgl. Klapeer (2007): S. 59.

⁶⁰ Jagose (2001): S. 160.

⁶¹ Vgl. Jagose (2001): S. 160.

⁶² Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York.

⁶³ Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London / New York.

⁶⁴ Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main.

⁶⁵ Klapeer (2007): S. 105.

⁶⁶ Hark, Sabine (1996): *Grenzen lesbischer Identitäten: Aufsätze*. Berlin.

⁶⁷ Klapeer (2007): S. 85.

Stonewall-Aufstand⁶⁸, welcher häufig als Beginn der Schwulen- und Lesbenbewegung im US-amerikanischen Raum angegeben wird.

Im deutschen Sprachraum kam Rosa von Praunheims Film „Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation in der er lebt“ (1971) eine wichtige Funktion zu. Die Dokumentation war Auslöser für viele Kontroversen und Debatten und führte unter anderem zur Bildung zahlreicher Homosexuelleninitiativen. Diese wiederum stellten die ersten Weichen für die Lesben- und Schwulenbewegung im deutschsprachigen Raum, die stark von den politischen und rechtlichen Veränderungen in den 1970er Jahren beeinflusst wurde.⁶⁹ Genau jene Gruppen und Initiativen waren es, die sich als wichtige Akteure erwiesen, als sich AIDS mit ca. 3–4 jähriger Verzögerung gegenüber den USA im deutschen Sprachraum verbreitete.⁷⁰ Diese chronologische Verschiebung verschaffte wichtige Zeit in Bezug auf Präventionsarbeit. „Aufgrund von Beobachtungen der US-amerikanischen Situation und der dort zunehmenden Stigmatisierung von Schwulen und Lesben im Zuge von AIDS, fokussierte sich die Bewegung anfänglich darauf, eine pauschalisierte Gleichung von Homosexualität = AIDS in Öffentlichkeit und Medien zu verhindern.“⁷¹ Die Inhalte der deutschsprachigen Schwulen- und Lesbenbewegung waren ähnlich wie die nordamerikanischen mit Schwerpunkten auf schwul/lesbischen Identitätspolitik. Im deutschen Sprachraum verlief dieser Prozess weit weniger radikal und war mehr auf staatliche Anerkennung ausgerichtet. Queer* als Begrifflichkeit tauchte hierzulande in den 1990er Jahren vermehrt in der Lesben- und Schwulenszene auf und wurde, wie schon einmal ausgeführt, zunächst als vereinfachende Abkürzung für Lesben und Schwule in die Bewegung eingeführt.⁷²

In den Folgejahren wurden (schon im Namen) explizit queer* deklarierte Freizeit- und Unterhaltungsaktivitäten fester Bestandteil der LGBT Subkultur. Allein in Österreich reicht dies von Partyreihen wie „Queerattack!“ (Innsbruck), „Queer:beat“ (Wien), „For queers and friends“ (Wien) oder „Queeraholic“ (Ried im Innkreis) bis hin zu ver-

⁶⁸ Am 28. Juni 1969 widersetzten sich Homo- und Transsexuelle einer Polizei-Razzia in einer Schwulensbar, dem Stonewall Inn in der New Yorker Christopher Street. Dieses Ereignis selbst löste das Gay Liberation Movement nicht wirklich aus, aber es wird dennoch oft als Ursprung der Bewegung angesehen.

⁶⁹ Während die Lesbenbewegung nur im Kontext mit der autonomen Frauenbewegung gelesen werden kann, unter der sie sich formierte, wurde die Schwulenbewegung hingegen stark von der studentischen Linken beeinflusst.

⁷⁰ Vgl. Nentwig, Wolfgang (1995): Humanökologie. Fakten – Argumente – Ausblicke. Berlin / Heidelberg. S. 50.

⁷¹ Klapeer (2007): S. 96.

⁷² Vgl. Klapeer (2007): S. 101.

schiedensten Gruppen („Queermaschen“), Sport-(Vereinen) („queerclimb“) oder Organisationen („Queer Base“; „Queer Business Women“).⁷³ Im gesamten deutschsprachigen Raum gibt es die starke Tendenz den geschlechtsüberschreitenden und subversiven Charakter von queer* zu übersehen bzw. ihn einfach nicht wahrzunehmen. Der Terminus wird zwar verwendet, steht aber sowohl politisch als auch theoretisch noch weit hinter seinem Potenzial zurück.⁷⁴ Engel stimmt diesen Überlegungen zu, denn „queer“ ist weder Synonym für lesbisch, schwul, transgender, noch Name einer revolutionären ‚Outlaw‘-Identität.⁷⁵ Auch das Potenzial eines „Verqueerens“ als (politische) Praxis wird in diesen Kontexten als Destabilisierungsperspektive von „Normalität“ meist nicht erkannt. Woltersdorff hebt ein Ungleichgewicht zwischen einem großen Interesse für die Theorie und einer vergleichsweise geringen politischen Praxis hervor. Dies habe unter anderem „dazu geführt, dass queer hier mehr als in englischsprachigen Ländern der schlechte Ruch des Akademischen, Abgehobenen, Weltfremden anhaftet, das sich nicht in die Praxis umsetzen lässt.“⁷⁶ Ein Grund hierfür ist sicherlich der, dass queeres* (Nach) Denken mit unterschiedlichen Akzentuierungen und Schwerpunktsetzungen mehrheitlich in einem universitären Rahmen stattfindet. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass Queer* Studies im deutschsprachigen Raum bisher noch wenig institutionalisiert sind. Sie werden meist innerhalb der Gender Studies verortet und Lehre, sowie Beschäftigung mit queeren* Theorieansätzen, hängt somit meist vom Interesse Einzelner ab und steht und fällt mit diesen Personen.⁷⁷

2.2.3. Queer* Theorie & Intersektionalität

Die Bereiche Queer* Theory und Intersektionalität haben viele Gemeinsamkeiten. Beiden inhärent ist eine Kritik gegen Herrschaftsverhältnisse, sowie die große Freiheit bei der Wahl von Theorien und Methoden. Sie sind transdisziplinäre Forschungsdisziplinen deren Kombination großes Potenzial birgt bzw. bergen kann. Für Dietze et al. kann beispielsweise eine intersektionale Leseart von queer* dabei helfen, „die Praxis, die Ko-Präsenzen oder Simultaneitäten von Positionierungen in einem Individuum zu de-

⁷³ Die letzten vier Beispiele sind ebenfalls alle in Wien anzutreffen.

⁷⁴ Vgl. Klapeer (2007): S. 101.

⁷⁵ Engel, Antke (1999): Queer-feministische und kanakische Angriffe auf die Nation. In: vor der information. S. 3.

⁷⁶ Woltersdorff, Volker (2003): Queer Theory und Queer Politics. In: UTOPIE kreativ. H. 156, Oktober. S. 920.

⁷⁷ Vgl. Klapeer (2007): S. 112/113.

cken.“⁷⁸ Trotz dieser Gemeinsamkeiten bezüglich kritischer Analysen von oft vielschichtigen Kategorisierungsprozessen, besteht dennoch die Gefahr einer „doppelten Leerstelle“⁷⁹ zwischen Queer* Theory und Intersektionalität. „Konkret besteht diese zum einen aus dem häufigen Nicht-Thematisieren von Sexualität(-en) bei intersektionalen Analysen und zum anderen aus einem langen Schweigen zu Intersektionalität in einer eher Weißen Genealogie der Queer Theory.“⁸⁰ Gerade diese Leerstelle wurde durch Richtungen wie Postcolonial, Critical Race, Critical Whiteness, sowie Queer*, Disability* und Transgender Studies immer mehr aufgebrochen „und damit [wurde] einer latent intersektionalen Verstehensweise von queer zu einer konkreten Manifestation verholfen.“⁸¹ Rahman sieht eine dringende Notwendigkeit in der Kombination beider Bereiche: “In many ways, queer intersectionality is simply the necessary tautology: intersectionality is inevitably disruptively queer, and queer must be analytically intersectional.”⁸²

2.2.4. Kritik an Queer* (Theory)

Jagose schildert, dass queer* „als eine logische Fortentwicklung der schwulen und lesbischen Politiken und Theorien des 20. Jahrhunderts beschrieben werden“⁸³ kann. Doch die Verbreitung von queer* wie auch von Queer* Theory bleibt nicht unumstritten. Viele Auseinandersetzungen um queer* als Begrifflichkeit sprechen Beschränkungen an. Weitere Kritiken setzen an einer Nicht-Gleichbedeutung von den Kategorien lesbisch, schwul und queer* an. Sedgwick beobachtet hierzu „einige Lesben und Schwule, die nie und nimmer als queer* durchgehen, und andere Personen, die auf jeden Fall dazu gehören, ohne dass sie allzu viele homoerotische Anwandlungen haben.“⁸⁴ Auch wird queer* häufig vorgeworfen, gegen eine Sichtbarkeit von Lesben und Schwulen zu arbeiten. Für Jagose geht damit ein mit der eigenen Identifikation als Lesbe oder Schwuler hart erlangenes Ansehen und Zusammengehörigkeitsgefühl „in einem Begriff verloren, dessen einzige Besonderheit sein Widerstand gegen die Konvention ist.“⁸⁵ Als letzter Kritik-

⁷⁸ Dietze et al. (2012).

⁷⁹ Vgl. Dietze et al. (2012).

⁸⁰ Dietze et al. (2012).

⁸¹ Dietze et al. (2012).

⁸² Rahman, Momin (2010): Queer as Intersectionality. Theorizing Gay Muslim Identities. In: Sociology. Vol. 44 (5), S. 956.

⁸³ Jagose (2001): S. 129.

⁸⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky (1993): Tendencies. Durham. S. 13.

⁸⁵ Jagose (2001): S. 144.

punkt werden die sich oft widersprechenden Ansichten über den politischen Nutzen von queer* genannt. Befürworter_innen halten die Umdeutung des Begriffs für einen kraftvollen „Akt kultureller Wiederaneignung und strategisch klug, weil sie das Wort dem homophoben Kontext entzieht, in dem es entstanden ist“⁸⁶, während Gegner_innen anklagen, dies würde Krankheit und Symptom verwechseln und „selbst wenn die Umdeutung gelingen sollte, würden andere oder neu erfundene Wörter die kulturelle Funktion des alten übernehmen.“⁸⁷ Es bleibt trotz aller Kritikpunkte zu erwähnen, dass queer* sich selbst nicht als verbesserte Version von lesbisch oder schwul anbietet, sondern eine Selbstverständlichkeit dieser Kategorien in Frage stellen will.

Wenn es um die Etablierung von Queer* Theory an deutschsprachigen Universitäten geht, werden auch kritische Stimmen laut. Klapeer beispielsweise spricht sich dafür aus, dass „über die Sinnhaftigkeit einer diskursiven Verschiebung des Queer*-Begriffs selbst auf deutschsprachige Zusammenhänge diskutiert werden“⁸⁸ müsse. Des Weiteren sollte ein Nachdenken über die Verwendung von Queer* Studies als Begrifflichkeit geschehen, damit die wissenschaftliche Sichtbarkeit der diskriminierten Lebenspraxen von Lesben, Schwulen und Transgenderpersonen im universitären Umfeld nicht verloren gehe.⁸⁹ Diese Ansätze zeigen, dass bei jedweder Beurteilung nicht vergessen werden darf, dass auch Queer* Theory zu einem keineswegs herrschaftsfreien Wissen(s)/(schafts)system gehört.

2.3. Behinderung*, Disability* Studies und Crip* Theory

2.3.1. Behinderung* im globalen Kontext

Für Goodley evoziert der Ausdruck Behinderung* an sich bereits eine Art der Unvollkommenheit bzw. ein Fehlen von Etwas. Was genau dieses Etwas ist, könne sich verschiedenartig manifestieren. Fest stehe jedoch, dass mit dem Attribut Behinderung* automatisch eine marginalisierte Position in einer Gesellschaft, Kultur oder Ökonomie einhergehe.⁹⁰ Behinderung* überwindet und durchzieht alle Schichten, Klassen, Geschlechter und Nationen. Da allerdings nur ca. 15 % aller Behinderungen* von Geburt

⁸⁶ Jagose (2001): S. 133.

⁸⁷ Jagose (2001): S. 133.

⁸⁸ Klapeer (2007): S. 114.

⁸⁹ Vgl. Klapeer (2007): S. 114.

⁹⁰ Vgl. Goodley (2011): S 1.

an bestehen, die absolute Mehrheit aller Menschen mit Behinderung(en)* dieses Attribut also erst im Laufe ihres Lebens erwerben, ist es schwierig, die genaue Anzahl dieser stark fluktuierenden Gruppe zu ermitteln. Schätzungen zufolge gibt es weltweit 500–650 Millionen Menschen mit Behinderung*. Dies ist umgerechnet jede_r zehnte Erdbewohner_in, von denen 88 % in den weltweit ärmsten Ländern leben. Hierzu zählen auch etwa 150 Millionen Kinder.⁹¹ Behinderung* als Identitätskategorie kann immer nur zusammen mit einem historischen Rahmen bestehen. Sie ist demnach niemals „nur“ ein simpler natürlicher Fakt, sondern wird erst in und durch historische Umstände und Gegebenheiten hergestellt.

2.3.2. Behinderte* Körper

Siebers teilt den Kreislauf des Lebens in die Bereiche behindert* – nicht-behindert* – (wieder) behindert* ein. Auf den (kurzen) Teil des Lebens als nicht-behinderter* Mensch folge so für die meisten Menschen ein Leben mit Behinderungen*.⁹² Im anglo-amerikanischen Sprachraum existiert hierzu das Kürzel TAB, welches für temporarily able_bodied* steht. Alle Körper existieren in keinem wertneutralen Raum, sondern sind immer gesellschaftlichen Machtmechanismen unterworfen und gleichzeitig gegenderte historische Konstrukte. Jene, die einem Vergleich mit andern Körpern (in Form von Intelligenztest oder anderen Formen medizinischer Diagnostik) nicht standhalten, werden als behindert* etikettiert und damit (je nach Gesetz des spezifischen Landes) hilfs- oder pflegebedürftig, wenn sie genormten Leistungs- und Erwerbsstandards nicht nachkommen können. Zusätzlich werden Menschen mit Behinderung* nach einem sozialrechtlich festgelegten Grad der Behinderung* bzw. Stufen der Pflegebedürftigkeit differenziert und damit hierarchisiert. Menschen mit gleicher Behinderung* (z.B. sehgeschädigt, lernbehindert* etc.) sind demnach vor dem Gesetz eine homogene Gruppe, die dann exkludierenden Strukturen unterworfen wird, sei es in Sonderschulen, Kliniken oder Behinderten*heimen.⁹³ Hier wird die Wirkmächtigkeit regulierender Normen besonders deutlich. Der Körper bleibt Dreh- und Angelpunkt dieses Diskurses, da sich in

⁹¹ Vgl. Goodley (2011): S. 1.

⁹² Vgl. Siebers, Tobin (2006): Disability in Theory. From Social Constructionism to the New Realism of the Body. In: Lennard, Davis J.: The Disability Studies Reader. Second Edition. London / New York. S. 173 f.

⁹³ Vgl. Waldschmidt, Anne (2010): Das Mädchen Ashley oder: Intersektionen von Behinderung, Normalität und Geschlecht. In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld. S. 52/53.

ihm die Differenzlinien von Behinderung*, Geschlecht und „Normalität“ überkreuzen. Er bleibt trotzdem immer gleichermaßen Produkt und Produzent von Gesellschaft. Genau diese soziale Konstruktion von Körpern wird durch behinderte* Körper im Spezifischen sichtbar gemacht, da diese die Repräsentation von Körpern im Allgemeinen herausfordern. Institutionen und soziale Verhaltensweisen bestimmen die Repräsentation von Körperrealitäten oft viel mehr als biologische Determinanten. Siebers erweitert diese These noch einmal, indem er Behinderung* zuspricht, den Prozess der Repräsentation nicht nur sichtbar zu machen, sondern ihn selbst zu ändern. Unterschiedliche Körper benötigen und kreieren für ihn neue Arten von Repräsentation.⁹⁴ Für Garland Thomson repräsentieren behinderte* Körper eine Art Freak Show. Als fleischgewordene Unorthodoxe sträuben sie sich dagegen, normalisiert, neutralisiert oder homogenisiert zu werden.⁹⁵ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Behinderung* ein subversiver Charakter innewohnt, der dabei hilft, Beschränkungen und Einschränkungen aufzudecken, welche Körpern durch soziale Codes und Normen auferlegt werden. Damit einher geht das Potenzial Theorien sozialer Konstruktion zu stören.

2.3.3. Modelle von Behinderung*

Lange wurde Behinderung* als ein rein „medizinisches Problem, als ‚Defekt‘ der betroffenen Person gesehen. Diese ‚Defekte‘ sollten beseitigt oder zumindest möglichst unsichtbar gemacht werden.“⁹⁶ Von Menschen mit Behinderung* wurde erwartet, sich der (nicht-behinderten*) Mehrheitsgesellschaft bestmöglich anzupassen. Gelang dies nicht, sahen sie sich unter anderem mit schlechteren Bildungs- und Arbeitsmarktchancen konfrontiert. Die damit verbundenen Zuschreibungen und Wertungen, denen Menschen mit Behinderung* ausgesetzt waren, sind prominente Charakteristika des medizinischen Modells von Behinderung*. Passivität, Abnormalität, Unfähigkeit oder Abhängigkeit sind nur einige Beispiele dieser stets negativ konnotierten Attribute. Able-bodied, also nicht-behinderte* Menschen boten den imaginierten Gegenpol mit positiv bewerteten Eigenschaften wie Kompetenz, Aktivität oder Selbstständigkeit.⁹⁷

⁹⁴ Vgl. Siebers (2006): S. 173.

⁹⁵ Vgl. Garland Thomson, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York. S. 24.

⁹⁶ Köbsell (2010): S. 18.

⁹⁷ Vgl. Köbsell (2010): S. 18.

In den 1970er Jahren entwickelte sich das soziale Modell von Behinderung* als Alternative zum vorherrschenden individualisierenden Rehabilitationskonzept. Nach diesem Modell ist Behinderung* eine gesellschaftliche Konstruktion, das Ergebnis von Stigmatisierung und außerdem ein Prozess, der Menschen mit bestimmten Beeinträchtigungen eine vollständige gesellschaftliche Teilhabe vorenthält. Einher damit geht eine Diskriminierung in verschiedensten Lebensbereichen. Behinderung* entsteht demnach meist in Interaktionen und Bedeutungszuschreibungen. Es ist wichtig zu betonen, dass in diesem Kontext Menschen nicht zwangsläufig wegen ihrer gesundheitlichen Einschränkung behindert* sind, sondern dass sie zu Behinderten* gemacht werden, indem Barrieren gegen ihre Partizipation errichtet werden.⁹⁸ Behinderung* ist nicht einfach vorhanden, sondern wird gesellschaftlich hergestellt. Das soziale Modell unterscheidet außerdem die beiden Termini Beeinträchtigung (Impairment) und Behinderung* (Disability*). Bei ersterem geht es um die funktionelle Einschränkung eines Menschen aufgrund physischer, psychischer oder geistiger Schädigungen. Behinderung* hingegen ist definiert als Verlust oder Beschränkung von Möglichkeiten, am gesellschaftlichen Leben gleichberechtigt teilzunehmen.⁹⁹ Sie entsteht durch systematische Ausgrenzung. Aus einem Impairment folgt außerdem nicht unbedingt eine Behinderung*. Nach dem sozialen Modell „ist weder disablement (der Prozess des Behindertwerdens*) eine notwendige Konsequenz von impairment, noch stellt diese eine hinreichende Bedingung für disability dar.“¹⁰⁰

War die Trennung in Behinderung* und Beeinträchtigung in der Entstehungszeit des sozialen Modells eine wichtige und kraftvolle, so wird genau diese duale Herangehensweise mittlerweile häufig aufgrund ihres dichotomen Charakters kritisiert. Ähnlich wie im Sex – Gender Diskurs kann auch bei Impairment – Disability* eine Zweiteilung herausgelesen werden, bei der die jeweils ersten Begriffe dem Bereich Natur und die zweiten eher dem Bereich der gesellschaftlichen Produktion zugeordnet werden können. Es gilt daher sowohl für Geschlecht, also auch für Behinderung* diese Dichotomie von Natur und Gesellschaft zu überwinden. Außerdem müssen vermeintlich wertneutrale

⁹⁸ Vgl. Waldschmidt, Anne (2007): Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne; Schneider, Werner: Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld. S. 57.

⁹⁹ Vgl. Köbsell, Swantje (2010): Gendering Disability. Behinderung, Geschlecht und Körper. In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld. S. 19.

¹⁰⁰ Waldschmidt (2007): S. 57.

Begriffe wie Sex und Impairment kritisch reflektiert werden, fordert Waldschmidt. Für sie sind nicht nur Gender und Disability*, sondern auch Sex und Impairment Diskursprodukte.¹⁰¹ Köbsell kritisiert das Verschwinden des Körpers aus dem Diskurs um Behinderung*. Genau dieser beeinträchtigte Körper spiele schließlich eine essentielle Rolle, da dessen Einschränkungen „auch nach der Überwindung aller gesellschaftlichen Barrieren nicht völlig verschwinden. Einschränkungen durch die Beeinträchtigung [...] werden auch in der barrierefreiesten und gleichgestellten aller Welten noch vorhanden sein.“¹⁰² Zusätzlich ist das soziale Modell nicht hilfreich dabei, die realen Lebensumstände von Menschen mit Behinderung* zu verstehen, da diese sich meist aus sehr komplexen Wechselwirkungen zwischen individuellen und Umwelt-Faktoren zusammensetzen.

Eine abschließende wichtige Kritik am sozialen Modell liefert Shakespeare. Er argumentiert im Bereich der Identitätspolitik und der häufig genannten Analogien zwischen Behinderung* und anderen minorisierten Gruppen (z.B. sexuelle Orientierung oder Ethnie) die Diskriminierungserfahrungen machen und Vorurteilen begegnen.¹⁰³ Zum Bereich Behinderung* gibt es dennoch wichtige Differenzen und Abgrenzungen, die bedacht werden müssen, aber oft unreflektiert bleiben. Shakespeare sieht nichts Intrinsisch-problematisches, wenn es darum geht, lesbisch oder eine Frau* zu sein. Wenn soziale Diskriminierung verschwinden würde, könnten diese gesellschaftlich voll partizipieren. Genau solche intrinsischen Limitationen bestehen aber bei Menschen mit Behinderung*. Auswirkungen daraus sind erstens, dass auch, wenn alle sozialen Barrieren abgebaut werden würden, viele Formen der Beeinträchtigung immer noch bestehen blieben. Zweitens ist es schlicht schwieriger, Disability* in gleicher Weise zu feiern bzw. zu zelebrieren wie z.B. Gay Pride, da Behinderung* als Konzept sich auf Limitationen und Unfähigkeit bezieht. Als dritten Punkt benennt Shakespeare, dass die vielfältigen Ressourcen, die für eine Überbrückung von Impairment und einer daraus folgenden gesellschaftlichen Teilhabe nötig sind, Diskriminierungen nicht minimieren können.¹⁰⁴

Gerade gegen die zweite These Shakespeares stellen sich seit Jahren Aktivist_innen nationaler und internationaler Behinderten*bewegungen. Mit beispielsweise der Organisation von Disability* und Mad Pride Paraden positionieren sie sich gegen Diskrimi-

¹⁰¹ Vgl. Waldschmidt (2007): S. 57.

¹⁰² Köbsell (2010): S. 27.

¹⁰³ Vgl. Shakespeare, Tom (2006): The Social Model of Disability. In: Lennard, Davis J.: The Disability Studies Reader. Second Edition. London/ New York. S. 202.

¹⁰⁴ Vgl. Shakespeare (2006): S. 202.

nierungen und Stigmatisierung und für mehr Sichtbarkeit und Akzeptanz. Ähnlich wie im akademischen Bereich hat auch die Behinderten*bewegung im deutschsprachigen Raum großen Fahrtwind aus der englischen und amerikanischen Bewegung aufgenommen und profitiert immens von dieser. Raab beschreibt als Startschuss der deutschsprachigen Behinderten*bewegung das Jahr 1981 mit dem UN-Jahr der Behinderten* und dem „Krüppeltribunal“ in Dortmund. Letzteres wurde von Personen aus der Behinderten*bewegung organisiert mit dem Ziel „die offiziellen Veranstaltungen des UN-Jahres zu nutzen, um dem Anliegen von Behinderten*initiativen Gehör zu verschaffen.“¹⁰⁵ Inhaltlich ging es dabei vor allem um Kritik am Sozialstaat bezüglich Missständen und Menschenrechtsverletzungen. Schon ein Jahr später (1982) wurde erstmalig in Deutschland das „Krüppelfrauentreffen“ als reines Zusammenkommen von Frauen* mit Behinderung* abgehalten. Inhaltlich ging es den Teilnehmerinnen* darum, spezifische Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen von Frauen* und Mädchen* mit Behinderung* zu diskutieren, sowie sich untereinander zu vernetzen.¹⁰⁶

2.3.4. Geschlecht und Behinderung* – Gendering Disability*

Die gesellschaftliche Strukturkategorie Behinderung* stellt wie bereits beschrieben, eine Normabweichung dar. Bei Geschlecht sieht es ähnlich aus, wenn im System der Zweigeschlechtlichkeit als Nicht-Mann, und damit als Frau kategorisiert wird. Beide Begriffe sind zudem sozial konstruiert und in sich (Mann – Frau / behindert* – nicht-behindert*) sowie untereinander hierarchisch durchzogen. Es ist wichtig hervorzuheben, dass im Gegensatz zu Geschlecht, mit behindert* keine in sich homogene und klar abgrenzbare Gruppe von Menschen bezeichnet wird, „vielmehr wirken hier gesellschaftliche Definitions- bzw. Ausgrenzungsprozesse, die an beeinträchtigten Körpern festgemacht werden und historischen und kulturellen Bedingungen – und damit auch Veränderungen – unterworfen sind,“¹⁰⁷ erläutert Köbsell.

In der Alltagspraxis bedeutet dies, dass Kinder mit Behinderung* bereits sehr früh merken, dass das Attribut behindert* viele andere übertrumpft bzw. fast unsichtbar macht. Besonders junge Mädchen* lernen oftmals schnell, dass durch die Behinderung* ihre

¹⁰⁵ Raab, Heike (2014): Dis/ Ability, Feminismus und Geschlecht. Perspektiven der Disability Studies. In: Franke, Yvonne; Mozygemba, Kati; Pöge Kathleen (u.a.) (Hrsg.): Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis. Bielefeld. S. 103.

¹⁰⁶ Vgl. Raab (2014): S. 103.

¹⁰⁷ Köbsell (2010): S. 21.

Weiblichkeit* nicht anerkannt wird. Sie erfahren eine ganz spezielle Art der Exklusion, müssen mehr leisten als andere und ferner möglichst selbstständig sein, da (einer heterosexuellen „Norm“ folgend) eine spätere Versorgung durch Ehemänner oder Ähnliches nicht garantiert ist. Auch Männer* und Jungen* mit Behinderung* haben häufig Schwierigkeiten, traditionellen Bildern von Männlichkeit_en* zu entsprechen. Bis zur Mitte der 1990er Jahre gab es hierzu, im Gegensatz zu Studien über Frauen*, eher wenige Veröffentlichungen. Einer der ersten Forscher_innen, der sich dem Themenkomplex zuwandte, war Tom Shakespeare. In „The Sexual Politics of Disabled Masculinity“¹⁰⁸ aus dem Jahr 1999 kritisierte er die bis dahin fast komplett fehlende Forschung zu Behinderung* und Männlichkeit_en*, da gerade die Erfahrungen von Männern* mit Behinderung* unter anderem großes Potenzial bergen, um existentialistische Vorstellungen zu männlicher* Sexualität herauszufordern.¹⁰⁹ In den letzten Jahrzehnten begann sich die zahlenmäßige Lücke bezüglich Studien zu Frauen* bzw. Mädchen* mit Behinderung* und Jungen* bzw. Männern* mit Behinderung* langsam zu verkleinern. „The focus of study has been more on masculinity and how it intersects with ‚disability‘ as an almost generic category, rather than on how masculinity (or masculinities) intersect(s) differently with various types of impairment,“¹¹⁰ beanstanden Shuttleworth et al. Die Autor_innen fordern dazu auf, Männlichkeit_en* und Behinderung* bezüglich eventueller Universalisierungstendenzen, was unterschiedliche Impairments, Kontexte und Kulturen angeht, immer kritisch zu hinterfragen.¹¹¹

Die wechselseitigen Dynamiken und Interdependenzen der Kategorien Behinderung* und Geschlecht sind in den Gender sowie den Disability* Studies bisher eher randständige Themenbereiche. Waldschmidt merkt zur intersektionalen Verwobenheit beider Bereiche an, dass es bei einer Untersuchung wichtig sei darauf zu achten, Behinderung* und Geschlecht nicht bloß als zwei sich an bestimmten Stellen überkreuzende Punkte zu betrachten, sondern auch auf eine wechselseitige Wirkung acht zu geben.¹¹² Außerdem sollte ein Schwerpunkt darauf gelegt werden, wie das Zusammenspiel von Sex und Impairment, sowie Gender und Disability* matrixbildend fungiert, denn all diese Ebenen überschneiden sich und verweisen aufeinander. Ebenso werden alle vier erst im gesell-

¹⁰⁸ Shakespeare, Tom (1999): The Sexual Politics of Disabled Masculinity. In: Sexuality and Disability, Vol. 17, No. 1. S. 53–64.

¹⁰⁹ Vgl. Shakespeare (1999): S. 53 f.

¹¹⁰ Shuttleworth, Russell; Wedgwood Nikki; Wilson, Nathan J. (2012): The Dilemma of Disabled Masculinity. In: Men and Masculinities 15 (2). S. 174.

¹¹¹ Vgl. Shuttleworth et al. (2012): S. 189.

¹¹² Vgl. Waldschmidt (2010): S. 41/42.

schaftlichen Diskurs hergestellt und ihre Wechselwirkungen von der Macht der Normalität bestimmt. In dieser ambivalenten Form geht Normalisierung „Hand in Hand mit der Normierung; es gibt sie nicht, ohne dass ein Preis zu zahlen wäre, und sei es den der Körperdisziplinierung.“¹¹³

2.3.5. Disability* Studies

Disability* Studies als Forschungsdisziplin entwickelten sich in den 1990er Jahren im Kontext der emanzipatorisch ausgerichteten Behinderten*bewegung und wurden von behinderten Wissenschaftler_innen entwickelt. Als Begründer der Forschungsrichtung werden zumeist der Soziologe Irving Kenneth Zola aus den USA und Michel Oliver, ein Sozialwissenschaftler mit Behinderung* aus England, genannt. Ein Blick auf die unterschiedliche Geschichte beider Länder macht die leicht differenzierten Fokusse verständlich. Während das UK-Modell stark von der Arbeiter_innenbewegung beeinflusst wurde und Probleme rund um Arbeitskraft im Zentrum standen, waren es in den USA Diskurse rund um die Bürger_innenrechtsbewegung. Letztere haben eine pluralistischere Herangehensweise und sind inhaltlich eher an den Kultur- und Geisteswissenschaften orientiert, wohingegen britische Formen eher politikwissenschaftlich und neomarxistisch geprägt sind. Ähnlich wie die Gender und Queer* Studies bildete sich die Disziplin im englischen Sprachraum, bevor sie mit Verzögerung im deutschsprachigen Raum ankam. Bekannte Vertreterinnen* im deutschen Sprachraum sind unter anderem Anne Waldschmidt, Swantje Köbsell und Heike Raab.¹¹⁴ Obwohl die Bezeichnung Disability* Studies hier lange unbekannt war, wurden diese allerdings bereits seit Beginn der deutschsprachigen Behinderten*bewegung betrieben.

In den Disability* Studies gilt Behinderung* als sozial und kulturell konstruiert. Sie wird inter- und transdisziplinär in möglichst vielen Bereichen untersucht und reflektiert. Außerdem soll die vorherrschende Lesart von Behinderung* hinterfragt werden. Diese Herangehensweise birgt viel Potenzial, um Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen zu überwinden und ein Zusammentreffen mit anderen Bereichen zu ermöglichen, die zunächst nichts mit Behinderung* zu tun zu haben scheinen. Waldschmidt nennt als

¹¹³ Waldschmidt (2010): S. 59.

¹¹⁴ Siehe hierzu u.a.: Waldschmidt (2007, 2010, 2017); Köbsell (2010); Raab (2010, 2014).

Beispiele Fächer wie Philosophie, Anthropologie oder Geschichte.¹¹⁵ Ein solch interdisziplinärer Ansatz kann ein gänzlich neues Licht auf gegenwärtige Kulturen und Gesellschaften werfen und zeigen, dass Behinderung* Kultur(en) strukturiert und gleichzeitig auch durch diese geformt wird. Übereinstimmend mit dem sozialen Modell von Behinderung* wird bei den Disability* Studies das individuell-medizinische Denken über Behinderung* äußerst kritisch hinterfragt. Außerdem wird diese nicht mehr als pathologischer Defekt des Körpers angesehen, sondern als soziokulturell bedingt. Es wird aus der Sicht von Menschen mit Behinderung* geforscht und nicht mehr aus der der Mehrheitsgesellschaft.¹¹⁶ Dabei hinterfragen Forscher_innen das kulturell binäre Modell von behindert*/ nicht-behindert* aus macht- und herrschaftskritischer Perspektive. Als Knoten- und Ausgangspunkt der Disability* Studies beschreibt Siebers den politischen Kampf von Menschen mit Behinderung*. Dieser Kampf benötige eine realistische Konzeption von Körpern mit Behinderung*, sowie ein Umstürzen des dominanten Bildes von Menschen mit Behinderung* als isolierte Opfer von Krankheiten oder Unglücksfällen, die nichts miteinander oder mit Menschen ohne Behinderung* gemeinsam haben.¹¹⁷

2.3.6. Feministische und Queere* Disability* Studies

Die US-amerikanische Disability* Studies Theoretikerin Rosemarie Garland-Thomson forderte bereits in den 1990er Jahren den Entwurf einer feministischen Disability* Theorie. Neben thematischen Überschneidungen mit dem Bereich der intersektional agierenden Gender Studies (z.B. Krankheit, Schönheit, Reproduktion oder Alter) geht es ihr vor allem darum, Behinderung* aus einer geschlechterkritischen Sicht zu erforschen, denn „als normativer Maßstab gilt der gesunde männliche Körper. Von ihm werden alle weiteren körperlichen Variationen nach einen hierarchischen Gefälle abgeleitet.“¹¹⁸ Durch kritische Untersuchungen dieser Strukturen werden Definitions-Begrenzungen, sowie Repräsentationssysteme und deren wechselseitige Beeinflussung sichtbar. Außerdem ist das Durchdringen aller Aspekte von Kultur und Gesellschaft den beiden Kate-

¹¹⁵ Vgl. Waldschmidt, Anne (2017): Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as Analytical Tool. In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Eds.): Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. Bielefeld. S. 20.

¹¹⁶ Vgl. Raab (2014): S. 102.

¹¹⁷ Vgl. Siebers (2006): S. 180.

¹¹⁸ Raab (2012).

gorien Behinderung* und Geschlecht inhärent und hilft damit unter anderem bei der Untersuchung von Identitätskonstruktionen.¹¹⁹

Feministische und Queere* Disability* Studies haben gemeinsam, dass im Mittelpunkt beider Kategorien der Körper bzw. Körpernormativitäten stehen. Außerdem geht es um „eine Verhältnisbestimmung von Geschlecht und Behinderung.“¹²⁰ Doch was genau unterscheidet die beiden Forschungsrichtungen voneinander? Raab schreibt Queeren* Disability* Studies den Schwerpunkt der Verhandlung von „Analogien zwischen Homophobie und Behindertenfeindlichkeit“¹²¹ zu. Im Zentrum steht Heteronormativität und deren Verflechtung mit Behinderung*. Den theoretischen Rahmen bildet die Queer* Theory, welche sich wie bereits erläutert, gegen statische Identitätskonstruktionen stellt. Feministische Disability* Studies hingegen konzentrieren sich eher auf (Un-)Gleichheits- und Differenzaspekte im Zusammenhang mit Geschlecht und Behinderung*.

Diese beiden Zweige der Disability* Studies problematisieren immer mehr die konventionellen Parameter von Sexualität. Menschen mit Behinderung* wurden historisch betrachtet sehr lange ignoriert, kontrolliert, verleugnet und (medizinisch) behandelt. Wenn Sexualität und Behinderung* zusammen thematisiert wurden, geschah dies meist im Kontext von unangepassten sexuellen Verhaltensweisen als Konsequenz von Missbrauch oder Zuschreibungen sexueller Dysfunktionen, die durch Effekte bestimmter Beeinträchtigungen hervorgerufen wurden. Auch Forschungen in diese Richtung beschränken sich oft auf psychosexuelle Funktionen mit einem Schwerpunkt auf männliche* Sexualität.¹²² Es soll hier nicht suggeriert werden, dass keine Verbindung zwischen Sex, Behinderung* und Missbrauch besteht. Ganz im Gegenteil, denn zwischen einem Drittel und einem Zehntel aller Menschen mit Behinderung* haben sexuellen Missbrauch zu einer bestimmten Zeit ihres Lebens erlebt.¹²³ Trotz einiger Veröffentlichungen zum Thema in den letzten Jahren besprechen, wie bereits erwähnt, die Mehrzahl aller Disability* Studies Texte Sex(-ualität) unzureichend und nur sehr oberflächlich. Des Weiteren verhandeln die viel größeren Felder der Queer* und Sexuality Studies Behinderung* nur äußerst unzureichend, wenn überhaupt.¹²⁴ Dies lässt erkennen,

¹¹⁹ Vgl. Raab (2014): S. 109.

¹²⁰ Raab (2014): S. 108.

¹²¹ Raab (2014): S. 100.

¹²² Vgl. Goodley (2011): S. 40.

¹²³ Vgl. Goodley (2011): S. 40.

¹²⁴ Vgl. McRuer, Robert; Mollow, Anna (2012): Sex and Disability. Durham. S. 3.

dass Behinderung* als Analysekatgorie bzw. Disability* Studies als epistemologisches Feld bisher noch in den Kinderschuhen stecken, wenn es um Einfluss auf queere* Forschung und Wissenschaft geht. McRuer und Mollow erwähnen die oftmals verschwimmenden Übergänge der beiden Kategorien Disability* und Sex. Zugleich betonen sie die Wichtigkeit einer weiterhin bestehenden Fluidität beider Termini.¹²⁵

Die in den letzten Jahren immer prominenter gewordenen Bereiche der feministischen, queeren* und kritischen Disability* Studies verbinden die Bestrebungen und Ambitionen von Menschen mit Behinderung* mit transformativen Vorstellungen rund um Class, Feminist, Queer* und Postkolonial Studies. Auf diese Weise stellt Disability* Theory Dis_Ableismus* auf den Ebenen von Psyche, Kultur und Gesellschaft in Frage.¹²⁶

2.3.7. Crip* Theory

Die in den vorherigen Kapiteln genannten Wechselwirkungen und Überschneidungen der Kategorien Behinderung* und Geschlecht werden durch die Addition der Thematik sexuelle Orientierung bzw. Sexualität noch einmal komplexer. Doch das Zusammentreffen dieser Punkte führt nicht zwangsläufig nur zu einer verstärkten Mehrfachdiskriminierung, denn durch intersektionale Eigenschaften entstehen neue Dimensionen und Formen von Ausgrenzung und Diskriminierung. Wichtig für die Analyse dieser Prozesse ist nach Köbsell eine intersektionale Herangehensweise, die jene Kategorien hinsichtlich ihrer Eigenschaften definiert sowie deren Zusammenhang untereinander bestimmt.¹²⁷

Die Überlappung von Queerness* und Behinderung* ist deshalb sehr spannend, da sie unter anderem Fragen aufwirft, inwiefern Queerness* eine Konstruktion von Behinderung* hervorruft und anders herum, wie Behinderung* in die Konstruktion von Queerness* einwirkt. Sexualitäten mit Behinderung* sind marginalisiert, aber sie sind, aus Sicht der Queer* Theory, auch subversiv. Queer* rebelliert im Grundkern gegen Hetero- sowie Homonormativität und stellt sich gegen Binaritäten wie hetero – homo oder behindert* – nicht-behindert*. Demnach werden nicht-weiße, weibliche*, oder Körper mit Behinderung* nicht mehr als unvollkommen oder verletzlich angesehen. Queere* Körper sind unkontrollierbar und damit bedrohlich, sie pervertieren die Logik des Nor-

¹²⁵ Vgl. McRuer & Mollow (2012): S. 13.

¹²⁶ Vgl. Goodley (2011): S. 174.

¹²⁷ Vgl. Köbsell (2010): S. 29/30.

mativen.¹²⁸ Dies eröffnet Potenziale und Möglichkeiten einer Wiederherstellung sozialer und kultureller Beziehungen.¹²⁹ Außerdem schafft Queer(-ness)* Platz, um über Behinderung* und den Körper zu sprechen und zwar nicht als simple biologische Konzepte, sondern als fluide und sich immer wieder verändernde Gebilde.¹³⁰ Robert McRuers „Crip Theory“¹³¹ setzt genau hier an. Beeinflusst wurde diese Theory von Queer* und Disability* Studies, aber auch vom Aktivismus der Behinderten*- und anderen sozialen Bewegungen. Bevor Crip* Theory genauer vorgestellt und untersucht wird, soll zuerst der Terminus crip* definiert werden. Dieser wurde historisch gesehen und ähnlich wie queer*, lange abwertend benutzt und in den letzten Jahrzehnten allmählich wieder von Menschen mit Behinderung* angeeignet und als Selbstbezeichnung gebraucht. Sandahl beschreibt crip* als „fluid and ever changing, claimed by those whom it did not originally define. [...] The term crip has expanded to include not only those with physical impairments but those with sensory or mental impairments as well.“¹³² Dieser inklusive und sich immer wieder ändernder Charakter des Begriffes ist es, der in der Crip* Theory mitgeführt wird und diese stark beeinflusst. McRuer zieht darin Parallelen zwischen Crip* und Queer* Theory:

„[Crip Theory] should be understood as having a similar contestatory relationship to disability studies and identity that queer as to LGBT studies and identity, crip theory does not seek to dematerialize disability identity. [...] Crip theory questions – or takes a sledgehammer to – which has been concretized; it might, consequently, be comprehended as a curb cut into disability studies, and into critical theory more generally.“¹³³

Untersuchungen der Dynamiken von Behinderung* und (Hetero-) Sexualität bringen großen Mehrwert, da bei beiden Körper, bzw. die Kritik an Körnernormen, im Mittelpunkt stehen. Besonders in westlichen Gesellschaften gehen körperliche Gesundheit und Leistungsfähigkeit Hand in Hand mit Hetero-Sexualität. McRuer entwickelte hierzu den Begriff der „able-bodied heterosexuality“¹³⁴, die als hegemoniale sowie kulturelle Norm Einfluss auf die Konstruktion von Behinderung* hat. Der Körper bzw. das Körperliche an sich wird nicht als natürlich, sondern als gesellschaftliche Produktion beschrieben, denn „able-bodiedness, even more than heterosexuality, still largely masque-

¹²⁸ Vgl. Goodley (2011): S. 161.

¹²⁹ Vgl. Goodley (2011): S. 42.

¹³⁰ Vgl. Goodley (2011): S. 40.

¹³¹ McRuer, Robert (2006): Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability. New York / London.

¹³² Sandahl, Carrie (2003): Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersection of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance. In: GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies 9 (1), January. S. 27.

¹³³ McRuer (2006): S. 35.

¹³⁴ McRuer (2006): S. 10.

rades as a nonidentity, as the natural order of things.“¹³⁵ Diesem Gedankengang folgend ergibt sich die These, dass sich Behinderung* mit und durch eine heteronormative Geschlechterordnung konstituiert und dadurch „unterschiedliche Wirkebenen von Behinderung, Heteronormativität und Geschlecht“¹³⁶ sichtbar macht. Jene „able-bodied heterosexuality“¹³⁷ ist für McRuer Teil eines Systems, das er „compulsory able-bodiedness“¹³⁸ nennt. Dieses hängt eng mit einem weiteren System, dem der „compulsory heterosexuality“¹³⁹ zusammen. Beide Systeme produzieren Disability*, sowie Queerness* und bedingen sich gegenseitig. Hauptsächlich geht es aber um eine (Re-)Produktion von nicht-behinderten* und heterosexuellen Körpern. Hier ist ein „erfolgreiches heterosexuelles Subjekt“ eines, dessen Sexualität nicht durch die Behinderung* einer queeren* Sexualität kompromittiert wird und ein „erfolgreiches able-bodied Subjekt“ eines, dessen Fähigkeiten nicht von der Queerness* einer Behinderung* kompromittiert wird. Dieses System ist am Ende zum Scheitern verurteilt, bzw. steht immer kurz vor einem Zusammenbruch, da in dieser able-bodied und heterosexuellen Hegemonie eine solche idealtypische able-bodied Identität faktisch nicht erreichbar bzw. haltbar ist.

Auf die Funktion von Crip* Theory angesprochen, verweist McRuer auf die Essenz des Begriffs queer* als

„oppositionally and relationally but not necessarily substantively, not as a positive but as a positionality, not as a thing, but as a resistance to the norm. [...] Critical queerness and severe disability are about collectively transforming – about crippling – the substantive, material uses to which queer/ disabled existence has been put by a system of compulsory able-bodiedness, about insisting that such a system is never as good as it gets, and about imagining bodies and desires otherwise.“¹⁴⁰

Für McRuer spielt eine weitere Konstante eine wichtige Rolle, wenn es um Crip* Theory geht: der neoliberale Kapitalismus als dominantes kulturelles System, in welchem, und gegen welches verkörperte und sexuelle Identitäten über die letzten 50 Jahre hinweg erdacht und gebildet wurden.¹⁴¹ Auch wenn Menschen mit Behinderung* und nicht-heterosexuelle Menschen in vielen kulturellen Repräsentationen (z.B. in Film und Fernsehen) nicht mehr absolute Devianz bzw. Abweichung verkörpern, sind sie trotz-

¹³⁵ McRuer (2006): S. 1.

¹³⁶ Vgl. Raab, Heike (2010): Shifting the Paradigm: Behinderung, Heteronormativität und Queerness. In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld. S. 81.

¹³⁷ McRuer (2006): S. 2.

¹³⁸ McRuer (2006): S. 2.

¹³⁹ McRuer (2006): S. 2.

¹⁴⁰ McRuer (2006): S. 31, 32.

¹⁴¹ Vgl. McRuer (2006): S. 2.

dem noch sowohl visuell als auch narrativ untergeordnet, manchmal sogar nicht existent.¹⁴²

Im Unterschied zu Disability* Studies, welche sich oft auf die Untersuchung einer Repräsentation von Behinderung* beschränken, geht Crip* Theory mehr in das kulturell geprägte Alltagsleben hinein, in welchem Bilder und Identitäten produziert werden und sucht einen Zugang zu diesen neuen und vielleicht auch unerwarteten Bildern von Behinderung*, Solidarität, Bündnissen und Zusammenschlüssen.¹⁴³ Crip* Theory ist eher daran interessiert, Fragen zu stellen und Denkanstöße zu geben, als Antworten (darauf) zu finden.

2.4. Schaulust und Behinderung* im Spielfilm

Filme wirken auf ihr Publikum, indem sie dominante gesellschaftliche Werte und Normen reflektieren. Außerdem dienen sie als Sozialisationswerkzeuge. Für Holmlund formen (Hollywood-) Filme sogar die Sichtweise auf unsere Körper, bzw. das Verhältnis zum eigenen Körper, obwohl die gezeigten Filmkörper überhaupt nicht real, sondern durch Bilder, Töne und Narrative konstruiert wurden.¹⁴⁴ Film ist gleichzeitig auch ein Ort, in dem Widerstand und Inkorporation aufeinander treffen können. Meist besteht ein Interessensunterschied bzw. -konflikt zwischen dominanten und (eher) nachrangigen Gruppen; Ungleichheitsdimensionen zwischen verschiedenen Parteien können sowohl etabliert als auch angefochten werden. Besonders Frauen*, nicht-weiße, nicht-heterosexuelle Menschen und Menschen mit Behinderung* gehören in dieser Beschreibung oft zu nachrangigen Gruppen. Fortwährende Momente des Widerstandes sind in der Art wie Behinderung*, Begehren und Gender in der Populärkultur und in den Massenmedien dargestellt werden jedoch ebenfalls zu beobachten.¹⁴⁵

Die Art und Weise, in der Charaktere und Stories in Filmen inszeniert und erzählt werden, hat großen Einfluss auf Zuschauer_innen. Um letzteren die Story eines Filmes besser vermitteln zu können, verwenden Filmemacher_innen sehr häufig bestimmte narrative Codes. Diese cineastischen Mittel verweisen auf alle Dinge, die vom Publikum gesehen oder gehört werden, von Kameraeinstellungen bis hin zum Schnitt und der Musik.

¹⁴² Vgl. McRuer (2006): S. 18.

¹⁴³ Vgl. McRuer (2006): S. 61.

¹⁴⁴ Vgl. Holmlund, Chris (2002): Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies. London / New York. S. 3.

¹⁴⁵ Vgl. Ellis, Katie (2015): Disability and Popular Culture. Focusing Passion, Creating Community and Expressing Defiance. Farnham. S. 163.

Bei einer Analyse solch filmischer Codes muss darauf geachtet werden, was genau inhaltlich hervorgehoben, ausgelassen oder bewertet wird. Wenn im Folgenden von Film gesprochen wird, geht es um Mainstream-Produktionen, die ästhetisch und erzählerisch so produziert wurden, um bei einem möglichst großen und breiten Publikum Anklang zu finden.

2.4.1. Repräsentation und Stereotyp

Zur besseren Untersuchung verschiedener Darstellungsarten ist zunächst eine genaue Definition der Begriffe Repräsentation und Stereotyp notwendig. Unter Repräsentation wird eine Person oder kleine Gruppe von Personen verstanden, die eine Gesamtheit von Personen(gruppen) vertreten. Der Terminus gilt als kontinuierlicher Vorgang des Repräsentierens und nicht als fertiges Produkt. Ein Stereotyp stellt für Hahn und Hahn „eine Aussage dar, und zwar ein (negatives oder positives) Werturteil, das gemeinhin von einer starken Überzeugung getragen wird.“¹⁴⁶ Es wird meist auf bestimmte Gruppen angewandt, die sich z.B. ethnisch, national oder religiös von anderen unterscheiden. In seinem Aufsatz „Gays in Film“¹⁴⁷ untersuchte Dyer die stereotype filmische Darstellung von Homosexuellen und definierte Stereotype darin „as a method of one-dimensional characterisation – that is, constructing a total character by the very mention of one dimension of her or his characteristics.“¹⁴⁸ 20 Jahre später bezeichnet er das Wort Stereotyp als „almost always a term of abuse“¹⁴⁹, der diverse Gruppen objektiviere. Stereotype seien außerdem stark mit Gefühlen aufgeladen. Letztendlich seien es trotzdem nicht Stereotype als Aspekte menschlichen Denkens und Repräsentation, die „falsch“ seien, sondern wer diese kontrolliert und definiert und wessen Interessen sie dienen.¹⁵⁰ Stereotype sind mentale Vereinfachungen bestimmter Charakteristika oder Attribute von Personengruppen. Sie simplifizieren Sichtweisen und ermöglichen so beispielsweise schnelle Entscheidungen bzw. Einordnungen.

¹⁴⁶ Hahn, Hans Henning; Hahn, Eva (2002): Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenerfassung. In: Hahn, Hans Henning (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Frankfurt am Main. S. 19.

¹⁴⁷ Dyer, Richard (1978): Gays in Film. In: Jump Cut, no. 18. August. S. 15–16.

¹⁴⁸ Dyer (1978): S. 15 f.

¹⁴⁹ Dyer, Richard (1999): The Role of Stereotypes. In: Marris, Paul; Thornham, Sue: Media Studies. A Reader. 2nd Edition. Edinburgh. S. 206.

¹⁵⁰ Vgl. Dyer (1999): S. 206.

Schon frühe feministische Medienanalysen aus den 1970er und 1980er Jahren befassten sich mit Fragen rund um Repräsentation und Stereotypisierung. Dabei konzentrierten sie sich fast ausschließlich auf die Darstellung von Frauen* in Film und Fernsehen. Analysen beinhalteten häufig das Untersuchen geschlechtsrollenspezifischer Stereotype oder Beschreibungen von geschlechtsangemessenem Verhalten und Auftreten. Wenn Frauen* portraitiert wurden, dann meist als Ehefrau, Mutter, Tochter oder Freundin, die in traditionell weiblichen Berufen arbeiteten (z.B. Sekretärin oder Krankenschwester) oder als Sexualobjekt. Außerdem waren die gezeigten Frauen*rollen stets jung, schön und eher wenig gebildet.¹⁵¹ Mulvey setzte mit ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“¹⁵² an diesen frühen Analysen an, indem sie sich mit der Frage auseinandersetzte, auf welche Weise Film das gesellschaftlich etablierte Verständnis der Geschlechterdifferenz widerspiegelt. Damit verwies sie gleichzeitig auf die phallogozentristische Weltordnung, in der Frauen* nur als Mangelwesen existieren (können). Letztere fungieren für die Autorin „in der patriarchalen Kultur als Signifikant des männlichen Anderen.“¹⁵³

2.4.2. Schaulust

Kino spielt als gesellschaftliches Repräsentationssystem eine wichtige Rolle, indem es visuelle Lust, also die Lust am Schauen, geschickt manipuliert. Mit Repräsentation geht gleichzeitig Sichtbarkeit einher. Für Ciasullo bedeutet jene Sichtbarkeit aber nicht nur, dass jemand oder etwas präsent ist, sondern auch „that one is being watched. It also means that certain images get singled out as watchable.“¹⁵⁴ Der typische Mainstream-Kinofilm codiert das Erotische in der Sprache der eben thematisierten patriarchalen Gesellschaftsordnung, indem er eine hermeneutisch abgeschlossene Welt zeigt.¹⁵⁵ Diese Welten-Trennung produziert beim Filmpublikum eine Art voyeuristische Phantasie: die Illusion, dass Einblicke in eine private Welt gewährt werden. Einem Geschlechterparadigma der Ungleichheit folgend unterteilt Mulvey die Lust am Schauen in männlich – aktiv und weiblich – passiv, welche zugleich heterosexuell konnotiert ist: „Der bestim-

¹⁵¹ Vgl. Van Zoonen, Liesbet (2012): *Feminist Perspectives on the Media*. In: Kearney, Mary Celeste (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. London / New York. S. 27.

¹⁵² Mulvey, Laura (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*. Vol. 16, Issue 3. Oktober. S. 6–18.

¹⁵³ Mulvey, Laura (2016): *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Peters, Kathrin; Seier Andreas (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. 1. Auflage, Zürich-Berlin. S. 46.

¹⁵⁴ Ciasullo, Ann M. (2012): *Making her (In)visible. Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*. London / New York. S. 332.

¹⁵⁵ Vgl. Mulvey (2016): S. 48.

mende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Figur, die entsprechend entworfen ist. In ihrer traditionellen Rolle werden Frauen zugleich angeschaut und zur Schau gestellt.“¹⁵⁶ Die männliche Rolle als aktiver Part kontrolliert demnach die Filmphantasie und repräsentiert zugleich Macht sowohl über „seine“ weiblichen Mit-Rollen, als auch über den Blick des Zuschauers. Während der männliche Protagonist den Blick artikuliert und die Handlung erzeugt, sind weibliche Figuren nur das Objekt eines kombinierten Blickes von Zuschauern und männlichen Protagonisten des Films.¹⁵⁷ Frauen* als Sexualobjekte sind häufige Leitmotive eines erotischen Spektakels. Genau dieses Spektakel versteht der Mainstream-Film raffiniert mit seiner jeweiligen Narration zu verknüpfen. Des Weiteren macht sich das Kino den in jedem von uns innewohnenden Schautrieb zu Nutze, um die Stellung des Blickes mit Hilfe filmischer Codes zu lenken. Dieses Modell Mulveys stammt zwar aus den 1970er Jahren, wird aber auch gegenwärtig noch als Grundlagentext feministischer Filmwissenschaft angesehen. Mulvey selbst gab 1981 eine überarbeitete Version unter dem Titel ‚Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s ‚Duel in the Sun‘ (1946)‘¹⁵⁸ heraus, in welcher sie einige Modifikationen an ihrer ursprünglichen Theorie vornahm. Neben der Wertschätzung zahlreicher Forscher_innen an diesem Konzept, gab es auch kritische Stimmen. Ingelfinger und Penkwitt bemängeln die Generalisierung und damit einhergehende Essentialisierung der Kategorien Mann* und Frau* bei Mulvey.¹⁵⁹ Fleischmann nennt als zentralen Kritikpunkt an Mulveys Ansatz „ihre Vorstellung der männlich konnotierten Aktivität.“¹⁶⁰ Obendrein denke sie nur im Rahmen von Heterosexualität bzw. heterosexuellem Begehren. Fleischmann schlägt hierzu die Verwendung des Terminus „misogynistic gaze“¹⁶¹ vor, „der unabhängig vom Geschlecht des Hauptcharakters sowie der Zuschauer_innen ist.“¹⁶²

Trotz weitreichender Kritik ist Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“¹⁶³ auch 40 Jahre nach Veröffentlichung noch ein viel diskutierter Text, der großen Einfluss

¹⁵⁶ Mulvey (2016): S. 51.

¹⁵⁷ Vgl. Mulvey (2016): S. 54.

¹⁵⁸ Mulvey, Laura (1981): Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘ (King Vidor, 1946). In: Framework. The Journal of Cinema and Media. No. 15/17. S. 12–15.

¹⁵⁹ Vgl. Ingelfinger, Antonia; Penkwitt, Meike (2004): Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen i Kinofilm. In: Freiburger FrauenStudien 11 (14 der Gesamtfolge). S. 21 f.

¹⁶⁰ Fleischmann, Alice (2016): Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What’s in the Frame and What’s Out. Wiesbaden. S. 41.

¹⁶¹ Fleischmann (2016): S. 46.

¹⁶² Fleischmann (2016): S. 46.

¹⁶³ Mulvey (1975).

auf die Entwicklung der (feministischen) Filmwissenschaft hatte. Wenngleich sich das Kino seit den 1970er Jahren verändert hat, sind Voyeurismus, Schaulust und Objektivierung auch heutzutage weiterhin feste Konstanten im zeitgenössischen Hollywood-Kino.

2.4.3. Behinderung* im Spielfilm

Die Art, wie Behinderung* in der über 100-jährigen Filmgeschichte gezeigt wurde und wird, brachte nachhaltige gesellschaftliche Auswirkungen hervor, denn Filme prägen das öffentliche Bild von Menschen mit Behinderung* weltweit.¹⁶⁴

Viele Forscher_innen bemängeln eine Stagnation in der Wahrnehmung, sowie der immer noch stark stereotypisierten Darstellung von Menschen mit Behinderung* in Film und Fernsehen. Bei seinen Untersuchungen bezüglich der Darstellung von Behinderung* in den Medien kam Davis zu dem Schluss: „media loves disability.“¹⁶⁵ Demnach werden Menschen mit Behinderung* in den Medien zwar als omnipräsent, aber (so gut wie) immer mit dem Marker des „Andersseins“ portraitiert. Meist wird außerdem ihre gesamte soziale Identität auf ein „Behindert*-sein“ beschränkt. Ähnliche Ergebnisse förderten Forschungen von Ellis zu Tage. Bei ihrer Untersuchung der Darstellung von Behinderung* im Film zeigte sich, dass, wenn Behinderung* betont wird, dies meist aus ganz bestimmten Gründen geschieht, wie z.B. der Auslösung emotionaler Reaktionen von Seiten der Zuschauer_innen. Häufig wird dabei auch auf sehr vereinfachte stereotype Darstellungen zurückgegriffen, und der Charakter mit Behinderung* ist gleichzeitig Bösewicht oder Opfer. Die Autorin kritisiert zudem den Mangel an Präsenz von Figuren mit Behinderung* in Hauptrollen.¹⁶⁶ Auch der Blick des Publikums ist ein anderer. Er ist nicht sexualisiert, wie es bei vielen weiblichen* Figuren im letzten Kapitel beschrieben wurde, sondern wandelt sich bei Charakteren mit Behinderung* eher in ein Anstarren. Dieses Starren fokussiert sich so stark auf die jeweilige Behinderung*, dass der eigentliche Mensch als Ganzes verschwinde. Zuschauer_innen registrieren ein Anderssein und markieren (ob es ihnen bewusst ist oder nicht) die jeweilige Behinderung* als abweichend bzw. unnormal.¹⁶⁷ Davis beschreibt eine typische Zweiteilung bei der Narrationsart von Behinderung* in Film und Fernsehen, bei der zwischen physischer und

¹⁶⁴ Vgl. Heiner, Stefan (2003): Einleitung. In: Heiner, Stefan; Gruber Enzo (Hrsg.): Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm. Frankfurt am Main. S. 12.

¹⁶⁵ Davis, Lennard J. (2013): The End of Normal. Identity in a Biocultural Era. Ann Arbor. S. 31.

¹⁶⁶ Vgl. Ellis (2015): S. 59.

¹⁶⁷ Vgl. Ellis (2015): S. 37.

intellektueller Behinderung* unterschieden wird. Erstere erscheint meist in Zusammenhang mit Herausforderungen oder Tragödien, während kognitive Dysfunktionen dazu verwendet werden, um Mitgefühl zu evozieren. Je liebenswerter und nachvollziehbarer ein Charakter dargestellt wird, desto wahrscheinlicher ist der Erfolg einer Serie bzw. eines Filmes. Der Sinn und die Funktion in einer solchen Narrationsweise liegen laut Davis darin, das Filmpublikum in der eigenen augenscheinlichen „Normalität“ zu bestätigen.¹⁶⁸ Je nach Krankheit bzw. Behinderungsart* wird das Publikum auf eine andere Weise involviert. Beispielsweise drehen sich affektive Störungen wie Depressionen, Schizophrenie, Zwangsstörungen oder Angstzustände meist um das „Verrücktwerden“ eines Charakters. Gerade, was Krankheitsbilder dieser Art angeht, sorgen Medien durch deren Verbreitung oft dafür, dass sich Zuschauer_innen selbst bzw. nahestehende Personen diagnostizieren, indem sie beispielsweise Verhaltensweisen oder Symptome eines fiktionalen Charakters in sich selbst, oder anderen zu erkennen glauben. Dies geht häufig mit indirekten Medikamentenempfehlungen einher, indem Charakter XY etwa Antidepressiva bzw. Schlaftabletten gegen seine Depressionen einnimmt. In diesem Sinne porträtieren Medien Behinderung* nicht nur, sondern zeigen gleichzeitig zeitgemäße Behandlungsoptionen für bestimmte affektive Krankheiten.¹⁶⁹

In „Screening Stereotypes: Images of Disabled People“¹⁷⁰ identifizierte Longmore drei Stereotype, auf die sich Filmemacher_innen immer wieder beziehen, wenn es um die Repräsentation von Behinderung* in Film und Fernsehen geht. Diese Stereotype sind fundamental negativ und bestehen aus Kriminalität, Anpassung (bzw. Adaptierung in Bezug auf Behinderung*) und Sexualität. Charaktere mit Behinderung* sind hier immer eine Art böse Monster, die nicht-behinderte* Charaktere zerstören würden, wenn sie (nur) könnten. Longmore schreibt dem Publikum eine grundlegende Angst vor Behinderung* zu.¹⁷¹ Genau diese Angst machen sich Filmemacher_innen zunutze, indem sie einer langen Tradition visueller und emotionaler Leitbilder, die mit Behinderung* assoziiert werden, folgen. Jene immer wiederkehrende Wiederholung filmischer Bilder führt nicht nur dazu, dass Menschen mit Behinderung* in Film und Fernsehen als Kriminelle,

¹⁶⁸ Vgl. Davis, Lennard J. (2017): The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema. In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Eds.): Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. Bielefeld. S. 39.

¹⁶⁹ Vgl. Davis (2017): S. 42.

¹⁷⁰ Vgl. Longmore, Paul K. (1985): Screening Stereotypes: Images of Disabled People. In: Social Policy. Vol. 16, Issue 1. New York. S. 31 f.

¹⁷¹ Vgl. Longmore (1985): S. 32.

sexuell und sozial Ausgestoßene verstanden werden, sondern hat auch grundlegende Effekte auf die Position von Menschen mit Behinderung* in der Gesellschaft. Problematisch an einer solchen Stützung auf Stereotype ist jedoch, dass sie niemals die Komplexität einer Repräsentation der (sozialen) Wirklichkeit abbilden können. Norden fügt Longmores These eine neue Dimension hinzu, indem er cinematische Stereotype von Behinderung* entwirft, die alle durch einen Isolationscharakter geprägt sind. Es geht ihm sowohl um typische Storylines, als auch darum, wie diese durch Sprache, Framing, Schnitt und Licht erzeugt werden.¹⁷² Zudem erarbeitete Nelson ein Stereotypen-Modell, das sich aus sechs Arten zusammensetzt: eine Darstellung als Opfer, als Held_in bzw. Supercrrib, als Bedrohung („das Böse“), als Person, die es nicht schafft sich anzugleichen, als Last, um die sich gekümmert werden muss, und als letztes als Charakter, der_die nicht hätte überleben sollen („better off dead“). Ebenfalls legt der Autor dar, dass Menschen mit Behinderung* nur sehr selten als Väter*, Mütter*, Ehemänner* oder Ehefrauen* gezeigt werden und damit aus wichtigen gesellschaftlichen Rollen exkludiert werden.¹⁷³ Film- und Fernseh-Narrative drehen sich häufig darum, wie Menschen mit ihren Krankheiten bzw. Behinderungen* leben. Genauer gesagt, wie sie sich entscheiden, mit ihnen zu leben. Oft wird Krankheit oder Behinderung* im Film auch als Metapher gedeutet. Für Seeßlen ist nichts auf der Leinwand das, was es zu sein scheint:

„Alles ist eine Sache und seine Darstellung, Abbildung und Symbol zugleich. Und Krankheiten, welcher Art auch immer, können im Kino gar nichts anderes sein als Metaphern. [...] Der unperfekte, der kranke oder behinderte Mensch vor der Kamera ist vor allem der Mensch, der sich keine Maske aufsetzen kann. Diese Maske der Normalität.“¹⁷⁴

Wichtig ist ebenfalls das Genre eines Films. Besonders Horror und Science Fiction sind beliebt für die Thematisierung bzw. die Inkludierung von Charakteren mit Behinderung*, denn gerade diesen Genres ist es eigen, bestimmte Emotionen von Zuschauer_innen hervorzurufen. Besonders Science Fiction ist sehr ergiebig, wenn es um die Darstellung sich verändernder sozialer und politischer Perspektiven geht. Wenn auch die meisten Geschichten in der Zukunft spielen, werden doch gegenwärtige und sich wandelnde soziale Ängste und Sorgen der (Mehrheits-) Gesellschaft thematisiert. Historisch gesehen ging mit der stetigen Weiterentwicklung von Spezialeffekten, Schnitt-

¹⁷² Vgl. Norden, Martin F. (1994): *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick/ New Jersey. S. 1/2.

¹⁷³ Vgl. Nelson, Jack A. (1996): *The Invisible Cultural Group. Images of Disability*. In: Lester, Paul Martin; Dente Ross, Susan (Editors): *Images that Injure, Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport. S. 123.

¹⁷⁴ Seeßlen, Georg (2003): *Freaks & Heroes. Wie die Traummaschine Kino Krankheit und Behinderung in unsere Wahrnehmung einschreibt*. In: Heiner, Stefan; Gruber Enzo (Hrsg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt am Main. S. 32.

steuerung etc. gleichfalls eine Veränderung in der Erwartungshaltung des Publikums einher. Auch wenn es inhaltlich oft um die „Heilung“ menschlicher Körper und Behinderungen* durch spezifische medizinische Interventionen geht, bleibt der Themenkomplex Disability* dennoch oft zentraler Diskurs, wenn es um soziale Erwartungen und Glaubenssätze geht. Dies wird nicht selten kombiniert mit einer Kritik an utopischen Medizinpraktiken und dem ultimativen Heilungs-Argument.¹⁷⁵ Zuschauer_innen werden dazu angehalten, Überlegungen zu gegenwärtigen sozialen Limitationen anzustellen. Für Allan nutzt das Science Fiction Genre “the abnormal body, the novel form, and reimagines its usefulness. Instead of viewing bodily variation as deviancy, many SF texts reframe the disabled body not only as monstrous but also adaptive and subversive.”¹⁷⁶ Jene potenzielle Lesart und Auffassung von alternativen menschlichen Körpern machen das Genre äußerst interessant für Disability* und Queer* Studies. Beide Bereiche beschäftigen sich unter anderem mit normabweichenden Körpern, Körpermodifikationen, Anpassung an die Umwelt, medizinischer Forschung, sowie Gedanken zu technologischer Transzendenz. Science Fiction stellt des weiteren Fragen nach Dis_Ability*, Embodiment und Identität(en) und bietet Diskursen um Behinderung* so eine prominente Position in der Medien- und Popkultur. Als Beispiele einer langen Tradition von der Darstellung von Behinderung* im Science Fiction Film nennt Allan Mary Shellys „Frankenstein“-Verfilmung aus dem Jahr 1931 (Regie: James Whale), sowie den Blockbuster „Avatar“ (2009) von James Cameron.¹⁷⁷ Das Genre Science Fiction liefert wichtige Diskussionspunkte rund um Behinderung*, Minderheiten, Inklusion, Technologie und Ökonomie. Gerade in einer Zeit, in der Popkultur immer mehr mit dem Thema Digitalisierung zusammenstößt, bleiben diese Punkte aktuell.

Ein häufiger Kritikpunkt an Film- und Fernsehcharakteren mit Behinderung* ist, dass diese so gut wie nie von Schauspieler_innen mit Behinderung* gespielt werden. Ein Survey des Hollywood Reporters von 2011 ergab 600 wiederkehrende Prime Time Charaktere in US TV-Serien. Nur sechs davon hatten eine Behinderung* und von diesen sechs wurde nur ein einziger von einem Schauspieler* mit Behinderung* gespielt.¹⁷⁸ Auch in den letzten Jahren hat sich an diesen Zahlen nicht viel geändert. Davis sieht darin Zeichen einer „current hegemony of ableism itself. [...] In an ableist culture disa-

¹⁷⁵ Vgl. Ellis (2015): S. 63.

¹⁷⁶ Allan, Kathryn (Ed.) (2013): Disability in Science Fiction. Representation of Technology as Cure. New York. S. 8.

¹⁷⁷ Allan (2013): S. 8.

¹⁷⁸ Vgl. Hollowack, Daniel (2010): GLAAD. Only 6 disabled primetime characters. The Hollywood Reporter Online.

bility can just *be* – it has to *mean* something. It has to signify.“¹⁷⁹ Behinderung* ist demnach eine Art Allegorie und steht z.B. für Schwäche, Trauer, Unsicherheit oder das Böse. Filme nutzen diese Bilder zur Vermittlung einer bestimmten Moral: Menschen sind im Kern gut, sie können Dinge bewältigen oder überwinden etc. Wenn ein_e Schauspieler_in demnach die Rolle eines Charakters mit Behinderung* übernimmt, betritt er_sie gleichzeitig eine Welt voller Zeichen und Bedeutungen welche die gesamtgesellschaftliche Einstellung bezüglich Behinderung* beinhaltet. Dieses Zeichensystem fördert die (Fantasie-) Vorstellung, die nicht-behinderte* Menschen bezüglich Behinderung* haben. Es entsteht eine Art Teufelskreis alt eingesessener Stereotype mit wenigen Chancen auf neuen Input von außen. Das Publikum bleibt derweil in einer sicheren Blase, in der zwar ein Charakter mit Behinderung* auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm zu sehen ist, dieser aber von einer_einem nicht-behinderten* Schauspieler_in verkörpert wird. Die „Normalität“ (d.h. das Nicht-behindert*-sein) dieser Schauspieler_innen bleibt bestehen und ist ein Merkmal für deren Fähigkeit zur Transformation. Ein_e Schauspieler_in mit Behinderung* hingegen würde Zuschauer_innen daran erinnern, dass eine solche Transformation nicht bzw. nur sehr limitiert möglich ist.¹⁸⁰

3. Methodische Vorgehensweise

Wie einleitend ausgeführt, besteht die methodische Vorgehensweise dieser Masterarbeit aus der Kombination dreier filmanalytischer Methoden, um ein möglichst breites Analysespektrum zu garantieren. Die soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Anja Peltzer und Angela Keppler, die Filmanalyse nach Werner Faulstich und die Figurenanalyse nach Jens Eder werden in den folgenden Unterkapiteln genauer behandelt.

3.1. Soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Anja Peltzer und Angela Keppler

Die soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Anja Peltzer und Angela Keppler ist ein hermeneutisches, qualitatives Vorgehen, welches dem interpretativen Paradigma der Soziologie verpflichtet ist.¹⁸¹ Am Anfang einer solchen Analyse stehen für Peltzer und Keppler „in aller Regel Fragen danach, welchen Beitrag filmische Produkte auf ihre je

¹⁷⁹ Davis (2013): S. 37.

¹⁸⁰ Vgl. Davis (2013): S. 41.

¹⁸¹ Vgl. Peltzer, Anja; Keppler, Angela (2015): Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Berlin/ Boston. S. 51.

spezifische Weise zur gesellschaftlichen Form von Wirklichkeit leisten.“¹⁸² Startpunkt bildet für die Autorinnen Bergers und Luckmanns Wissenssoziologie .¹⁸³ Speziell die Konstruktion von Wirklichkeit, welche nach Berger und Luckmann immer gesellschaftlich erzeugt wird, ist für Peltzers und Keplers Theoriebildungen zentral. Die Autorinnen definieren soziale Realität demnach als „eine Konstruktion, die auf subjektiven Sinngebungs- und Interpretationsleistungen beruht.“¹⁸⁴ Sie wird unter anderem auch medial konstruiert, denn bildliche und sprachliche Darstellungsarten machen einen großen Teil von Kultur und Gesellschaft aus. Film- und Fernsehprodukte entstehen nicht in einem „gesellschaftsleeren“ Raum und sind für Peltzer und Kepler demnach „grundsätzlich als Instanzen der Sinngebung zu betrachten, die auf verschiedene Arten und Weisen an der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit teilhaben.“¹⁸⁵ Die Autorinnen verstehen Film- und Fernsehanalyse als Gesellschaftsanalyse, denn mediale Produkte sind für sie immer Zeitdiagnosen, die entweder den Status quo einer Gesellschaft reproduzieren oder sich gegen diesen auflehnen.¹⁸⁶ Die Relevanz einer solchen Film- und Fernsehanalyse gründet demnach „auf dem Verständnis von Medien als integralem Bestandteil sozialer Wirklichkeit.“¹⁸⁷

Der Forschungsprozess an sich wird dabei immer als offen und flexibel beschrieben, was dennoch nicht bedeutet, dass es kein Regelwerk bzw. keine Rahmenbedingungen gibt. Der Analyseverlauf lässt sich Peltzer und Kepler zufolge grob in drei Phasen unterteilen. Die erste Phase besteht aus dem Entwurf eines Forschungsdesigns, was unter anderem die Entwicklung einer (vorläufigen) Forschungsfrage, sowie ein Vertrautmachen mit dem Forschungsstand zum jeweiligen Thema beinhaltet. Phase zwei umfasst die konkrete Arbeit am filmischen Material. Hier wird der Untersuchungsgegenstand protokolliert, analysiert und interpretiert. Die dritte Phase befasst sich mit dem Verfassen eines Abschlussberichtes bezüglich der erforschten Ergebnisse.¹⁸⁸ Nach dem Beenden jeder Phase ist außerdem eine Reflexion der bisherigen Annahmen und Vorgehensweisen notwendig. Peltzer und Kepler fordern ferner die Integration eines „systematischen Zweifels“¹⁸⁹ ein. Hierunter wird ein „Zweifel an den Vor-Urteilen des Inter-

¹⁸² Peltzer & Kepler (2015): S. 1.

¹⁸³ Vgl. hierzu: Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1966): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main.

¹⁸⁴ Peltzer & Kepler (2015): S. 6.

¹⁸⁵ Peltzer & Kepler (2015): S. 10.

¹⁸⁶ Vgl. Peltzer & Kepler (2015): S. 12.

¹⁸⁷ Peltzer & Kepler (2015): S. 14.

¹⁸⁸ Vgl. Peltzer & Kepler (2015): S. 18.

¹⁸⁹ Peltzer & Kepler (2015): S. 19.

preten, Zweifel an den Gewissheiten, von denen wir im Alltag ausgehen müssen [...] und vor allem Zweifel an allzu vereinfachenden und reduktionistischen Erklärungen“¹⁹⁰ verstanden.

Im Folgenden wird Peltzers und Keplers Dreiphasen-Modell noch einmal spezifischer erläutert. Phase eins beinhaltet neben dem oben beschriebenen Prozess des Entwerfens, Entwickelns und Ideensammelns ebenso die Bestimmung des Untersuchungskorpus (auch Sample genannt). Aus diesem werden Schlüsselszenen des jeweiligen Filmes, der Serie etc. ausgewählt, die Gegenstand der Detailanalysen sein werden. Welche Szenen genau dafür ausgewählt werden, orientiert sich an der individuellen Forschungsfrage. Peltzer und Kepler nennen solche Schlüsselszenen auch Plotpoints und definieren diese als „Szenen, die die maßgeblichen Wendungen in der Handlung eines Filmes, meist überraschend, einleiten. [...] Diese Szenen beeinflussen ganz entscheidend die Entwicklung der Handlung und der Figuren.“¹⁹¹ Zugleich vermitteln sie essentielles Hintergrundwissen über Handlung oder Figuren. Als Annäherung an das filmische Material fordern die Autorinnen dazu auf, ein Sequenzprotokoll des gesamten Filmes / der vollständigen Episode etc. zu erstellen. Hierbei handelt es sich um „eine knappe, rein auf den Inhalt bezogene schriftliche Fixierung des filmischen Ablaufs.“¹⁹² Vereinfacht ausgedrückt ist dies eine Überführung von Ton und Bild in eine schriftliche Form. Ziel des Sequenzprotokolls ist es, sich einen Überblick über das filmische Material zu verschaffen. Eine Sequenz ist dabei die größte Erzähleinheit im Filmverlauf. Sie umfasst „ein Stück Film, das einer Handlungseinheit entspricht, die räumlich, zeitlich und thematisch zusammenhängt.“¹⁹³ Es ist wichtig zu erwähnen, dass die konkrete Benennung von Sequenzen variieren kann. Letztendlich müssen sie schlüssig und zweckhaft für die bestimmte Analyse sein. Entscheidend ist hier wieder die spezifische Forschungsfrage. Einer Sequenz wohnen meist mehrere Szenen (hier als Einheit von Raum, Zeit und Handlung und Personen zu verstehen) inne, welche sich wiederum in einzelne Einstellungen unterteilen lassen. Letztere sind die kleinste Erzähleinheit eines filmischen Produktes und werden beispielsweise durch einen Wechsel der Kameraeinstellung begrenzt.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Peltzer & Kepler (2015): S. 19.

¹⁹¹ Peltzer & Kepler (2015): S. 38.

¹⁹² Peltzer & Kepler (2015): S. 40.

¹⁹³ Peltzer & Kepler (2015): S. 40.

¹⁹⁴ Vgl. Peltzer & Kepler (2015): S. 41.

In Phase zwei teilen Peltzer und Keppler ihre Untersuchungen am filmischen Material in drei Ebenen auf: Mikroebene, Makroebene und Interpretation. Bei Ebene eins, der Mikroebene, geht es darum, „offenzulegen, wie filmische Produkte wirklichkeitsrelevantes Orientierungswissen anbieten. Wie lässt sich nur mithilfe einer detaillierten Untersuchung der jeweiligen Machart der Produkte beantworten.“¹⁹⁵ Wichtig ist die spezifische Beschaffenheit des Films mit besonderem Augenmerk auf die Einheit von Bild und Ton. Letztere ist eine Verschmelzung aus akustischen und visuellen Elementen. Peltzer und Keppler sprechen hierbei von einer audiovisuellen Dimension, die (bestenfalls) so inszeniert wird, dass letztendlich das Bild die Musik macht, und der Ton die Bilder bewegt.¹⁹⁶ Bevor dieses Zusammenspiel von Bild und Ton beispielsweise anhand von formalen Relationen (on-/ off-Screen), Wort-Bild-Kombinationen oder Montagen untersucht wird, weisen die Autorinnen darauf hin, die visuellen und akustischen Dimensionen eines Filmes zuerst einmal getrennt voneinander zu erforschen. Auf der visuellen Dimension bedeutet dies die Analyse der verschiedenen Kameraoperationen, wie Einstellungsgröße, Perspektive und Kamerabewegung. Aber auch ein Blick auf die Bildkomposition an sich liefert oft fruchtbare Ergebnisse. Akustische Dimensionen betreffend, stellen Peltzer und Keppler Sprache, Geräusche und Musik als wichtige Elemente heraus.

Die Autorinnen unterscheiden in filmischen Darbietungen darüber hinaus die Bedeutungsstufen Denotation und Konnotation, sowie innerfilmische Konnotation. Erstere bezieht sich auf die definitive Identifizierbarkeit von Dingen im Film. Beispielsweise ist ein Auto auf der Leinwand genauso eindeutig wahrnehmbar wie eines, das uns im Alltag auf der Straße begegnet. Auf der Stufe der Konnotation werden hingegen Sinn- und Verweisungszusammenhänge hergestellt. Ein Objekt ist nicht nur ein Objekt, sondern es steht für etwas. Ein Auto kann hier etwa (je nach Modell) als Statussymbol gedeutet werden. Bei der dritten Bedeutungsstufe, der innerfilmischen Konnotation, wird untersucht, wie genau abgebildete Objekte durch bestimmte Interpretationen, Kombinationen, aber auch Beleuchtungen und Kameraeinstellungen „zum Sprechen gebracht“ werden. Während alle drei Stufen den potenziellen Aussagegehalt eines Filmes bilden, konzentrieren sich die Autorinnen für ihre Filmanalyse speziell auf die vorgestellte dritte Stufe der innerfilmischen Konnotation. „Denn die Art und Weise wie Film Begebenheiten, Gegenstände und Personen zum Erscheinen bringt, entscheidet maßgeblich über

¹⁹⁵ Peltzer & Keppler (2015): S. 57.

¹⁹⁶ Peltzer & Keppler (2015): S. 61.

den kommunikativen Gehalt der Filme.“¹⁹⁷ Gleichzeitig ist für eine Analyse dieser Stufe eine solide Wissensbasis bezüglich filmischer Verfahren notwendig, denn was genau durch filmische Produkte kommuniziert wird, ergibt sich nur aus der gesamten Dramaturgie.

Die zweite Ebene (von Phase zwei) ist eine Analyse der Makroebene. Im Mittelpunkt stehen unter anderem Erzählstrategien, welche die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Erzählte lenken, sowie eine bestimmte Perspektive auf dessen Bedeutsamkeit ausbilden. „Je nachdem wer, was, wie im filmischen Bild mitteilt, ist der Zuschauer mit unterschiedlichem Wissen und unterschiedlichen Erwartungen gegenüber dem weiteren Fortgang des Geschehens ausgestattet.“¹⁹⁸ Bekannte Erzählstrategien sind die Erzählsituation, worin es um die Frage nach der Erzählinstanz geht, sowie der Point of View, der die Sichtweise der Zuschauer_innen bestimmt. Außerdem machen Peltzer und Keppler auf Erzählzeit und erzählte Zeit aufmerksam, welche genaue Zeitebenen bestimmen. Beide stehen immer in einem direkten Verhältnis zueinander und bestimmen das Erzähltempo eines medialen Produktes, wobei unter Ersterer die Dauer gemeint ist, die Zuschauer_innen für das Ansehen eines filmischen Produktes benötigen. Erzählte Zeit bezieht sich hingegen auf „den Zeitraum, über den die jeweilige Geschichte erzählt wird, also auf die Dauer der Vorkommnisse, wie sie in der jeweiligen Geschichte dargestellt werden.“¹⁹⁹ Die Autorinnen unterscheiden darauf aufbauend drei Erzähltempi: Zeitdeckung (Erzählzeit und erzählte Zeit sind identisch), Zeitdehnung (Erzählzeit ist länger als erzählte Zeit) und Zeitraffung (Erzählzeit ist kürzer als erzählte Zeit).²⁰⁰ Auf der Makroebene werden außerdem Figuren- und Personenanalysen vorgenommen. Peltzer und Keppler sprechen bei fiktiven Sendungen von Figuren, während sie bei faktualen Formaten, „in welchen die Akteure vermeidlich als sie selbst in Erscheinung treten [...] von Personen in televisuellen Rollen“²⁰¹ sprechen. Die Talkshowmoderatorin Anne Will würde hierbei als Person in einer televisuellen Rolle bezeichnet werden, mit der ein Treffen außerhalb dieses medialen Produktes möglich wäre, auch wenn sich die Privatperson und die mediale Person Anne Will höchstwahrscheinlich in ihrer Art und Weise unterscheiden. Die Moderatorin Colleen Peck im Spielfilm *Morning Glory* (USA 2010, R: Roger Michell) ist hingegen (nur) eine Figur, die einzig und allein in diesem Film

¹⁹⁷ Peltzer & Keppler (2015): S. 62.

¹⁹⁸ Peltzer & Keppler (2015): S. 113.

¹⁹⁹ Peltzer & Keppler (2015): S. 120.

²⁰⁰ Vgl. Peltzer & Keppler (2015): S. 123.

²⁰¹ Peltzer & Keppler (2015): S. 125.

existiert. Eine individuell gezeichnete Figur ist ein Charakter. Typisches Stammpersonal fiktiver Formate sind Haupt- und Nebenfiguren, sowie Held_innen und ihre Gegenspieler_innen. Wenn eine individuelle Figur untersucht werden soll, kann dies immer nur mit Blick auf das gesamte Figurengefüge des Filmes geschehen.²⁰² Die zentrale Hauptfigur nennt man Protagonist_in. Meistens gibt es auch eine Antagonisten-Figur, welche den_die Protagonist_in herausfordert bzw. alles verkörpert, was die Hauptfigur nicht sein möchte.

Die dritte und letzte Ebene von Peltzer und Keplers Analyseverfahren ist die der Interpretation. „Aufgabe der Interpretation ist, das Gezeigte in seiner Verfassung zu erklären und in einen sinnhaften Zusammenhang zu stellen.“²⁰³ Dies kann nur passieren, indem die spezifischen Berührungspunkte zwischen den einzelnen Elementen des filmischen Materials genau erklärt und verstanden werden. Ziel einer Interpretation ist für die Autorinnen „das kommunikative Potential von filmischen Produkten erkennbar zu machen.“²⁰⁴ Der genaue Prozess des Interpretierens muss sich immer am filmischen Detail orientieren. Hierbei helfen die in einem früheren Schritt angefertigten Sequenzprotokolle, um sich Schlüsselszenen Einstellung für Einstellung zu nähern. Zusammenhänge zwischen Dimensionen werden so erfasst und eingeordnet. Eine komparative Analyse hilft dabei, Muster zu erkennen und Entwicklungen abzuzeichnen. Somit können Interpretationen validiert werden. Peltzer und Kepler machen zusätzlich darauf aufmerksam, dass Forscher_innen immer auch ihr (spezifisches) Vorwissen reflektierend behandeln müssen und versuchen sollten, dieses nicht an das filmische Material heranzutragen.²⁰⁵

„Die soziologische Film- und Fernsehanalyse“ gilt als beliebtes und weit verbreitetes Einführungswerk. Trotzdem soll an dieser Stelle kurz auf kritische Stimmen eingegangen werden. Scholz kritisiert beispielsweise, wie wenig bei dieser Methode an der Bildebene selbst gearbeitet werde, da sich ein Film wesentlich über das einzelne Filmbild erschließen lasse. „Für eine Stärkung der Bilddimension spräche auch, dass es einzelne Bilder aus den Filmen sind (etwa auf Filmplakaten, auf den Internetseiten zur Filmwerbung, in Reportagen und Rezensionen oder in filmwissenschaftlichen Abhandlungen), die in das visuelle Gedächtnis der Gesellschaft eingespeist werden und dort ihre Wirk-

²⁰² Vgl. Peltzer & Kepler (2015): S. 129.

²⁰³ Peltzer & Kepler (2015): S. 149.

²⁰⁴ Peltzer & Kepler (2015): S. 149.

²⁰⁵ Vgl. Peltzer & Kepler (2015): S. 162.

kraft entfalten.“²⁰⁶ Christopher macht auf den westlichen Blickwinkel der Methode aufmerksam, in dessen Mittelpunkt Hollywood und Europa stehen. Außerdem werden seiner Meinung nach unterschiedliche filmwissenschaftliche Ansätze zusammengefasst und homogenisiert, während filmphilosophische Literatur zu kurz komme.²⁰⁷

3.2. Filmanalyse nach Werner Faulstich

Die folgende Analyseart ist dem Buch „Grundkurs Filmanalyse“²⁰⁸ von Werner Faulstich entnommen. Es ist – wie Peltzers und Keplers Werk – als Einstiegsbuch konzipiert. Faulstich beschränkt sich hierin explizit auf die Analyse von Spielfilmen. Für die Untersuchung dieser entwickelte er ein in vier verschiedene Zugriffsarten eingeteiltes Grundmodell der Filmanalyse, dessen „Abfolge ‚vom Leichten zum Schweren‘ entspricht und im Übrigen auch einer objektbezogenen Logik folgt.“²⁰⁹ Als erste Zugangsweise nennt er die Handlung. Hier wird erforscht, was im Film in welcher Reihenfolge geschieht. Der zweite Punkt sind die Figuren. Es geht darum, welche Charaktere im Film eine Rolle spielen. Drittens wird nach Bauformen des Erzählens geforscht. Im Detail bedeutet dies, einen genauen Blick darauf zu werfen, welche Bauformen im Film verwendet werden. Die abschließende vierte Analysestufe fragt nach der Ideologie bzw. Message des Films. Es werden Normen und Werte untersucht, um diese Frage zu beantworten. Außerdem muss beachtet werden, dass diese vier Zugangsweisen nicht verschiedene Teile eines Spielfilms thematisieren, sondern dass sie immer miteinander zusammenhängen. Es sind sozusagen nur „verschiedene Blickweisen auf ein und dasselbe Objekt.“²¹⁰ Bevor eine solche tiefgehende Analyse geschieht, empfiehlt der Autor beim ersten Ansehen des zu untersuchenden Filmes ein Erlebnisprotokoll anzufertigen. Es gleicht einem privaten Filmprotokoll bei der ersten Sichtung eines Films. Eine solche subjektive Filmrezeption geht auf Fragen ein wie: Was hat mir an dem Film gefallen, und wie hat er auf mich gewirkt? Wie habe ich den Film emotional erlebt? Oder auch: Was fand ich abstoßend, was spannend, was langweilig oder sonst wie irritierend? Dieses schriftliche Festhalten spontaner, persönlicher und unreflektierter Eindrücke regt „zu

²⁰⁶ Scholz, Sylka (2017): Rezension: Anja Peltzer & Angela Keppler (2015). Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 18(1), Art. 11.

²⁰⁷ Vgl. Christopher, Michael (2016): Rezension: Anja Peltzer, Angela Keppler: Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Online Artikel auf: socialnet Rezensionen.

²⁰⁸ Siehe Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3. Auflage. Paderborn.

²⁰⁹ Faulstich (2013): S. 28.

²¹⁰ Faulstich (2013): S. 29.

Problem- und Fragestellungen der angestrebten Filmanalyse“²¹¹ selbst an und bildet somit äußerst wichtige Ansatzpunkte für die Filmanalyse.

Um die Einzelschritte der Zugangsweisen von Faulstichs Grundmodell genau verstehen zu können, werden diese nun detaillierter thematisiert. Wie schon angedeutet, geht es in der Handlungsanalyse um die Frage: Was geschieht im Film, bzw. wie verläuft die Handlung? Analog zu Peltzer und Keppler, führt Faulstich zur Beantwortung dieser Frage die Wichtigkeit von Film- und Sequenzprotokollen an. Ein Filmprotokoll wird dabei als „die möglichst exakte detaillierte Transkription eines Films in Sprache bzw. Text“²¹² definiert. Diese Transkription sollte sich am Ideal der Objektivität orientieren. Der Autor regt zu Detailgenauigkeit an, die trotzdem nicht obsessiv verfolgt werden muss. Entscheidend sei „stets, ob ein Detail eine Funktion im gesamten Film hat oder nicht.“²¹³ Da die Anfertigung eines Filmprotokolls für einen gesamten Film sehr aufwendig ist, empfiehlt Faulstich nur bestimmte (dramaturgische) Schlüsselszenen, also Szenen, die für eine spezifische Fragestellung entscheidend sind, ganz genau zu protokollieren.²¹⁴ Die schnellere und gröbere Einteilung eines Filmes bietet ein Sequenzprotokoll. Es beinhaltet das Segmentieren der Filmhandlung in einzelne Sequenzen und hilft einen besseren Überblick über die Abfolge des Geschehens im Film zu bekommen. Zusätzlich erlaubt ein Sequenzprotokoll „einen ersten Zugriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung.“²¹⁵ Die spezifische Einteilung in Sequenzen kann sich unter anderem an einem Wechsel des Ortes, der Zeit oder der beteiligten Figuren orientieren. Faktisch sind Sequenzen immer eine „relative Einheit, deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann.“²¹⁶ (Groß)Sequenzen lassen sich wiederum in kleinere Subsequenzen aufteilen. Dies erleichtert eine Untergliederung und gibt einen ausführlichen Überblick über die gesamte Handlung eines Filmes und hilft überdies bei der Unterscheidung von Haupt- und Nebenhandlung(en). Die zeitliche Abfolge von Sequenzen im Film wird auch Story genannt. Der Plot eines Filmes beinhaltet hingegen weit ausdifferenzierte Sequenzen, die zusätzlich in ihrer Abfolge gruppiert werden bzw. größere Einschnitte der Handlungsentwicklung kennzeichnen. Einfacher ausgedrückt: „Es geschieht dieses, dann jenes – und zwar *weil...*“²¹⁷. Diese Art der Handlungsstrukturie-

²¹¹ Faulstich (2013): S. 65.

²¹² Faulstich (2013): S. 69.

²¹³ Faulstich (2013): S. 72.

²¹⁴ Vgl. Faulstich (2013): S. 78.

²¹⁵ Faulstich (2013): S. 81.

²¹⁶ Faulstich (2013): S. 79.

²¹⁷ Faulstich (2013): S. 85.

nung macht für Faulstich die „zentrale Sinnstruktur des Films zugänglich“²¹⁸ und dient demnach auch als Bauplan bzw. Gerüst, welches alles zusammenhält.

Was die weitere Struktur eines Filmes betrifft, kann die Untersuchung von Handlungsphasen äußerst gewinnbringend sein. Faulstich vergleicht letztere mit den verschiedenen Akten eines Theaterstückes. „In der Tat folgen viele Filme der 5-Akt-Struktur des klassischen aristotelischen Dramas.“²¹⁹ Nach Faulstich besteht der Aufbau aus fünf Handlungsphasen. Da ist zuerst die Problementfaltung, die beispielsweise die Einführung von Figuren, Motiven, Handlungsorten oder Milieus beinhalten kann. Als Phase zwei folgt die Steigerung der Handlung, in welcher Probleme oder Konflikte verschärft werden oder sich die Komplexität der Handlung steigert. Darauf folgt drittens die Krise und / oder der Umschwung in einem Film durch z.B. den Verlust von Optionen oder Möglichkeiten. Phase vier betitelt der Autor als Retardierung oder Verzögerung. Hier wird der bereits absehbare Handlungsausgang durch mannigfaltige Gründe aufgeschoben. Die fünfte und letzte Handlungsphase ist das Happy End bzw. die Katastrophe. Je nach Genre tendieren die meisten Filme in die eine oder andere Richtung.²²⁰ Es ist wichtig, ein solches Raster nicht als starres Theoriekonstrukt, sondern (nur) als Hilfestellung zu verstehen, das nützlich sein kann aber nicht muss. Auch wenn sich viele Filme in fünf Handlungsphasen einteilen lassen, ist dies bei zahlreichen anderen nicht der Fall. Wie genau Handlungsphasen (oder Sequenzen) eingeteilt werden, steht nicht im Zentrum, auch geht es nicht „um die Reproduktion des Manifesten Inhalts, sondern um die Ermittlung der inneren Logik und Stringenz, die der Handlung zugrunde liegt. [...] Handlungsstrukturierung heißt Bedeutungsgenerierung.“²²¹

Die Figuren eines Filmes bilden bei Faulstich den zweiten analytischen Zugriff. Hier wird in Haupt- und Nebenfiguren eingeteilt. Der Autor stellt folgend darauf die zentrale Rolle der_des Protagonisten_in heraus. Schon der erste Auftritt dieser Figur ist essentiell für deren Art der Charakterisierung im Laufe des Filmes. Es gibt im „Grundkurs Filmanalyse“ drei Arten der Figurencharakterisierung: Selbstcharakterisierung (Reden, Handeln, Mimik, Gestik, Stimme, Sprache, Kleidung etc.), Fremdcharakterisierung (Figur wird durch andere Figur im Film vorgestellt & beurteilt) und Erzählcharakterisierung (Figur kann durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden,

²¹⁸ Faulstich (2013): S. 85.

²¹⁹ Faulstich (2013): S. 86.

²²⁰ Vgl. Faulstich (2013): S. 86.

²²¹ Faulstich (2013): S. 86/87.

etwa Einstellungsgröße, Perspektive, Musik etc.).²²² Überdies unterteilt der Autor Figuren in flache bzw. eindimensionale (meist typisiert, als Nebenfiguren, haben nur sekundäre Bedeutung für den Film) vs. runde bzw. mehrdimensionale Charaktere (haben zwei Merkmale: Komplexität und persönlichkeitsmäßige Veränderung).²²³

Die Analyse der Bauform bei Faulstich ähnelt hinsichtlich der verschiedenen (Kamera-) Einstellungen und Montagen jener von Peltzer und Keppler. Auch Musik wird in beiden Filmanalysearten als sehr wichtig angesehen. Die Kombination von Einstellungsgröße, Dialog und Soundebene kann beispielsweise erzählstrategisch verschiedenartig eingesetzt und kombiniert werden. Faulstich unterscheidet zusätzlich zwischen Musik im Film (Musik im ON, man sieht die Musiker musizieren und die Sänger singen. Die Musik ist Teil der Handlung) und Filmmusik (Musik im OFF, Musik als dramaturgisches Element, eine Bauform des Erzählens. In dieser Bedeutung muss sie analysiert werden).²²⁴ Seiner Meinung nach sollte Filmmusik ebenso charakterisiert werden, wie die Figuren bei der Figurenanalyse, da sie in der Regel der unterschweligen Emotionalisierung der Filmhandlung dient. Gefühle sollen stimuliert werden. Filmmusik ist nicht autonom, sondern hat eine unterstützende Funktion, bezogen entweder auf die Handlung, auf einzelne Sequenzen, auf einzelne Figuren und ihr Setting oder auf die Tektonik des ganzen Films, jeweils mit Blick auf den Zuschauer.

Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen bei Faulstich allerdings zusätzlich auch Raum, Licht und Farbe, sowie Dialoganalysen. Der Autor kritisiert, dass Raum als Kategorie der Filmanalyse leider ebenso selten genutzt wird wie Dialoge oder Licht und Farbe. Licht (und Schatten) könne gleichwohl ähnliche Bedeutung für das Verständnis eines Films haben – etwa als Unterbelichtung, Überbelichtung etc. – oder kann Spannungsfelder erzeugen, indem es z.B. Figuren im Halbdunkel belässt.²²⁵

„[Auch] Farben spielen in vielen Filmen eine sehr wichtige Rolle – als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweise oder auch als symbolische, die Message indizierende Bedeutungsträger. [...] Ermittelt man bei einem Film eine breite Skala offensichtlich kalkuliert eingesetzter Farben, so lohnt sich eine Analyse.“²²⁶

²²² Vgl. Faulstich (2013): S. 102.

²²³ Vgl. Faulstich (2013): S. 103.

²²⁴ Vgl. Faulstich (2013): S. 142 f.

²²⁵ Vgl. Faulstich (2013): S. 148 f.

²²⁶ Faulstich (2013): S. 151/152.

Bei einer Untersuchung von Farbsymbolik geht es demnach darum, Muster zu entwickeln, die in ihrer Gesamtheit, also strukturell auf den spezifischen Film bezogen, Sinn machen.

Die vierte und letzte Zugangsweise ist die der Interpretation. Hier werden Normen und Werte analysiert, welche zum besseren Verständnis eines Filmes führen können. Faulstich stellt hierzu fünf verschiedene Interpretationsmodelle vor. Erstens die literatur-/ bzw. filmhistorische Interpretation. „Sie stellt den Verweischarakter eines Filmes auf die Tradition vorgängiger Filme oder anderer historischer Einzelwerke in den Vordergrund.“²²⁷ Zweitens die biographische Filminterpretation, die als expliziten Bezugspunkt den die Regisseur_in nutzt. Darauf folgt die soziologische Filminterpretation „mit dem Rekurs auf einen soziopsychologisch übergreifend identischen Bedürfnis- und Erwartungshorizont.“²²⁸ Viertens die genrespezifische Filminterpretation, die einen expliziten „Verweischarakter eines Films auf vorgängige Filme desselben Genres“²²⁹ beinhaltet und als Letztes die transkulturelle Filminterpretation. Hier geht es um ein Erarbeiten des Unterschiedes von involvierten und programmatisch aufeinander bezogenen Ethnien oder Kulturen.

Faulstich definiert Symbole „als Zeichen oder Hinweis auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte“²³⁰ Sie sind für ihn zentrale Bedeutungsträger. Als Beispiele führt er ein Kreuz als christliche Symbolik oder einen Ring als Symbol für die Ehe an. Fast alles kann für den Autor symbolische Bedeutung aufweisen, egal ob es Namen, Gegenstände oder Orte sind. Im Allgemeinen „rekurrieren Symbole in Filmen auf Verweisungskontexte, die zur Entstehungszeit des Filmes bzw. heute allgemein bekannt sind.“²³¹

3.3. Figurenanalyse nach Jens Eder

Jens Eder's „Die Figur im Film“²³² widmet sich dem Titel gemäß der spezifischen Figurenanalyse in Spielfilmen. Für Eder sind Figuren dabei immer erfundene Wesen und fiktive „Produkte der menschlichen Vorstellungskraft, [sie] sind überall, und wenn sie

²²⁷ Faulstich (2013): S. 163.

²²⁸ Faulstich (2013): S. 163.

²²⁹ Faulstich (2013): S. 163.

²³⁰ Faulstich (2013): S. 164.

²³¹ Faulstich (2013): S. 164.

²³² Eder, Jens (2014): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg.

nicht vergessen werden, sterben sie nie.“²³³ Der Autor hebt außerdem die massive kulturelle Bedeutung fiktiver Gestalten hervor, die unter anderem dabei helfen, Menschen-, Identitäts- und Rollenbilder zu vermitteln. Figuren im Spielfilm „bilden Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle, fungieren als Vorbilder und abschreckende Beispiele, vermitteln neue Perspektiven oder bestätigen alte Vorurteile.“²³⁴ Ihre Eigenschaften werden ihnen dabei in spezifischen Kommunikationsprozessen zugeschrieben. Die zentrale Stellung, die Figuren im Filmanalyseprozess einnehmen, kann demnach nicht genug betont werden. Eder plädiert ferner vehement gegen ein systematisches Primat der Handlung vor der Figur. Bei Erzählungen bestehe eine wechselseitige Abhängigkeit beider Bereiche, trotzdem sei eine eigenständige Figurenanalyse dringend notwendig, da einerseits viele Figureneigenschaften über die Handlung hinaus gehen und andererseits Figuren für sich allein stehend, oft besser in Erinnerung der Zuschauer_innen bleiben als die Handlung selbst. Als Beispiel wird James Bond angebracht, der als Figur intermedial übertragbar ist und ablösbar von einzelnen Plots betrachtet wird bzw. werden kann.²³⁵ Eder betrachtet Figuren als eigenständige Gegenstände der Aufmerksamkeit, die zeitlich länger präsent sind bzw. sein können als ihre einzelnen Aktionen. Viele Figuren sind dabei äußerst komplex aufgebaut und für Zuschauer_innen nicht leicht zu verstehen. Er beschreibt eine treffende Figurenbeschreibung als eine Art Kunst, da Forscher_innen sich auf die relevantesten Eigenschaften einer Figur beschränken müssen, um „den Schlüssel zur Figur zu finden.“²³⁶ Überall sind Figuren zusätzlich in spezielle Kontexte eingebettet und evozieren bei Zuschauer_innen bestimmte Gefühle. Gerade den letzten Punkt betreffend, muss im Hinterkopf behalten werden, dass unterschiedliche Zuschauer_innen ein und dieselbe Figur unterschiedlich erleben und erfassen können. Figurenanalyse ist für Eder letztlich aber „nichts anderes als eine systematische Rekonstruktion und Elaboration verschiedener Rezeptionsformen auf der Basis möglichst genauer Daten und Beobachtungen.“²³⁷ Dem Autor folgend erleben Zuschauer_innen Figuren auf fünf verschiedenen Rezeptionsebenen. Erstens werden bestimmte Figurendarstellungen wahrgenommen, was in einer zweiten Ebene zur Bildung von Figurenmodellen führt. Drittens werden indirekte Bedeutungen erfasst. Danach geschieht das Gleiche mit kommunikativen Kontexten und ästhetischer Reflexion. Alle Ebenen sind zusätzlich durch bestimmte kognitive sowie emotionale Prozesse ge-

²³³ Eder (2014): S. 12.

²³⁴ Eder (2014): S. 13.

²³⁵ Vgl. Eder (2014): S. 20.

²³⁶ Eder (2014): S. 24.

²³⁷ Eder (2014): S. 133.

kennzeichnet und bauen aufeinander auf, wobei für Eder die ersten zwei Ebenen essenziell für jede Figurenrezeption sind.²³⁸

Seine allgemeine Heuristik der Figurenanalyse nennt Eder „Uhr der Figur“, welche auf alle nicht-interaktiven, narrativen Medienangebote anwendbar ist.²³⁹ In diesem Grundschema werden vier Aspekte unterschieden, die für eine Analyse fruchtbar sind und welche es möglich machen, Figuren nach ästhetischen, mimetischen, thematischen und kausalen Leitfragen hin zu untersuchen: „Figuren sind erstens Bewohner einer fiktiven Welt; zweitens Artefakte mit einer bestimmten Gestaltung; drittens Symbole, die Bedeutungen und Themen vermitteln; und viertens Symptome, die Rückschlüsse auf ihre Produktion und Rezeption ermöglichen.“²⁴⁰ Diese vier Aspekte werden bei einer Analyse meist nicht strikt getrennt oder isoliert voneinander untersucht, sondern ineinander greifend bzw. in Wechselwirkung miteinander stehend. Infolgedessen ist die Uhr der Figur auch nicht als starres Schema zu verstehen, sondern als flexible Heuristik, die dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasst werden kann. Eders einfaches Kernmodell erlaubt es, die Grundstruktur von Figuren miteinander zu vergleichen und bestimmte Merkmale der spezifischen Ebenen zu erkennen. Nicht bei allen Figuren tritt ein bestimmter Aspekt klar hervor, und es gibt diverse Kombinationen und Mischformen.

Figuren als fiktive Wesen bilden den ersten Aspekt von Eders Uhr der Figur. Im Mittelpunkt stehen hierbei körperliche, soziale und mentale Merkmale, sowie Verhaltensweisen und Beziehungen. Besonders physische (z.B. Aussehen, Alter, Gesundheitszustand, körperliche Fähigkeiten), sowie psychische Eigenschaften (z.B. Persönlichkeit, geistige Fähigkeiten, Emotionen, Werthaltungen und Handlungsmotive) werden in diesem Aspekt thematisiert.²⁴¹ Hier werden außerdem mentale Figurenmodelle gebildet. Aspekt zwei umfasst die Untersuchung von Figuren als Artefakte. Im Fokus stehen medienspezifische Darstellungsmittel wie Schauspieler_innen, Kameraführung und -einstellung, sowie verschiedene Bildkompositionen, Tongestaltung und Montagetechniken. Es geht unter anderem um die Frage, wie und durch welche Mittel die Figur dargestellt wird. Für Eder werden Figuren hier „vor allem in ihrem Verhältnis zu den Informationen und Strukturen des Films betrachtet, die für vorbewusste Wahrnehmungserlebnisse der Zu-

²³⁸ Vgl. Eder (2014): S. 138.

²³⁹ Eder (2014): S. 36.

²⁴⁰ Eder (2014): S. 36.

²⁴¹ Vgl. Eder (2014): S. 150.

schaauer sorgen.“²⁴² Auf der Symbol-Ebene geht es schließlich um den Bereich der Repräsentationen und darum, wofür die Figur steht. Letztere kann hier auf bestimmte Dinge wie Archetypen, Tugenden oder Laster, aber auch mythische Personen oder soziale Gruppen verweisen. Beim letzten Aspekt wird die Figur als Symptom angesehen und in Beziehung gesetzt. Es geht um die Frage, warum die Figur ist wie sie ist und welche Wirkungen sie hat. Figuren werden unter diesem Aspekt „als Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene betrachtet, etwa als Vorbild für Zuschauer oder als Ergebnis der Arbeit von Filmemachern.“²⁴³

3.4. Konkrete Vorgehensweise

Ziel dieser Arbeit ist es, die Darstellungsweisen und Überkreuzungen von (queerem*) Begehren und Behinderung* im Film genauer zu untersuchen. Ein Hauptfokus wird deswegen auf filmischen Inhalt, sowie Narration und Dramaturgie gelegt. Da die Hauptcharaktere des Filmes teilweise äußerst komplex portraitiert werden, verspricht eine zusätzliche Analyse der Figurenebene ein besseres Verständnis von Handlung, Handelnden, sowie deren Intersektionen.

Das Grundgerüst während des gesamten Forschungsvorhabens bildete das Dreiphasen-Modell nach Peltzer und Keppler. Wie dort beschrieben, wurde zu Beginn die Forschungsfrage entwickelt und sich mit dem Forschungsstand zu den Themen Begehren und Behinderung* vertraut gemacht. In Phase zwei, der konkreten Arbeit am filmischen Material, wurde ein Sequenzprotokoll des Filmes nach Faulstich erstellt, um einen Überblick über das filmische Material zu schaffen. Anschließend folgte die Einteilung in Handlungsphasen. Die Möglichkeit zur Erstellung eines Erlebnisprotokolls nach Faulstich bestand nicht, da der Film vor der Untersuchung schon mehrmals gesehen wurde. Fußend auf dieser Grundlage wurde eine Figurenanalyse nach Jens Eders Modell „Uhr der Figur“ durchgeführt. Die darin untersuchten Figuren sind im Einzelnen: Thelma, Thelmas Mutter, ihr Vater, die Großmutter und Anja. Danach folgte ein Segmentieren der Sequenzen, woraufhin Schlüsselszenen herausgearbeitet wurden, die sich auf Forschungsfrage und Erkenntnisinteresse beziehen und sich für eine Interpretation als fruchtbar erwiesen. Die einzelnen Analysen dieser Schlüsselsequenzen teilten sich in eine Beschreibung der Handlung, gefolgt von Analyse und Interpretation auf. In Phase

²⁴² Eder (2014): S. 710.

²⁴³ Eder (2014): S. 712.

drei wurde der Forschungsprozess mit einer reflektierenden Gesamtinterpretation abgeschlossen, in der die bisherigen Ergebnisse in Relation zueinander gesetzt wurden.

4. Joachim Trier im Blickpunkt

Nachdem das theoretische und methodische Grundgerüst ausführlich behandelt wurde, und bevor in den folgenden Kapiteln eine Vorstellung und Analyse des Filmes „Thelma“ erfolgt, werden zunächst einige Hintergrundinformationen über den Regisseur Joachim Trier geliefert. Weil laut Mikos „jeder neue Film und jede neue Fernsehsendung in ein bereits vorhandenes Universum von Texten ein[tritt], das alle bisher produzierten Filme und Fernsehsendungen umfasst“²⁴⁴, steht jeder neue Film immer auch im Kontext aller früheren Filme einer_eines Regisseurin_Regisseurs.²⁴⁵ Es geht hierbei, wie auch Faulstich betont, allerdings „überhaupt nicht um den Regisseur als Person, sondern um seine Biographie funktional als Mittel, als Weg zum besseren Verständnis seiner Filme.“²⁴⁶ Der Autor macht des Weiteren darauf aufmerksam, dass ein Regisseur „nicht als Maßstab für die Interpretation und auch nicht als Maßstab für die Bewertung seiner Filme missbraucht werden“²⁴⁷ darf. Da „Thelma“ demnach fest im Kontext von Triers Gesamtwerk verankert ist, folgt nach einer kurzen Biographie des Regisseurs, welche sich vor allem auf seinen filmischen Werdegang bezieht, ein Blick auf sein Gesamtwerk.

Joachim Trier wurde 1974 in der dänischen Hauptstadt Kopenhagen geboren und wuchs im norwegischen Oslo auf. Er kam schon früh mit dem Thema Film in Berührung, da bereits seine Eltern, sowie sein Großvater im Filmgeschäft tätig waren. Nachdem er das „European Film College“ in Dänemark besucht hatte, zog er im Alter von 23 Jahren nach London, um an der dortigen „National Film and Television School“ (NFTS)²⁴⁸ zu studieren. Trier empfand seine Zeit dort als sehr inspirierend und prägend für seinen beruflichen Werdegang: „At NFTS I learned a lot about acting and characters. The par-

²⁴⁴ Mikos, Lothar (2015): Film- und Fernsehanalyse. 3. Auflage. München. S. 57.

²⁴⁵ Vgl. Mikos (2015): S. 57.

²⁴⁶ Faulstich (2013): S. 187.

²⁴⁷ Faulstich (2013): S. 187.

²⁴⁸ Die NFTS gilt als prestigeträchtigste Filmschule Großbritanniens und genießt auch weltweit großes Ansehen. Ein wichtiges Charakteristikum der Schule ist der starke Praxisbezug aller Studiengänge.

adox is my movies are very character-driven as well as formally more experimental. In a strange way, NFTS got me interested in human stories.”²⁴⁹

Nachdem er in London mehrere Kurzfilme gedreht hatte, feierte sein Debütfilm „Reprise“ (dt. Titel „Auf Anfang“) 2006 Premiere. Dieser handelt von den beiden wetteifernden 23-jährigen Erik und Phillip, die davon träumen, erfolgreiche Schriftsteller zu werden. Neben dem Führen der Regie, schrieb Trier auch zusammen mit Eskil Vogt, über eine Zeitspanne von fünf Jahren am Drehbuch zum Film. Auf diese Zusammenarbeit angesprochen, antwortete er: „He is my co-writer. We do everything together. Sometimes he writes what we’ve decided, sometimes he sends it to me and I change it a bit and we keep sending it back and forth – but most of the time we just sit in the same room. It is a real collaboration.”²⁵⁰ Abgesehen von Vogt gehören auch andere zu einer festen Crew, mit der Trier bei all seinen folgenden Filmen zusammenarbeiten sollte. Diese besteht aus dem Kameramann Jakob Ihre, dem Filmmusikkomponisten Ola Fløttum, sowie aus Olivier Bugge Coutté, der für den Schnitt zuständig ist. Ein Gemeinschaftsgedanke ist für den Regisseur essentiell: „Never make movies alone! That’s key for me, the collaboration. I always wanted to be in a band, but now I have my band when I make movies; I have my cinematographer, editor, co-writer, we are a group working together. I need them, I can’t do anything alone.“²⁵¹ Der in norwegischer Originalsprache gedrehte „Reprise“ wurde von der großen US-amerikanischen Produktions- und Verleihgesellschaft Miramax gekauft und weltweit vertrieben. Als norwegische Einreichung in der Kategorie „Bester Fremdsprachiger Film“ bei den Academy Awards 2006, kam er nicht in die Endauswahl. Er erhielt jedoch zahlreiche andere internationale Auszeichnungen, darunter „Best Director“ beim 41. Karlovy Vary International Filmfestival (KVIFF), sowie den „Discovery Award“ beim Toronto International Film Festival 2006. Ebenso gewann er die „Goldene Tulpe“ beim Istanbul International Filmfestival 2007 und den „MovieZone Award“ beim Rotterdam International Filmfestival im gleichen Jahr. Auf sein Debüt angesprochen schilderte Trier: „The energy of ‚Reprise‘ is that I was so naive... I thought I could manage everything. I’ve always

²⁴⁹ Trier, zitiert nach Moreno, Victor (2015): Joachim Trier – in the wheelhouse. Online Artikel auf: Metal Magazine, November 2015.

²⁵⁰ Trier, zitiert nach Moreno (2015).

²⁵¹ Trier, zitiert nach Moreno (2015).

been fighting my causes. I think I had a good team around, but what I really learned is not to be shy at showing myself in films.”²⁵²

Im Jahr 2011 erschien mit „Oslo, August 31st“ Triers zweiter Film. Eine Ausstrahlung auf den Internationalen Filmfestspielen von Cannes brachte viel Lob und große internationale Aufmerksamkeit ein. Inhaltlich geht es in „Oslo, August 31st“ um einen Tag im Leben des 34-jährigen Anders, der kurz vor Beendigung einer Entziehungskur steht. Für ein Vorstellungsgespräch kehrt er nach Oslo zurück und trifft dabei auf viele Menschen aus seiner Vergangenheit. Das Drehbuch orientiert sich lose an dem Roman „Le feu follet“ (dt. „Das Irrlicht“) von Pierre Drieu La Rochelle von 1931. Das Buch wurde bereits Anfang der 1960er Jahre vom französischen Regisseur Louis Malle verfilmt. In einem Interview ging Trier auf den Adaptionsgedanken genauer ein:

“The paradox is that when you adapt something, sometimes you dare to be more personal, and that’s pretty much what happened. I took a social environment I knew, a city that I’d grown up in, Oslo, and combined it with a very simple story from a 1931 French novel. Eskil and I discussed, ‚How can we push ourselves to try to learn something new?’ It was scary — long takes, a closeness to one character, a different approach to his mind, entering it rather than going through montages — but it’s what I wanted.”²⁵³

Auszeichnungen waren unter anderem „Bester Film“ des Stockholm International Film Festivals.

Triers erster englischsprachiger Spielfilm, „Louder than Bombs“ (2016), dessen Titel eine Anspielung auf das gleichnamige Compilation-Album der englischen Rockband „The Smiths“ aus dem Jahr 1987 ist, wurde in New York City gedreht. Der Cast besteht einerseits aus Hollywoodgrößen wie Gabriel Byrne und Isabelle Huppert und andererseits aus (damaligen) Newcomern wie Jesse Eisenberg und Amy Ryan. Zu Ehren einer vor drei Jahren verstorbenen Kriegsphotographin (gespielt von Huppert) ist eine Ausstellung geplant. Im Zuge der Vorbereitungen hadern der hinterbliebene Ehemann und die zwei Söhne mit individueller Trauer und unterdrückten Gefühlen. Auf die Frage, worum es in „Louder than Bombs“ gehe, antwortete der Regisseur: „It is about family relations in the aftermath of the tragedy. Thematically, it is a lot about togetherness and separation in the modern family, about identity and memories.”²⁵⁴ Die Kritiken zum Film fielen eher gemischt aus und reichten von „less fuse, more detonation might have

²⁵² Trier, zitiert nach Moreno (2015).

²⁵³ Trier, zitiert nach Macaulay, Scott (2012): City Limits. Online Artikel auf: Filmmaker Magazine vom 16.01.2012.

²⁵⁴ Trier, zitiert nach Moreno (2015).

worked wonders”²⁵⁵, über „that intangible sense of continuity, of weight, is missing here, so that you are always aware of the faintly humming machinery of the script, and of the willed subtlety of the performances”²⁵⁶, bis hin zu „dort, wo es zählt, bleibt Trier subtil: Kurze Unaufmerksamkeiten können den Zuschauer große Enthüllungen kosten“²⁵⁷.

Im Juni 2018 wurde Trier eines von 928 neuen Mitgliedern der „Academy of Motion Picture Art and Sciences“, einem 1927 gegründeten Gemeinnützigen Verein, der unter anderem für die Verleihung der Academy Awards (Oscars) zuständig ist und sich für filmwirtschaftlichen Fortschritt einsetzt.²⁵⁸

4.1. Joachim Triers Œuvre

Bei der Betrachtung des (bisherigen) Gesamtwerkes Triers ist auffällig, dass all seine Spielfilme ähnliche Thematiken wie Identitätssuche, Familientragödien bzw. -konflikte und Einsamkeit thematisieren. „Joachim Trier kennt sich aus mit Menschen in der Krise. [...] Es geht um Geheimnisse, die Menschen auch in intimen Beziehungen bewahren, um unausgesprochene Erwartungen aneinander, um unerfüllte Sehnsüchte, Enttäuschungen, Trauerarbeit“²⁵⁹, bestätigt Kanthak. Das Motiv „Eltern“ zieht sich ebenfalls durch das Werk des Regisseurs. In „Oslo, August 31st“ sind die Eltern der Hauptfigur abwesend. „Louder than Bombs“ zeigt eine tote Mutter und einen in sich zurückgezogenen Vater. Die Eltern in „Thelma“ sind übermäßig in das Leben der Tochter involviert. Darauf angesprochen schildert Trier:

“I guess all of my films have dealt with the theme of identity and how we negotiate who we need to be in close relationships. For example, in these cases, parents. You know, ‚Thelma‘ is very much about liberation, and the parents are obviously over-involved in part of this mysterious plot. [...] But I think this is where we come from; I think parent-child stories are endlessly fascinating. It’s not like I have one opinion or one take, but it is something I seem to keep exploring.”²⁶⁰

²⁵⁵ Fear, David (2016): Louder Than Bombs. Father and sons must confront an old death in the family in this muted mourning melodrama. Online Artikel auf: RollingStone.com vom 08.04.2016.

²⁵⁶ Scott, Anthony Oliver: Review: In „Louder Than Bombs“, a Father and Sons Grieving. Online Artikel auf: The New York Times vom 07.04.2016.

²⁵⁷ Arnold, Andrey (2016): „Louder Than Bombs“: Im Leisen steckt der große Krach. Online Artikel auf: Die Presse vom 04.01.2016.

²⁵⁸ Vgl. Kilday, Gregg (2018): Academy Invites Record 928 New Members. Online Artikel auf: The Hollywood Reporter vom 25.06.2018.

²⁵⁹ Kanthak, Dietmar (2015): Kritik zu Louder Than Bombs. Online Artikel auf: epd-film.de vom 28.12.2015.

²⁶⁰ Trier zitiert nach Patrick, Sean (2018): An Interview with „Thelma“ Director Joachim Trier. Online Artikel auf: Vague Visages vom 18.01.2018.

Diese Parallelen dysfunktionaler Familienkonstellationen und die Darstellung (sozial) isolierter Figuren in Triers Filmen lassen sein Œuvre sehr einheitlich wirken. Es kommt außerdem mit wenig Dialog aus und lässt visuellen Eindrücken häufig den Vortritt. Genau jene Handschrift findet sich auch im Film „Thelma“ von 2017, der im nächsten Kapitel detailliert behandelt wird.

5. „Thelma“

5.1. Produktion

Für „Thelma“ arbeitete Trier wieder mit seiner Stammcrew zusammen. Die Filmmusik stammt wie gewohnt von Ola Fløttum und umfasst 21 Musikstücke, welche im November 2017 von The Orchard veröffentlicht wurden. Produziert wurde der Film von der norwegischen Produktionsfirma Motlys mit Sitz in Oslo. Koproduzenten waren Snowglobe (Dänemark), Film i Väast (Schweden) und Le Pacte (Frankreich). Den Vertrieb für den nordamerikanischen Raum übernahm The Orchard. Finanzielle Förderungen bekam „Thelma“ vom Norwegischen Film Institut, vom Schwedischen Film Institut, vom Dänischen Film Institut, vom Copenhagen Film Fund, vom Nordic Film & TV Fund, von Eurimages und von MEDIA Programme.²⁶¹ Die Dreharbeiten fanden im norwegischen Oslo, sowie in Gothenburg, Trollhattan und Kiruna, die in Schweden liegen, statt und umfassten 44 Tage. Drehbeginn war der 20. September 2016. Das Budget lag bei 47,5 Millionen norwegischen Kronen (bzw. 5,2 Millionen Euro).²⁶²

„Thelma“ feierte im September 2017 auf dem Toronto International Film Festival Premiere und kam nur wenige Tage später in die norwegischen Kinos. Es folgten Aufführungen beim New York Film Festival, sowie beim London Film Festival im Oktober des gleichen Jahres. Wie einleitend beschrieben, dreht sich „Thelma“ um die gleichnamige Hauptfigur, die gerade ihre religiöse Familie verlassen hat, um zu studieren. Im Laufe des Films erleidet sie Anfälle, die beginnen, als sie auf Anja, eine Kommilitonin, tritt. Eine detaillierte Inhaltsbeschreibung erfolgt in Kapitel sieben, das sich der Film-analyse widmet.

²⁶¹ Vgl. Mitchell, Wendy (2016): Le Pacte joins Joachim Trier's „Thelma“. Online Artikel auf: Screen Daily vom 21.09.2016.

²⁶² Vgl. Dänisches Film Institut (2018): Facts and Figures 2017 (PDF). Februar 2018, S. 8.

5.2. Rezeption

Nachdem im letzten Kapitel Hintergrundinformationen zum Regisseur geliefert wurden, geht es jetzt um „Thelmas“ Außenwirkung und die Resonanz, die der Film seitens der weltweiten Presse hervorrief. Durch Triers internationale Bekanntheit wurde bereits vor Veröffentlichung viel über „Thelma“ berichtet. Auch die Premiere auf dem Toronto International Film Festival (TIFF) verstärkte das Interesse am Film noch einmal mehr.

Der Spielfilm gewann außerdem eine große Anzahl von Preisen bzw. wurde für zahlreiche prestigeträchtige Auszeichnungen nominiert. Darunter zählen unter anderem Gewinne als bester fremdsprachiger Film der San Diego Film Critics Society, der Utah Film Critics Association, sowie der Houston Film Critics Society. In anderen Kategorien wurde „Thelma“ des Weiteren vom Norwegian International Film Festival, von den Nordischen Filmtagen Lübeck, vom Kosmorana International Film Festival, sowie von den Amanda Awards ausgezeichnet. Nominierungen erfolgten unter anderem für den Nordic Council Film Prize, die Critic's Choice Movie Awards und die GLAAD Media Awards. Die Einreichung des Filmes von Seiten Norwegens für die Academy Awards als bester fremdsprachiger Film 2018 erweckte ebenfalls großes Interesse. Ola Fløttums Filmmusik schaffte es sogar auf die begehrte Oscar-Shortlist.²⁶³

5.3. „Genre-Bending“

Joachim Trier beschreibt seinen Spielfilm als „complicated love story with supernatural elements.“²⁶⁴ Zahlreiche mediale Berichterstattungen ordnen „Thelma“ jedoch in verschiedenste und manchmal sogar gegensätzlich scheinende Genres ein, ohne dass ein allgemeiner Konsens der Festlegung zu existieren scheint. Genres werden hier Faulstichs Definition folgend als „Wahrnehmungshorizonte“²⁶⁵ angesehen. Sie sind spezifische „Erzählmuster mit stofflich-motivischen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar.“²⁶⁶ Ferner bezeichnet er Genres als kulturell geprägte und fluide Rahmensysteme mit Wandlungspotenzial, die außerdem durch bestimmte Wahrnehmungs- und Erwartungs-

²⁶³ Vgl. Sharf, Zack (2017): Oscars 2018: Best Original Score Shortlist Includes „The Shape of Water“, „All the Money in the World“, and More. Online Artikel auf: Indie Wire vom 18.12.2017.

²⁶⁴ Trier, Joachim im Interview mit Sarah Bradbury (2017). Video Interview auf: The Up Coming. In: „Thelma“ DVD Extras.

²⁶⁵ Faulstich (2013): S. 30.

²⁶⁶ Faulstich (2013): S. 30.

haltungen Stereotypisierungen fördern.²⁶⁷ Eine programmatische Verknüpfung verschiedener Genres miteinander (im Fachjargon Genremix bzw. hybrider Film) lässt sich seit den 1980er Jahren immer häufiger beobachten. Dem folgend kann „Thelma“ als hybrider Film bezeichnet werden, doch scheint diese Einordnung fast etwas zu simplifizierend, da sich im Film nicht schlicht zwei (oder mehr) Genres bündeln oder überkreuzen. Deshalb wird zusätzlich argumentiert, dass der Spielfilm eine Art „Genre-Bending“ betreibt bzw. mit ihm ein solches betrieben wird. Angelehnt ist der Begriff des „Genre-Bendings“ an den des „Gender-Bendings“, bei dem eine Person vorherrschende dualistische Geschlechterrollen sprengt bzw. „dehnt“. Genau wie Gender, sind auch Genres sozial konstruiert und rufen bestimmte Erwartungshaltungen hervor. Werden diese untergraben, verdreht oder schlichtweg nicht erfüllt, wird ein subversives Potenzial sichtbar, welches ein Filmpublikum verwirrt bzw. innehalten lässt.

„That’s what makes the story so interesting that people interpret it in very different ways,“²⁶⁸ stimmt auch Hauptdarstellerin Harboe zu. Die folgenden Beispiele an Rezensionen nationaler und internationaler Medien veranschaulichen diese These genauer: Die Internet Movie Data Base (IMDb) führt „Thelma“ beispielsweise unter Drama, Fantasy, Mystery, Romance und Thriller²⁶⁹, wohingegen Rotten Tomatoes den Film in Art House & International, sowie Mystery & Suspense²⁷⁰ einordnete. International wird der Film einerseits als „supernatural romance [...] with telekinetic powers“²⁷¹ beschrieben und andererseits als „thriller with horror elements – plus a coming-of-age story“²⁷² und „the spooky-movie sweet spot where body horror meets erotic thriller“²⁷³. Genreeinordnungen deutschsprachiger Medienberichte reichen von Drama, Sci-Fi und Thriller bis hin zu Romanze, Fantasy und Mystery.²⁷⁴ Interessanterweise legen diese außerdem einen besonderen Fokus auf den Coming-of-Age-Aspekt des Filmes. So beschreibt Spiegel Online „Thelma“ sowohl als Thriller, als auch als „Coming-of-Age-Parabel mit Horrorelementen.“²⁷⁵ Für Lange vom Tagesspiegel vermischt der Spielfilm „die klassi-

²⁶⁷ Vgl. Faulstich (2013): S. 32.

²⁶⁸ Harboe, Eili im Interview mit Sarah Bradbury (2017). Video Interview auf: The Up Coming. In: „Thelma“ DVD Extras.

²⁶⁹ Vgl. IMDb Eintrag zu „Thelma“ (<https://www.imdb.com/title/tt6304046/>).

²⁷⁰ Vgl. Rotten Tomatoes Eintrag zu „Thelma“ (<https://www.imdb.com/title/tt6304046/>).

²⁷¹ Stolworthy (2017).

²⁷² Rossing Jensen (2016).

²⁷³ Hans, Simran (2017): Thelma review – electric erotic thriller. Online Artikel auf: The Guardian vom 05.11.2017.

²⁷⁴ Vgl. Anil, Oezguer (2018): „Thelma“: Lesbisches Drama trifft auf Fantasy-Horror. Online Artikel auf: film.at vom 09.05.2018.

²⁷⁵ Bluth, Johannes (2018): Coming-of-Age Thriller „Thelma“. Hitchcock trifft auf Instagram. Online

schen Coming-of-Age-Topoi der Emanzipation von den Eltern und des ersten großen Begehrens mit Mystery-Elementen.“²⁷⁶ Doch auch international wird der Aspekt aufgegriffen, wenn auch durchaus seltener. So beschreibt die New York Times den Film als „coming-of-age story rooted in the tradition of the European art film.“²⁷⁷ Inhaltlich nimmt Coming-of-Age tatsächlich einen großen und wichtigen Platz im Film ein. Die Selbstfindungs- und Emanzipierungsprozesse, die typisch für dieses Genre sind, macht auch *Thelma* durch. Sie emanzipiert sich von den Eltern und den strikten religiösen Konventionen unter denen sie aufwuchs, und entwickelt während der Handlung eigene Agency. Gegen Ende des Filmes steht sie zu ihrer Identität und ihren Gefühlen für Anja. Der von Bluth erwähnte Thriller-Einschlag wird auch in einer Filmkritik des Guardian hervorgehoben. Dort ist „*Thelma*“ ein „tremendously acted, if flawed, supernatural drama-thriller about a disturbed young woman.“²⁷⁸ Ähnlich drückt es Ehrlich aus mit der Beschreibung des Spielfilmes als „an ominous, unnerving, and strangely powerful thriller about the most devious of human desires.“²⁷⁹ Robey unterstellt „*Thelma*“ einen größeren Flirt „with the trappings of genre than Trier’s previous pictures [...]. Still, it’s a flirtation with those trappings, much more than an outright romance; a toe in thriller waters, not a full-body plunge.“²⁸⁰ Essentiell für das Thriller Genre sind Spannung und Nervenkitzel. Diese gibt es in „*Thelma*“ zur Genüge. Ein Beispiel sind die Anfälle der Protagonistin, die seltsame und anfangs unkontrollierbare Kräfte in ihr freisetzen.

Sowohl Vanity Fair als auch der Telegraph stützen sich stark auf die Science Fiction und Fantasy Aspekte des Filmes. Dieser sei „a coolly suggestive science-fiction melodrama“²⁸¹ beziehungsweise „an example of a wonderful type of fantasy/sci-fi film, the sort of movie that both clearly deals in allegory and is still effective on its surface.“²⁸² Obwohl „*Thelma*“ keines der typischen Science Fiction Themen wie Raumfahrt, fiktionale Techniken oder fremde Zivilisationen behandelt, regt der Film dennoch die Fanta-

Artikel auf: Spiegel Online vom 27.03.2018.

²⁷⁶ Lange, Nadine (2018): Coming-of-Age Film „*Thelma*“. Die Unzähmbare. Online Artikel auf: Der Tagesspiegel vom 22.03.2018.

²⁷⁷ Dargis, Manohla (2017): Review: In „*Thelma*“, a Woman in Love Can Burn the World Down. Online Artikel auf: The New York Times vom 09.11.2017.

²⁷⁸ Bradshaw, Peter (2017): *Thelma* review – telekinetic lesbian drama is scary, sexy and cool. Online Artikel auf: The Guardian vom 02.11.2017.

²⁷⁹ Ehrlich, David (2017): „*Thelma*“ Review: Ingmar Bergman Meets Stephen King in Joachim Trier’s Beguiling Lesbian Horror Movie. Online Artikel auf: Indie Wire vom 09.09.2017.

²⁸⁰ Robey, Tim (2017): *Thelma* review: a telekinesis mystery that plays like a Norwegian spin on *Carrie*. Online Artikel auf: The Telegraph vom 02.11.2017.

²⁸¹ Robey (2017).

²⁸² Hoffman, Jordan (2017): *Thelma* Review: Norway’s Oscar Pick Aply Walks a Fine Line. Online Artikel auf: Vanity Fair vom 08.11.2017.

sie von Zuschauer_innen an, indem er Erfahrungen schildert, die die unmittelbare Wirklichkeit übersteigen. Die unbestreitbaren Fantasy Elemente drehen sich vor allem um Thelmas Behinderung*, die übernatürlich und magisch zu sein scheint.

Horror ist mit Abstand das meist genannte Genre in Kritiken und Filmgesprächen über „Thelma“. Berichte reichen von „this is horror served at arthouse-chilly temperature“²⁸³ bis hin zu „the more enigmatic supernatural elements at times veer close to formulaic Hollywood horror tropes.“²⁸⁴ Auch für Dargis flirtet „Thelma“ stark mit dem Horror Genre.²⁸⁵ Edelstein beschreibt den Spielfilm schlicht als „entrancingly beautiful art-horror“²⁸⁶, wohingegen Hans vom Guardian wiederum auf Coming-of-Age zurückkommt und beide verbindet zu einem „horror-tinged coming-of-age tale [...] the spooky-movie sweet spot where body horror meets erotic thriller.“²⁸⁷ Horrorfilme haben die Intention beim Publikum Angst, Verstörung und Schrecken hervorzurufen. Die Unkontrollierbarkeit von Thelmas Kräften aber auch ihre späteren Handlungen, als sie diese unter Kontrolle zu haben scheint, sind oft schockierend. Ein Beispiel hierfür sind Anjas Verschwinden oder der Tod des Vaters durch Verbrennen.

Diese gezeigte Aufschlüsselung der einzelnen Genre-Zuordnungen machen deutlich, dass Joachim Trier mit „Thelma“ ein „Genre-Bending“ betreibt. Bestimmte Filmteile bzw. Handlungsereignisse lassen sich dabei, wie oben beschrieben, oft spezifischen Genres zuordnen.

5.4. Verbindungen und Verweise

5.4.1. Mediale Vergleiche mit anderen Filmen und Regisseuren

„Thelma“ wurde in Filmkritiken ebenfalls sehr oft mit anderen Filmen verglichen bzw. wurde auf den Einfluss, den andere Regisseure auf Trier hatten, aufmerksam gemacht. Bei letzterem Punkt ist der britische Filmregisseur und Drehbuchautor Alfred Hitchcock (1899–1980) mit Abstand der am häufigsten auftauchende Name. „Die Thrillerelemente

²⁸³ Fear, David (2017): „Thelma“-Review: Psychic-Female Horror Movie Can't Make Up Its Mind. Online Artikel auf: Rolling Stone vom 09.11.2017.

²⁸⁴ Rooney, David (2017): „Thelma“: Film Review. TIFF 2017. Online Artikel auf: The Hollywood Reporter vom 09.09.2017.

²⁸⁵ Vgl. Dargis (2017).

²⁸⁶ Edelstein, David (2017): Thelma is Like Carrie Remake by Ingmar Bergman. Online Artikel auf: Vulture vom 10.11.2017.

²⁸⁷ Hans (2017).

können als deutliche Reminiszenzen an Hitchcock gelten²⁸⁸, schreibt Bluth in einer Filmkritik auf Spiegel Online und betitelt diese passenderweise gleich mit „Hitchcock trifft auf Instagram“²⁸⁹. Auch für Lange macht Trier „keinen Hehl aus seiner Verehrung für Alfred Hitchcock.“²⁹⁰ Bradshaw schließt sich dieser Meinung an: „It’s a film that appears to allude at various stages to the classic tropes of Hitchcock“²⁹¹

Der US-amerikanische Filmregisseur Brian de Palma (geb. 1940) wird ebenfalls oft als Referenzpunkt genannt. „Thelma“ „spielt deutlich auf den von Hitchcock beeinflussten Brian de Palma an“²⁹², beschreibt Lange. Bluth hingegen erinnert das Motiv der persönlichen Befreiung aus familiären Zwängen „unweigerlich an viele Filme Ingmar Bergmans, genau wie die hocheffizient-nüchterne Filmsprache, während die Inszenierung der weiblichen Hauptfiguren an zeitlose visuelle Schwebestände à la Andrei Tarkowski denken lässt.“²⁹³ Des Weiteren lässt die musikalische und visuelle Ästhetik des Filmes den Autor an „das Playstation 3-Spiel ‚Beyond Two Souls‘ (2013)“²⁹⁴ denken. Dieses „handelt ebenfalls von einem Mädchen, das übernatürliche Kräfte besitzt und diese nicht kontrollieren kann.“²⁹⁵ Barker steht in seiner Filmbesprechung an der Spitze, was die Anzahl an (angeblichen) Einflüssen angeht: „Trier is a voracious student of directing, and with ‚Thelma‘ we see echoes of everyone from Alfred Hitchcock to Jane Campion and even Lars von Trier. But as Thelma’s sexual repression begins to manifest in psychokinetic phenomena, his real model seems to be Edgar Allen Poe.“²⁹⁶

Wenn es um den Vergleich von „Thelma“ mit anderen Filmen geht, steht der Horrorklassiker „Carrie“ (1976, R: Brian de Palma) zweifellos an der Spitze. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Stephen King und handelt von der 16-jährigen Carrie White, die mit Beginn der Pubertät feststellt, dass sie übersinnliche Kräfte besitzt und mit diesen Chaos und Zerstörung verbreitet. Laut Lange spielt „Thelma“ „deutlich auf den von Hitchcock beeinflussten Brian de Palma an, dessen ‚Carrie‘ eine entfernte amerikanische Cousine seiner Heldin sein könnte.“²⁹⁷ „The heroine of Thelma [...] might recognise Carrie White as a sister in psychic pain, but never lets rip in the full-

²⁸⁸ Bluth (2018).

²⁸⁹ Bluth (2018).

²⁹⁰ Lange (2018).

²⁹¹ Bradshaw (2017).

²⁹² Lange (2018).

²⁹³ Bluth (2018).

²⁹⁴ Bluth (2018).

²⁹⁵ Bluth (2018).

²⁹⁶ Barker (2017).

²⁹⁷ Lange (2018).

scale way that Carrie did,”²⁹⁸ schreibt auch Robey. Barker geht eher auf die Unterschiede ein, mit der de Palma und Trier eine ähnliche Story behandeln: „Whereas Brian De Palma’s ‚Carrie‘ tackled this scenario with lurid, humid verve, Trier treats it with chilly, distant remove, replacing De Palma’s overheated melodrama and explosive finale with glacial sensuality and a perversely underplayed denouement.”²⁹⁹ „This highly stylized coming-of-age tale shares some of its spirit with ‚Carrie‘”³⁰⁰, berichtet Hoffman von der Vanity Fair. Für Edelstein fühlt sich „Thelma“ an wie ein ‚Carrie‘ Remake, mit Ingmar Bergman als Regisseur.³⁰¹ Genau den gleichen Bezug stellt Ehrlich her: „This frigid little fairy tale eventually coming to feel like an adaptation of ‚Carrie‘ as directed by Ingmar Bergman.”³⁰² Keough geht noch einen Schritt weiter und beschreibt „Thelma” als „a moody, mannered, and lingering coming-of-age story with a Stephen King-like twist. [...] The family lives in a stark part of Norway in a house that looks like a cross between the Bates Motel and a godforsaken chapel in an early Ingmar Bergman film.”³⁰³

Edelstein nennt noch einen zweiten Film als Bezugspunkt, nämlich den schwedischen Spielfilm „Let The Right One In“ (2008, dt. Titel „So finster die Nacht“) von Tomas Alfredson.³⁰⁴ Dieses auf dem Roman von John Ajvide Lindqvist basierende Horror-Drama dreht sich um den 12-jährigen Außenseiter Oskar, der Freundschaft mit einem Vampirkind schließt. Für Fear ist „Thelma“ „a Gothic/Sapphic/telekinetic return-of-the-repressed frenzy – a sort of ‚Blue Is the Warmest Carrie‘”³⁰⁵, wohingegen Bradshaw Thelmas Anfälle und die Untersuchungen in der Klinik an Szenen aus dem Horror-Klassiker „The Exorcist“ (1973, R: William Peter Blatty) erinnern.³⁰⁶

5.4.2. „Thelma“ im Kontext von Filmen, die Behinderung* thematisieren

Bartmann kam bei ihrer Untersuchung von mehr als 200 Spielfilmen mit der Thematik Behinderung* aus Europa und den USA zu folgenden Ergebnissen: 77,4 % zeigten eine

²⁹⁸ Robey (2017).

²⁹⁹ Barker, Andrew (2017): Film Review: „Thelma”. Online Artikel auf: Variety vom 15.09.2017.

³⁰⁰ Hoffman (2017).

³⁰¹ Vgl. Edelstein (2017).

³⁰² Ehrlich (2017).

³⁰³ Keough, Peter (2018): Even without Louise, „Thelma” holds her own against the patriarchy. Online Artikel auf: The Boston Globe vom 17.01.2018.

³⁰⁴ Vgl. Keough (2018).

³⁰⁵ Fear (2017).

³⁰⁶ Vgl. Bradshaw (2017).

einzelne Figur mit Behinderung*, während 16,6 % zwei und 3,7 % drei Figuren mit Behinderung* darstellten.³⁰⁷ Von den zwischen 1940 und 2000 veröffentlichten Filmen ließen sich 44 % dem Genre Drama zuordnen, gefolgt von Komödie und Kriminalfilm (jeweils 11 %).³⁰⁸ Bezüglich Geschlecht und Altersverteilung kam Bartmann auf folgende Zahlen: 72,9 % der Figuren mit Behinderung* waren Männer, und die am häufigsten zu sehende Altersspanne war die zwischen 30 und 50 Jahren (37,5 %). Danach folgten junge Erwachsene zwischen 18 und 29 mit 26,4 %. 73,6 % der Charaktere mit Behinderung* waren in einer Hauptrolle zu sehen, 80,3 % aller Rollen wurden von Schauspieler_innen ohne Behinderung* gespielt.³⁰⁹

Überraschend waren die Ergebnisse zu sexuellen Beziehungen: 36,8 % der Figuren mit Behinderung* hatten sexuelle Beziehungen (32,3 % hatten im Vergleich dazu keine).³¹⁰ Dieser Wert erscheint sehr hoch, wobei Bartmann allerdings auch nicht spezifisch definiert, was sie unter sexuellen Beziehungen versteht, ob diese explizit gezeigt oder nur angedeutet werden oder ob es sich allein um heterosexuelle Beziehungen handelt.

Diese Zahlen stellen keine validen Aussagen dar, wie es sich das prozentuale Auftreten von Menschen mit Behinderung* im Spielfilm verhält, doch lassen sich durchaus Trends herauslesen. „Thelma“ hebt sich von vielen dieser ab, wie beispielsweise bei der Darstellung von gleich drei Charakteren mit Behinderung*, was bei den wenigsten anderen Filmen der Fall ist. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf die weibliche Hauptrolle. „63 % der betrachteten Filme zeigen den Aspekt der Behinderung als vorherrschendes Thema des Spielfilmes. [...] Bei einem Großteil (89,2 %) der betrachteten Menschen wird die Behinderung als dramatisches Element des Spielfilmes eingesetzt“³¹¹, ergänzt Bartmann. Beides trifft auch auf Thelma zu, deren Behinderung* großen Bedeutungswert im Film einnimmt. Wie bei der Großzahl von Bartmanns untersuchten Spielfilmen werden auch in „Thelma“ die Figuren mit Behinderung* durch Darstellerinnen ohne Behinderung* verkörpert.

Anders beschränkt sich in ihren Analysen zu Behinderung* auf Spielfilme zwischen 2002 und 2006. Im Mittelpunkt ihrer Forschung stehen die narrativen Muster von 14

³⁰⁷ Bartmann, Silke (2002): Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweise von behinderten Menschen im Spielfilm. Münster / Hamburg / London. S. 81.

³⁰⁸ Bartmann (2002): S. 82, S. 85.

³⁰⁹ Bartmann (2002): S. 90/91.

³¹⁰ Bartmann (2002): S. 103.

³¹¹ Bartmann (2002): S. 121.

deutschsprachigen und 11 ausländischen (Kino-)Filmen. Ihre Befunde unterstreichen, „dass Narrationen über Behinderung und psychische Krankheit eng mit einer wie auch immer gearteten Abweichung von der Norm verbunden sind.“³¹² Außerdem sieht sie Leerstellen zu den Thematiken „Pränataldiagnostik, aktive Sterbehilfe und das Verlassen von institutioneller Unterbringung bzw. das ‚selbstbestimmte Leben‘ inklusive der benötigten Unterstützung“³¹³ in den von ihr untersuchten deutschen Filmen. Im Gegensatz zu letzteren verzichten die ausländischen Filme laut der Autorin auf eine Stereotypisierung bzw. Metaphernbildung von Behinderung* und psychischer Krankheit als dramatisches Element für Abhängigkeit oder Verletzlichkeit.³¹⁴

Die Untersuchungsergebnisse von Anders‘ eher kleinem Sample mit beschränkter zeitlicher Spannweite lassen sich insofern auf „Thelma“ übertragen, indem auch in diesem Spielfilm „Normabweichungen“ der Charaktere mit Behinderung* widergespiegelt werden. Der völlige Verzicht auf Stereotype und Metaphern bezüglich Behinderung* ist jedoch nicht gegeben.

5.4.3. „Thelma“ im Kontext lesbischer Filme

Der Kanon queerer* Filme ist groß. Wenn es um queeres* Begehren zwischen zwei Frauen geht, ist die Auswahl schon beträchtlich kleiner. Auch wenn in „Thelma“ der Begriff lesbisch (bzw. homosexuell oder queer*) kein einziges Mal erwähnt wird, scheint der Versuch einer Einordnung des Filmes in die Kategorie „lesbische Liebe im Film“ dennoch lohnend. Schwerpunkte wurden hierbei auf das Alter der Protagonistin und den Coming-of-Age Aspekt des Filmes gesetzt, sowie auf Thelmas magische Fähigkeiten. Auch wenn Thelmas (sowie Anjas) konkretes Alter im Film nicht genannt wird, sollten sie (dem norwegischen Bildungssystem entsprechend) etwa 19 Jahre alt, das heißt im Teenageralter, sein. Beirne untersucht genau diese demographische Gruppe und setzt ihren Schwerpunkt auf „twentyseven films that address teenage women negotiating their lesbian desires and/or identity.“³¹⁵ Die Forschungsergebnisse der Autorin lassen sich wie folgt zusammenfassen: „The lesbian coming of age tale is the

³¹² Anders, Petra-Andelka (2014): Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Filmanalyse. Würzburg. S. 376.

³¹³ Anders (2014): S. 398.

³¹⁴ Vgl. Anders (2014): S. 399.

³¹⁵ Beirne, Rebecca (2012): Teen Lesbian Desires and Identities in International Cinema: 1931–2007. In: Journal of Lesbian Studies. Vol. 16/3, S. 258.

dominant model of young lesbian representation in world cinema.”³¹⁶ Trotz dieser scheinbaren Dominanz lesbischer Coming-of-Age Filme fragte Lodge: „Why are there so few queer female coming of age movies? [...] In the five years since Abdellatif Kechiche won the Palme d’Or at Cannes for *Blue is the Warmest Colour* [...] girls’ stories remain disproportionately underrepresented.”³¹⁷ Diese Unterrepräsentation beschränkt sich nicht nur auf lesbische Coming-of-Age Filme, sondern auf Filme mit lesbischem Inhalt im Allgemeinen. „*Thelma*“ lässt sich nicht als reiner Coming-of-Age Film kategorisieren und wurde, wie bereits erwähnt, von Seiten der Presse nur selten explizit queer* gelesen. Durch das „Genre-Bending“ und die sehr komplexe Protagonistin bestehen allerdings weitere Anknüpfungspunkte bezüglich Thelmas Kräften, die häufig als Magie oder Witchcraft gedeutet werden. Besonders letztere wurden lange mit „queer sexual deviance and feminist rebellion“³¹⁸ assoziiert. „The witch’s connection to the supernatural links her to the unnatural and the morally perverse,”³¹⁹ führt Barounis weiter aus. Moseley zieht Schlüsse zwischen der Entwicklung von magischen Kräften und dem Prozess des Erwachsenwerdens, der auch mit der Ausbildung sexueller Identität verbunden ist: „Teen witches usually acquire their powers at a moment which both marks adolescence and captures the moment of transition from child to woman, and thus the potential attainment of adult femininity and (sexual) power.”³²⁰ Diese Beschreibungen erinnern stark an *Thelma*, deren queeres* Begehren Hand in Hand mit ihren Kräften geht.

All diese genannten Vergleiche, die verschiedenartigen Genrezuordnungen, sowie „*Thelmas*“ „Genre-Bending“ zeigen, dass die vielen mannigfaltigen Reaktionen und Gefühle, die der Film beim (Fach-)Publikum hervorrief, eine sehr gute Ausgangsposition für die Untersuchung von Begehren und Behinderung* bieten, da hierdurch ein großer Spielraum an Anknüpfungs- und Interpretationspunkten besteht. Den im nächsten Kapitel folgenden Analysen wird eine kurze Plotbeschreibung des Filmes „*Thelma*“ auf Grundlage des Sequenzprotokolls vorangestellt. Danach werden einzelne Sequenzen thematisch genauer untersucht.

³¹⁶ Beirne (2012): S. 259.

³¹⁷ Vgl. Beirne (2012): S. 259.

³¹⁸ Barounis, Cynthia (2018): *Witches, Terrorists, and the Biopolitics of Camp*. In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 24, Nr. 2–3. S. 232.

³¹⁹ Barounis (2018): S. 232.

³²⁰ Moseley, Rachel (2002): *Glamorous Witchcraft. Gender and Magic in Teen Film and Television*. In: *Screen*. Vol. 43 (3). S. 406.

6. Filmanalyse und Interpretation

6.1. Beschreibung des Filmplots

Durch die im Methodenteil detailliert beschriebene Erstellung eines Sequenzprotokolls nach Faulstich ließ sich „Thelma“ in 26 Sequenzen einteilen.³²¹ Indem die erste und letzte Sequenz dem Vor- und Nachspann des Filmes zugeordnet wurden, blieben 24 inhaltliche Filmsequenzen übrig. Diese wurden als Orientierungshilfe jeweils mit einer den Inhalt zusammenfassenden Überschrift versehen und werden im Folgenden kurz beschrieben. So wird die Filmhandlung besser verständlich, zumal auf einzelne im Laufe der Analysen immer wieder Bezug genommen wird.

Sequenz zwei, die erste inhaltliche nach dem Vorspann, ist eine Rückblende in die Vergangenheit. Gezeigt werden die ca. sechs Jahre alte Thelma und ihr Vater Trond auf Reh-Jagd in einer verschneiten Waldlandschaft. Anstatt auf das Tier zu zielen, nimmt der Vater die nichts ahnende Thelma von hinten ins Visier, überlegt es sich jedoch in letzter Sekunde noch einmal anders und senkt die Waffe, wodurch er das Reh erschreckt, welches daraufhin die Flucht ergreift (Abb. 1³²²).



Abbildung 1: Filmstill: Der Vater hat Thelma von hinten im Visier (Sequenz zwei; „Erster Rückblick“). © The Orchard & Koch Films.

Nach diesem Ereignis springt die Filmhandlung mit Sequenz drei in die Gegenwart. Gebündelt unter dem Sequenztitel „Thelma an der Universität“ wird das bunte Treiben an einem Universitätscampus gezeigt. Auf diesem befindet sich auch die mittlerweile

³²¹ Die genaue Einteilung kann im Sequenzprotokoll nachgelesen werden, welches sich im Anhang auf S. 134 f. befindet.

³²² Die folgenden Fotos wurden mit Erlaubnis von „The Orchard“ und „Koch Films“ verwendet und unterliegen den gesetzlichen Copyright-Richtlinien dieser Firmen.

erwachsene Thelma, die gerade aus dem ländlichen und sehr religiösen Elternhaus nach Oslo gezogen ist, um Biologie zu studieren (Abb. 2).



Abbildung 2: Filmstill: Thelma (Sequenz drei; „Thelma an der Universität“). © The Orchard & Koch Films.

Trotz der Entfernung kontrollieren die Eltern Thelma mit täglichen Anrufen und kennen jedes Detail aus dem Leben der Tochter, inklusive des genauen Stundenplans ihrer Kurse. Elterlicher psychischer Druck auf die Tochter ist deutlich spürbar. Thelma, die sehr isoliert aufwuchs, ist auch in Oslo noch in erheblichem Maße introvertiert. Im Laufe des Films, genauer gesagt ab Sequenz vier („Thelmas erster Anfall“), erleidet sie scheinbar epileptische Anfälle, die kurz nachdem sie Anja, eine Studienkollegin, trifft, beginnen (Abb. 3).



Abbildung 3: Filmstill: Thelmas erster Anfall (Sequenz vier; „Thelmas erster Anfall“). © The Orchard & Koch Films.

Die beiden jungen Frauen entwickeln Gefühle füreinander und je stärker diese werden, desto mehr häufen sich in Ergänzung Thelmas Krampfanfälle.³²³ Nach eingehenden Untersuchungen bei verschiedenen Ärzt_innen und Spezialist_innen erfährt Thelma in Sequenz 13 („Zweiter Ärzt_innenbesuch“), dass sie solche Anfälle schon als kleines Kind erlitten hatte (was sie wohl verdrängte) und bekommt die Diagnose: Psychogene Anfälle. Diese werden wahrscheinlich durch Stress oder Traumata verursacht. Durch die enger werdende Freundschaft der beiden jungen Frauen* erlebt Thelma viele Dinge zum ersten Mal, beispielsweise tanzt sie in einem Nachtclub, raucht eine Zigarette und trinkt Alkohol. Auch geht sie nicht mehr jedes Mal sofort ans Telefon, wenn dieses aufgrund der elterlichen Kontrollanrufe klingelt, was in Sequenz sieben („Bar- und Clubbesuch“) detailliert geschildert wird. Eines Tages hat Thelma wieder einen Anfall, und gleichzeitig verschwindet Anja spurlos aus deren Wohnung (Sequenz 15 – „Die Epilepsieuntersuchung“). Es wird klar, dass unterdrücktes Begehren und Emotionen der Protagonistin aus ihr herausbrechen und dadurch etwas Übernatürliches hervorrufen.³²⁴ Zuschauer_innen erfahren später, unter anderem mithilfe einer Rückblende in den Sequenzen 14 („Zweiter Rückblick“ – die kleine Thelma lässt ihren Bruder aus der Krippe verschwinden, dieser taucht schließlich unter dem Sofa wieder auf) und 19 („Dritter Rückblick“ – endgültiges Verschwinden des Bruders im See, der Vater versucht den Säugling noch zu retten, scheitert aber), dass diese übernatürlichen Kräfte eng mit Thelmas Familiengeschichte verwurzelt sind.

Der eben beschriebene Filmplot lässt sich des Weiteren in Faulstichs fünf Handlungsphasen einteilen, die ebenfalls bereits im Methodenkapitel vorgestellt wurden.³²⁵ Die aus Phase eins bestehende Problementfaltung wurde den Sequenzen zwei bis vier zugeordnet. In Einzelnen sind dies: „Erster Rückblick“, „Thelma an der Universität“ und „Thelmas erster Anfall“, welche die zentralen Figuren und deren Lebensumstände einführen, sowie Thelmas ersten Anfall thematisieren. Die Sequenzen fünf bis 14 beinhalten unter anderem „Thelma und Anja freunden sich an“, „Der Besuch der Eltern bei Thelma in Oslo“, sowie „Anja bei Thelma“ und „Der Besuch in der Oper“. Familien- und persönliche Konflikte im Film verschärfen sich und tragen somit zur Steigerung der Handlung als Phase zwei der Fünffaktstruktur bei. Darauf folgt drittens mit den Sequen-

³²³ Vgl. hierzu Sequenz fünf („Thelma und Anja freunden sich an“), sowie Sequenz neun („Freundinnen“).

³²⁴ Vgl. Sequenz fünfzehn „Die Epilepsieuntersuchung“. Hier wird in Parallelhandlungen Thelmas Aufenthalt in einer Spezialklinik, sowie Anjas Verschwinden aus ihrer Wohnung dargestellt.

³²⁵ Der spezifische Aufbau des Filmes in die fünf Handlungsphasen befindet sich im Anhang auf S. 138.

zen 15 bis 17 die Krise des Filmes. „Die Epilepsieuntersuchung“, „Besuch bei der Großmutter“ und „Die Nachwirkungen von Anjas Verschwinden“ zeigen Thelmas Verzweiflung bezüglich der eigenen Familiengeschichte und Anjas Verschwinden. Phase vier betitelt Faulstich als Verzögerung der Handlung. Diese wird in „Thelma“ durch die Sequenzen 18 bis 21 repräsentiert, die neben dem dritten Rückblick des Filmes Thelmas Rückzug zu ihren Eltern thematisieren. Die Sequenzen 22–25 bilden die letzte Handlungsphase. In „Tod des Vaters“, „Thelma unter Wasser“, „Heilung der Mutter“ und „Thelma und Anja auf dem Unicampus“ entwickelt Thelma Agency, löst sich von ihrer Familie und dem strengen Glauben und schreitet zusammen mit Anja, die mittlerweile wieder aufgetaucht ist, in eine neue Lebensphase.

6.2. Figurenanalyse

Die Wichtigkeit einer expliziten Figurenanalyse wurde bereits im Methodenkapitel beschrieben und wird, wie von Jens Eder empfohlen, unabhängig von der Sequenzanalyse durchgeführt. Den Ergebnissen der Handlungsanalyse gemäß sind die für „Thelma“ zentralen Figuren die titelgebende Hauptfigur Thelma, ihre Eltern Unni und Trond und ihre Großmutter, sowie Anja, für die Thelma neu erweckte Gefühle des Begehrens entwickelt und die dadurch hervorgerufenen Anfälle das gesamte bisherige Lebens der Protagonistin auf den Kopf stellen. In den folgenden Unterkapiteln sollen diese Figuren daher untersucht werden. Neben der Figurenanalyse nach Faulstich und Eder wird, wenn es der Fragestellung dienlich ist, zudem die Besetzung der Rollen thematisiert.

6.2.1. Thelma

Sie dominiert den gesamten Film, nicht nur in der Häufigkeit ihrer Auftritte, sondern des Weiteren durch ihre immerwährende Präsenz, denn auch wenn sie in einer Szene nicht physisch anwesend ist, wird trotzdem meist über sie gesprochen (Abb. 2). Ob Thelma als Heldin oder Anti-Heldin charakterisiert ist, scheint oft zu wechseln, bzw. können sich Zuschauer_innen nie ganz sicher sein, in welcher Rolle sich Thelma gerade befindet. Faulstich macht darauf aufmerksam, wie zentral der erste Auftritt der_des Protagonisten_in in einem Film ist, da diese Figur in aller Regel „als Wahrnehmungs- und

Bedeutungszentrum im Film“³²⁶ gilt. Thelma erscheint im Film erstmals in einer Rückblende in Sequenz zwei (Thelma als kleines Kind mit ihrem Vater auf der Jagd), welche bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben wurde. Thelma spricht in der fast zweieinhalb Minuten andauernden Sequenz kein Wort und wirkt allgemein schüchtern.

In Sequenz drei, dem ersten Auftreten einer nun erwachsenen Thelma am Campus (ab 00:04:40) wird langsam von einer Weitaufnahme, die das bunte Treiben auf dem Campus zeigt, auf Thelma herangezoomt, bis sie in einem Medium Shot³²⁷ gezeigt wird. Hinsichtlich der von Eder angesprochenen Figuren als fiktive Wesen, fallen folgende Beschreibungen Thelmas auf:³²⁸ Ihre konservative Kleidung, die brave dunkelblonde Frisur und eine Goldkette mit einem Kreuz-Anhänger, die sie die meiste Zeit der Filmhandlung tragen wird. Diese Äußerlichkeiten unterstreichen den Eindruck einer kindlichen und schüchternen Einzelgängerin, die sensibel und zerbrechlich wirkt. Ihren Eltern gegenüber scheint sie unterwürfig zu sein. Thelma schwimmt gerne in ihrer Freizeit, genau wie Anja, die sie einmal in der Schwimmhalle am Pool trifft. Beide Frauen* studieren Naturwissenschaften. Thelma Biologie und Anja Chemie. Hinsichtlich der von Eder angesprochenen Figuren als fiktive Wesen, ist Thelma eine komplexe und mehrdimensionale Figur, die sich im Laufe des Filmes kontinuierlich weiterentwickelt. Sie macht die deutlich größte Persönlichkeitsveränderung bzw. Wandlung aller Figuren durch und ist am Ende des Films nicht mehr die, die sie noch zu Beginn war.

Thelmas Komplexität als Figur an sich, aber ebenso ihre Dynamiken mit anderen Charakteren, wie z.B. ihren Eltern als eine Art Gegenpol, können als repräsentative Eigenschaften für den Artefaktgehalt von Figuren gelesen werden. Auf dieser Ebene fragt Eders Modell danach, wie bestimmte Informationen über die Figuren an das Filmpublikum vermittelt werden und wie dadurch Emotionen erzeugt werden (können). Bei der Figur Thelma geschieht dies oft durch extreme Nahaufnahmen, die ihr Gesicht einfangen. Ihre Gestik mitsamt allen Emotionen wird dem Publikum somit zugänglicher und erleichtert eine Identifikation mit der Protagonistin. Ein weiteres technisches Darstellungsmittel, das bei Thelma häufig eingesetzt wird, sind Montagen, welche durch schnelle bzw. langsame Schnitte Thelmas Gefühlslage widerspiegeln. Ein Beispiel hierfür ist Sequenz zehn („Der Besuch in der Oper“), in der während Thelmas drohendem

³²⁶ Faulstich (2013): S. 101.

³²⁷ Ein Medium Shot zeigt einen Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln.

³²⁸ Vgl. Unterkapitel im Methodenteil zu Jens Eders „Figur im Film“. S. 51 f.

Anfall die Schnitte sehr häufig gesetzt sind und den Film dadurch schneller wirken lassen, um Thelmas Panik für Zuschauer_innen verständlicher zu machen.

Figuren als Symbole zielen auf indirekte Bedeutungen ab. Allein der Name der Protagonistin wirkt symbolträchtig, da dieser im Griechischen für Wille oder Wunsch steht. Betrachtet man Thelma auf ihren Symbolgehalt hin, fällt gleich die totale Fokussierung des Filmes auf sie auf. Die eben genannten Close-ups unterstreichen dies, da sie als Einstellungsgröße für die emotionale Nähe und Distanz zu den Figuren und dem Geschehen von zentraler Bedeutung sind. Diese Nahaufnahmen lenken gezielt die Aufmerksamkeit des Publikums und können Intimität zwischen diesem und den Figuren herstellen. Thelma „ist nicht nur die Protagonistin und das Handlungszentrum des Filmes, sondern auch das Erlebniszentrum des Filmes, die Figur, der man als Zuschauer am ausführlichsten raumzeitlich zugeordnet ist.“³²⁹ Thelmas Entwicklung eigener Agency hat hierbei einen zentralen Stellenwert. Agency wird in dieser Arbeit als Handlungsoption bzw. Handlungsmacht verstanden. Es ist ein aktives Handeln ohne Fremdbestimmung und Kontrolle, welches die Möglichkeit innehat, eigene Wünsche und Sehnsüchte zu realisieren. Hierbei muss überdies bedacht werden, dass handelnde Subjekte immer „in gesellschaftliche, formelle oder informelle Strukturen“³³⁰ eingebunden sind und außerdem weitere individuelle Bindungen und Bedingungen den Handlungsbegriff antasten (können).³³¹ Zu Beginn des Filmes hat Thelma noch keine wirkliche Handlungsmacht. Die Eltern lenken und kontrollieren jeden ihrer Schritte und misshandeln die Tochter seit Jahren sowohl psychologisch als auch pharmazeutisch. Ihr Vater, von Beruf Arzt, setzt sie ohne ihr Einverständnis unter Medikamente und kann damit durchaus für eine Kultur stehen, in welcher Medizin als Grenzen setzende Autorität gesehen wird, die Patient_innen oft ohne Spur von Agency zurücklässt.

Die Entwicklung von Thelmas Agency verläuft anfangs sehr holprig, im Laufe der Narration dann aber schrittweise und stetig. Besonders ihr innerer Gefühlskampf und auch die immer wiederkehrenden Anfälle, die mit Kontrollverlusten einhergehen, verhindern zu Beginn das Entfalten eigener Agency. Als sich Thelma dann (endlich) mehr Freiheiten von ihren Eltern erkämpft, indem sie nicht mehr jeden Anruf annimmt und ihnen nicht mehr sämtliche Details ihres Lebens erzählt, beginnt sie ihre eigene Identität zu entdecken und aus sich herauszugehen. Die Protagonistin wird selbstbewusster und so-

³²⁹ Eder (2014): S. 757.

³³⁰ Winkler (2012): S. 110.

³³¹ Vgl. Winkler (2012): S. 110.

zialer. Im Laufe des Filmes, und im Besonderen nach dem Besuch bei ihrer Großmutter, wird Thelma außerdem klar, was wirklich für sie auf dem Spiel steht. Die Eltern scheinen ihre Tochter aufgegeben zu haben, und Thelma könnte leicht das gleiche Schicksal erleiden wie die Großmutter und ihr restliches Dasein in einer Pflegeeinrichtung verbringen. Diese Angst vor einer möglichen Einweisung kann als einer der Faktoren gelesen werden, durch welche Thelma die nötige Agency entwickelt, um ihr eigenes Narrativ zu verändern. Daneben könnte der schiere Fakt, dass ihre totgeglaubte Großmutter noch am Leben ist, sowie die Andeutung einer weiblichen* Abstammungslinie, sie bestärkt haben, für sich selbst einzustehen. Thelma mit voll entwickelter Agency ist in Sequenz 24 („Heilung der Mutter“) des Filmes zu sehen, in welcher die Protagonistin das Elternhaus hinter sich lässt, nachdem sie ihre Mutter Unni, die bisher im Rollstuhl saß, wieder zum Laufen gebracht hat. Mit gepacktem Rucksack und selbstbewusstem Blick verlässt Thelma das Haus ihrer Kindheit und geht ihrer neuen Zukunft entgegen (Abb. 4).



Abbildung 4: Filmstill: Thelma verlässt das Elternhaus (Sequenz 24; „Heilung“ der Mutter“). © The Orchard & Koch Films.

Wichtig ist ebenfalls der Epilog am Ende des Filmes, in dem Thelma Anja auf dem Universitätscampus trifft. Während sie auf Anja wartet, ist ihr gesamtes Auftreten anders. Sie scheint mit sich (und ihrer Behinderung*) im Reinen zu sein. Dies unterstreicht gleichfalls die Abschlusszene von „Thelma“, die die Eröffnungsszene mit der Protagonistin auf dem Campusgelände nicht nur visuell, sondern auch musikalisch wieder aufgreift. Trotz dieser Ähnlichkeit hat sich vieles verändert, denn diesmal wird der gleiche Ort aus entgegengesetzter Perspektive gefilmt. Außerdem wirkt Thelma nicht mehr verloren und alleine, sondern geht Hand in Hand im Gespräch mit Anja den Platz entlang (Abb. 5).



Abbildung 5: Filmstill: Thelma und Anja Hand in Hand auf dem Campus (in der Mitte des Bildes) (Sequenz 25; „Thelma und Anja auf dem Unicampus“). © The Orchard & Koch Films.

Gespielt wird Thelma von der norwegischen Schauspielerin Eili Harboe, die die Figur folgendermaßen beschreibt: „Thelma as a character is complex in a way that she is both vulnerable and strong, but she’s not a victim.“³³² Für die Darstellung jener Komplexität wurde ihre Performance hochgelobt. Für Sødtholt besitzt Harboe die chamäleonartige Fähigkeit, „to change her look and presence, responding distinctively to lighting, camera angle, hairstyle and make-up.“³³³ „Eili Harboe’s performance as Thelma is outstandingly good,“³³⁴ berichtet auch Bradshaw. Hoffman schreibt ebenfalls: “Harboe’s performance is quite strong, and while she was 22 when the film was shot, she looks much younger.”

Es ist anzumerken, dass Trier für Thelma eine Schauspielerin* ohne Behinderung* für eine Rolle mit Behinderung* gecastet hat.

6.2.2. Anja

Anja wirkt oft als Thelmas Gegenpol. Die schwarzen Haare die sie immer offen trägt, die modische Kleidung, ihre Piercings und Tattoos lassen sie eher „wild“ und extrovertiert erscheinen (Abb. 6).

³³² Harboe, Eili im Interview mit Sarah Bradbury (2017). Video Interview auf: The Up Coming. In: „Thelma“ DVD Extras.

³³³ Sødtholt, Dag (2017): Joachim Trier’s „Thelma“, Part I: What does it all mean? In: Montages Magazine Online vom 04.11.2017.

³³⁴ Bradshaw, Peter (2017): Thelma review – telekinetic lesbian drama is scary, sexy and cool. Online Artikel auf: The Guardian vom 02.11. 2017.



Abbildung 6: Filmstill: Anja (Sequenz neun; „Freundinnen*“). © The Orchard & Koch Films.

Anja ist sozial gut vernetzt mit vielen Freund_innenschaften. Die Beziehung zu ihrer Mutter hingegen wirkt kompliziert. Ihr erstes Aufeinandertreffen mit Thelma in der Bibliothek (Sequenz vier „Thelmas erster Anfall“) bleibt wortlos und zieht doch kurz danach Thelmas ersten Anfall nach sich. Anja tritt als eine Art Objekt der Begierde auf, jedoch erfährt das Publikum nur sehr wenig bis gar nichts über Anjas eigene Begierden, ihre Vergangenheit oder ihre Pläne für die Zukunft. Sie scheint Thelma sehr zugetan zu sein und ist sichtlich verletzt, als diese zeitweise den Kontakt zu ihr abbricht. Vergleicht man die beiden jungen Frauen*, erfährt das Publikum immer wieder vom inneren Kampf Thelmas mit ihren Gefühlen. Augenscheinlich muss Anja einen solchen Kampf nicht ausfechten. Wenn Thelma und Anja zusammen auftreten, tragen sie oft gegensätzliche Farben, wie Schwarz und Weiß bzw. dunkle und helle Kleidung. Sie sind demnach nicht nur bezüglich ihrer Charaktereigenschaften, sondern zugleich farblich oft gegensätzliche Pole. Die Figur Anja bleibt (leider) eindimensional.

6.2.3. Unni

Thelmas Mutter Unni, wird in Sequenz zwei als erste Figur der Eltern eingeführt. Mit den dunkelblonden schulterlangen Haaren und ihrer Bluse mit Cardigan wirkt sie vom Aussehen her konservativ, aber freundlich (Abb. 7).



Abbildung 7: Filmstill: Unni (Sequenz drei; „Thelma an der Universität“). © The Orchard & Koch Films.

Inmitten ihres ersten Auftrittes ruft Unni Thelma an und erkundigt sich nach deren Tag. Unni wird dabei in Nahaufnahme gezeigt und erscheint anfangs liebevoll und besorgt um die Tochter in der großen Stadt. Dies ändert sich allerdings schnell, als klar wird, wie detailliert sie über Thelmas Leben Bescheid weiß und wissen will. Während des Telefonats wird anfangs nur ihr Oberkörper gezeigt. Die Einstellung wechselt dann in die Halbaufnahme und zeigt Unni aus dem Nebenraum, gefilmt am Tisch und in einem Rollstuhl sitzend (00:07:14; Sequenz drei) (Abb. 8).



Abbildung 8: Filmstill: Erste Ansicht von Unni im Rollstuhl (Sequenz drei; „Thelma an der Universität“). © The Orchard & Koch Films.

Der Film gibt keine spezifische Auskunft darüber, warum Unni im Rollstuhl sitzt, doch spielt eine Rückblende darauf an, dass sie sich wegen des Verschwindens von Thelmas Bruders das Leben nehmen wollte und von einer Brücke sprang. Inwieweit ihre Figur in

die stereotype Darstellungsweise eines „Evil Crip“³³⁵ hineinspielt, wird im Kapitel über Behinderung* noch einmal aufgegriffen und differenzierter analysiert.

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter scheint distanzierter zu sein als jene zwischen Vater und Tochter. Unni fehlt es dennoch nicht an Komplexität in der Figurencharakterisierung. Sequenz 21 („Thelma unter Kontrolle“) stellt dies besonders heraus: In einer Untersequenz lässt sie eine Tasse in der Küche fallen und wirft ihrer Tochter, die die Scherben aufsammelt, einen hassvollen Blick entgegen.

In einer weiteren Untersequenz stiftet sie ihren Ehemann zum Mord an der Tochter an, während sie ihm zärtlich über den Kopf streicht (paradoxiertweise ist dies zugleich die einzige Szene, in der die Eltern körperliche Zuneigung füreinander ausdrücken). Es wird offengelassen, ob Unni einer Erwerbsarbeit nachgeht, oder ihr Mann Trond finanziell allein für die Familie sorgt. Da Thelma keinen studentischen Nebenjob ausüben muss, die Familie in einem recht großen Haus wohnt und ein Auto besitzt, lassen sie sich wahrscheinlich der (oberen) Mittelschicht zuordnen.

6.2.4. Trond

Thelmas Vater Trond wird von Beginn an als sehr ambivalente Figur portraitiert. Äußerliche Charakteristika sind eine große Statur, braune Haare und ein Vollbart (Abb. 9).



Abbildung 9: Filmstill: Trond (Sequenz 18; „Thelma unter Drogen“). © The Orchard & Koch Films.

³³⁵ Der Terminus „Evil Crip“ wurde geprägt durch Marilyn Dahls Text „The Role of the Media in Promoting Images of Disability – Disability as Metaphor: The Evil Crip“ aus dem Jahr 1993, in welchem die Autorin eine Verbindung von Charakteren mit Behinderung* mit dem Bösen bzw. Bösewichten herstellt. Ein Beispiel hierfür ist Captain Hook der Peter Pan Filme.

Seine Mimik schwankt meist zwischen ausdruckslos und freundlich. Von Beruf Arzt, scheint er eine engere Bindung zu Thelma zu haben als die Mutter. Trotzdem ist die Beziehung zwischen Vater und Tochter äußerst paradox. Bereits sein erster Auftritt in „Thelma“ sorgt für einige Irritationsmomente, denn hier ist Trond, wie zu Kapitelbeginn beschrieben, kurz davor, die eigene Tochter zu erschießen. Während einer der ersten Unterhaltungen zwischen Vater und Tochter hält Trond tröstend Thelmas Hand. Später erzählt Thelma Anja andererseits, dass er genau diese Hand der Tochter früher über Kerzenflammen hielt, um sie die Hölle spüren zu lassen (00:31:42; Sequenz neun „Freundinnen*“). Seine Beziehung zu Unni scheint harmonisch zu sein, und manche Szenen von „Thelma“ legen nahe, dass seine Frau die dominante Rolle in der Beziehung einnimmt, indem sie ihm beispielsweise Handlungsanweisungen für den Umgang mit Thelma gibt.

Trond tritt als Oberhaupt der Familie auf und ist verglichen mit Thelmas Mutter eher der aktive Part beider Elternteile. Thelmas Vater ist eine mehrdimensionale Figur, in welcher der Blick eines Vaters mit dem eines Arztes und einem männlichen* Blick verschmilzt. In diesen Funktionen hat er eine verstärkte männliche* Machtposition inne. Vielleicht wurde er zudem Arzt, weil er nie in der Lage war, seine eigene Mutter zu heilen, denn diese hat die gleiche Behinderung* wie Thelma und ist seit Jahren unter starken Medikamenten in einem Sanatorium untergebracht, ohne Hoffnung auf Besserung. Im Laufe des Filmes wird sein innerer Kampf sichtbar, der einerseits von konservativen christlichen Wertevorstellungen geprägt ist, andererseits aber von seiner Liebe zu Thelma und seiner Hilflosigkeit bezüglich des in seiner Familie bestehenden Erbes.

6.2.5. Großmutter

Hinweise auf Thelmas Erbe und den Ursprung ihrer Behinderung* liefert Thelmas Großmutter, gespielt von Vibeke Lundquist (Abb. 10).



Abbildung 10: Filmstill: Großmutter (Sequenz 16; „Besuch bei der Großmutter“). © The Orchard & Koch Films.

Obwohl ihr Auftreten im Film nur eine einzige Subsequenz umfasst, ist sie als Nebenfigur trotzdem essentiell für den Filmplot. Lange totgeglaubt, besucht Thelma sie in einer Einrichtung, in der sie schon jahrelang zu sein scheint und wohl auch für den Rest ihres Lebens bleiben wird. Die Protagonistin erfährt von einer Pflegekraft, dass die Mutter des Vaters sich die Schuld für das Verschwinden ihres Ehemannes vor vielen Jahren gibt. Leider können Großmutter und Enkelin nicht miteinander kommunizieren, da erstere unter dem Einfluss starker Medikamente steht und zu diesem Zeitpunkt nur noch körperlich anwesend zu sein scheint. Trotzdem ist dieser Besuch für Thelma sehr wichtig, da sie herausfindet, dass sie die gleiche Behinderung* bzw. Fähigkeit wie ihre Großmutter besitzt und es eine Art weibliche Linie in ihrer Familie geben muss (da ihr Vater keine Kräfte besitzt). Diese zwischen den Generationen bestehenden Kräfte, welche beide innehaben, ist das Hauptmotiv des Filmes und ist somit essentiell für die Weiterentwicklung von Thelmas Charakter und Identität.

Diese Figurenanalyse zeigt, dass die untersuchten Figuren teils mehrdimensional und komplex (Thelma und ihr Vater) und teils eher flach (Anja oder die Großmutter) angelegt sind. Trier macht es durch die gezielte Unterversorgung mit Informationen sichtlich schwer, sich mit den Figuren zu identifizieren oder Empathie zu entwickeln. Rückblicke geben zwar Andeutungen über Thelmas Backstory, doch überlassen sie dennoch vieles der Vorstellungskraft des Publikums.

6.3. Begehren

6.3.1. Begehren und Sexualität

Auch wenn die genauen Definitionen von Sexualität und Begehren ständigem kulturellem Wandel unterliegen, bleibt es bei der Untersuchung beider immer wichtig, Machtstrukturen und -mechanismen zu beachten. Der Beziehung von Macht und Begehren widmete sich der französische Philosoph Michel Foucault bereits in den 1970er Jahren in seinem Werk „The History of Sexuality“. Darin erforschte er, in welcher Art und Weise beide miteinander verbunden sind, denn für ihn ist die Geschichte der Sexualität auch gleichzeitig eine Serie von Studien, bezüglich der historischen Beziehungen von Macht und dem Diskurs um Sex.³³⁶ Außerdem versteht er Sexualität an sich bereits als begehrenswert: “The desire for sex – the desire to have it, to have access to it, to discover it, to liberate it, to articulate it in discourse, to formulate it in truth. It constituted ‚sex‘ itself as something desirable.”³³⁷ Franz Eder knüpft in „Kultur der Begierde“³³⁸ an dieser modernen Vorstellung von Begierde und Sexualität an und macht zusätzlich auf den heteronormativen Charakter letzterer aufmerksam. Sexualität müsse hierbei als „ein weites Spektrum von sexuellen Identitäten und Ausdrucksformen“³³⁹ verstanden werden, „die jedoch immer nur Modifikationen einer einzigen, aber gleichzeitig variablen Sexualität“³⁴⁰ seien. Stein-Hilbers erinnert zusätzlich an eine hierarchisierte Geschlechterordnung, in welche die Entwicklung sexuellen Erlebens, Begehrens und Verhaltens eingebunden ist.³⁴¹

Des Weiteren wird Sexualität meist in einem Kontext von Gesundheit thematisiert. Siebers merkt diesbezüglich an: „A sex life must be, first and foremost, a healthy sex life, and the more healthy a person is, the better the sex life is supposed to be.“³⁴² Häufig gilt das Besitzen eines nicht-behinderten* Körpers als Grundvoraussetzung dafür. In Bezug auf Menschen mit Behinderung* ist es laut Mollow und McRuer nur höchst selten der Fall, dass diese als begehrende Subjekte oder Objekte des Begehrens gesehen werden. Im Gegenteil wird ihre Sexualität meist nur im Dualismus zwischen tragischem

³³⁶ Vgl. Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality. Volume I: An Introduction. New York. S. 90.

³³⁷ Foucault (1978): S. 156.

³³⁸ Vgl. Eder, Franz X. (2002): Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. München.

³³⁹ Eder (2002): S. 31.

³⁴⁰ Eder (2002): S. 31.

³⁴¹ Vgl. Stein-Hilbers, Marlene (2000): Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse. Wiesbaden. S. 108.

³⁴² Siebers, Tobin (2012): A sexual culture for disabled people. In: McRuer, Robert; Mollow, Anna (Editors): Sex and Disability. Durham / London. S. 42.

Mangel und irrem Exzess beschrieben.³⁴³ Außerdem wird ihnen aufgrund von ideologischen und institutionellen Strukturen, aber auch durch individuelle normative Werte, oftmals der Zugang zu sexuellen Erlebnissen verwehrt. Als Beispiel führen Addlakha et al. Familien als Institutionen an: “The family institution is usually a heteropatriarchal realm of gendered power, organisation and control, which suffers severe disruption when a disabled person, especially a disabled female, joins it. She forces a re-reading of the values and norms of gender/sexuality, shifting not only the day-to-day material factors but also influential symbolic and cultural norms.”³⁴⁴

Im Mittelpunkt dieser Analyse wird das Begehren zwischen Anja und Thelma stehen. Es ist ein nicht-heterosexuelles Begehren, ein queeres* Begehren zweier junger Frauen*, die westlichen Schönheitsnormen entsprechen. Sie sind weiß, jung und schlank, außerdem auf den ersten Blick able-bodied*. Mit ihren langen Haaren und dem femininen Auftreten könn(t)en sie sich problemlos in einer heteronormativen Gesellschaft bewegen, ohne aufgrund ihrer sexuellen Orientierung als „anders“ aufzufallen. Beide zeigen sich somit „within the current bounds of Hollywood femininity: they are white, middle class, young, nicely dressed, with slim bodies and good complexions.”³⁴⁵ Auch wenn „Thelma“ ein queeres* Begehren thematisiert, wird Geschlechterbinarität als solches im Film nicht in Frage gestellt, denn alle Figuren sind klar männlich* oder weiblich* gegendert bzw. werden als Mann* oder Frau* portraitiert.

Im Folgenden werden, wie es Faulstich, sowie Peltzer und Keppler vorschlagen, spezifische Sequenzen des Films genauer untersucht, die sich für die Thematisierung von Begehren als sehr wichtig erweisen. Einer kurzen Inhaltsangabe der Handlungssequenzen, folgen in weiteren Schritten detailliertere Analysen auf Mikro- und Makroebene durchgeführt. Anschließend werden die untersuchten Filmteile interpretiert.

6.3.2. Sequenzanalysen zu Begehren

Folgende Sequenzen wurden für die Untersuchung von Begehren in „Thelma“ ausgesucht: Sequenz zehn „Der Besuch in der Oper“, in der sich Thelma und Anja erstmals

³⁴³ Vgl. McRuer & Mollow (2012): S. 1.

³⁴⁴ Addlakha, Renu; Price, Janet; Heidari Shirin (2017): Disability and sexuality: claiming sexual and reproductive rights. In: Reproductive Health Matters, 25:50. S. 4/5.

³⁴⁵ Holmlund (2002): S. 38.

körperlich näherkommen und Sequenz 12 „Die Party“, bei der die beiden nach ihrem ersten Kuss wieder aufeinandertreffen.

6.3.2.1. Der Besuch in der Oper

Sequenz zehn erzählt den Besuch von Thelma und Anja zusammen mit Anjas Mutter in der Osloer Oper, um ein Ballettstück anzusehen (ab 00:34:14). Thelma läuft mit anderen Gästen auf das Operngelände zu und trifft Anja und deren Mutter in der Garderobe. Alle sind dem Anlass entsprechend gekleidet und betreiben Smalltalk als sie zu ihren Plätzen gehen. Dort angekommen, haben Anja und ihre Mutter eine kurze Diskussion über das Essverhalten der Tochter – Thelma sitzt leicht unsicher und etwas peinlich berührt daneben. Das Abdunkeln der Saalbeleuchtung leitet den Vorstellungsbeginn ein. Thelma lehnt sich zu Anja hinüber und fragt: „Hey, why couldn't Daniel come?“ (00:36:42). Anja antwortet, sie habe mit ihm Schluss gemacht und dass Thelma es nicht vor Anjas Mutter erwähnen soll, da diese den Freund sehr mochte („I broke up with him. Don't tell Mum. She really liked him.“ (00:36:45)). Auf Thelmas Nachfrage gibt Anja an, dass es ihr gut gehe. In der nächsten Szene ist die Aufführung in vollem Gange. Anja nimmt Thelmas Hand, während die Kamera immer wieder zwischen ihnen und dem Geschehen auf der Bühne hin und her wechselt. Nach einer Weile beginnt Anja Thelmas Oberschenkel zu streicheln (Abb. 11).

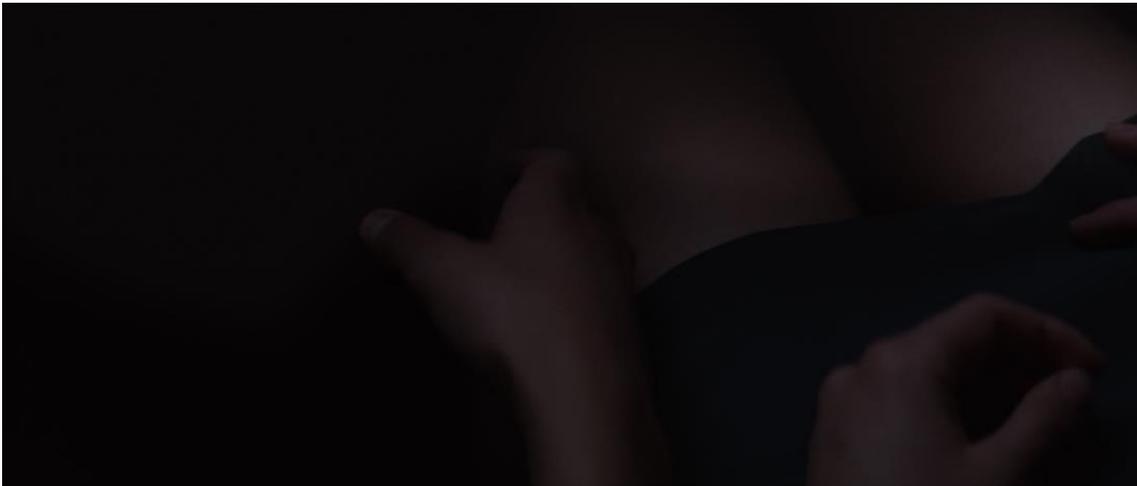


Abbildung 11: Filmstill: Anja berührt Thelmas Bein (Sequenz zehn; „Der Besuch in der Oper“). © The Orchard & Koch Films.

Beide blicken weiter auf das Geschehen auf der Bühne. Thelma ist sichtlich nervös, und ihre Hand beginnt zu zittern. Auch der riesige Kronleuchter an der Decke beginnt gefährlich zu schwanken (Abb. 12).



Abbildung 12: Filmstill: Anja und Thelma im Opernsaal, über ihnen der schwankende Kronleuchter (Sequenz zehn; „Der Besuch in der Oper“). © The Orchard & Koch Films.

Thelma versucht sich unter Kontrolle zu bringen, was ihr jedoch nicht gelingt, und das Zittern beginnt sich auf den restlichen Körper auszubreiten. Schließlich verlässt sie rasch den Saal (Abb. 13). In der Vorhalle versucht sie, sich zu beruhigen und geht zur Garderobe, um ihren Mantel zu holen.



Abbildung 13: Filmstill: Thelma nachdem sie den Opernsaal verlassen hat (Sequenz zehn; „Der Besuch in der Oper“). © The Orchard & Koch Films.

Als sie sich umdreht, steht Anja vor ihr. Diese geht auf sie zu, und Thelma beginnt daraufhin zu weinen. Anja küsst Thelma, die den Kuss erwidert (Abb. 14). Abrupt stößt Thelma Anja weg und läuft aus dem Gebäude. Anja sieht ihr verletzt nach.



Abbildung 14: Filmstill: Erster Kuss zwischen Thelma und Anja (Sequenz zehn; „Der Besuch in der Oper“). © The Orchard & Koch Films.

Die Sequenz beginnt mit einem Medium Shot von Thelma, die auf das Operngebäude zugeht und wechselt dann in die Totale. Vom Treffen an der Garderobe bis hin zur Platzsuche zeigen halbnaher Einstellungen sowohl die Figuren als auch Teile der Gebäudearchitektur. Die Intimität der Unterhaltung zwischen Anja und Thelma zu Beginn des Stückes wird durch Close-up Einstellungen verstärkt. Die schnelle Bildmontage zur Zeit der Aufführung treibt die Handlung rasant voran. Sie lässt den Film schneller wirken und erhöht die Spannung, denn anfangs wird noch ca. alle zehn Sekunden zwischen dem Bühnenstück und den beiden jungen Frauen* auf ihren Plätzen gewechselt, später, während Thelmas Kampf mit dem drohenden Anfall, erreicht die Schnittsequenz einen Wechsel pro Sekunde. Als Thelma daraufhin den Raum verlässt, werden die Einstellungen wieder länger, und somit klingt auch die Spannungskurve etwas ab.

Die Filmmusik dient hier als wichtiges dramaturgisches Instrument. Sowohl Tempo als auch Lautstärke verstärken die Emotionalität dieser Sequenz und scheinen mit Thelmas Erregung zu korrelieren. Dann, als Thelma den Saal verlässt, tritt plötzlich Stille ein, die erdrückend scheint. Dialoge beschränken sich auf ein Minimum. Der Raum und die Raumin szenierung dieser Sequenz ist eine der monumentalsten des gesamten Filmes. Mit der Integration des gefährlich schwingenden Kronleuchters an der Decke des Saales scheint das Gebäude selbst auf Thelmas drohenden Anfall zu reagieren. Licht und Schatten erzeugen ebenso ein Spannungsfeld. Die Bühne wird mit Scheinwerfern hell erleuchtet, wohingegen das Publikum während der Aufführung im Halbdunkeln bleibt. Dies bietet Anja genug Privatsphäre, um Thelma zu berühren. Es ist dennoch nicht dunkel genug, dass ein Anfall Thelmas unbemerkt bleiben würde. Dieses Hell-Dunkel-Spiel

wird ebenfalls von den Farben im Film fortgesetzt. Das sehr helle und zum Großteil weiße Operngebäude steht in Kontrast zu den meist dunkel gekleideten Besucher_innen.

An dieser Stelle wird zum ersten und einzigen Mal Anjas (Ex-)Freund Daniel erwähnt. Der kurze Wortwechsel über ihn bringt Thelma immerhin eine wichtige Erkenntnis: Anja ist Single und macht außerdem erstmals klare Annäherungsversuche gegenüber Thelma, die nicht mehr rein platonisch bzw. freundschaftlich sind. Die Sequenz wird eindeutig dominiert von Thelmas Kampf mit und der Angst vor einem weiteren Anfall. Bild und Ton bilden eine herausragende Einheit. Das Ballett „Sleight of Hand“ von den Choreographen Sol León und Paul Lightfoot des Nederlands Dans Theaters zeigt acht Tänzer_innen in einem dramatischen Hell-Dunkel-Spiel zu einem Stück von Phillip Glass, der als einer der wichtigsten Vertreter der Minimal Music gilt. Seine Komposition spielt hier eine wichtige Rolle, denn die aufgeführte zweite Symphonie ist rhythmisch mit Thelmas eigenen emotionalen Qualen verknüpft. Das Crescendo³⁴⁶ der Musik verstärkt auch Thelmas Erregung. Eine außergewöhnliche Atmosphäre entsteht, die sich immer weiter hochschaukelt und Thelmas Gefühlswelt abzubilden scheint. Der Titel des Balletts ist passenderweise „Sleight of Hand“, fangen doch Thelmas Anfälle auch immer an den Händen an, bevor sie sich auf den restlichen Körper ausbreiten. Auch inhaltlich hat das Stück Parallelen zu Thelmas eigenem Leben. In beiden geht es um die Konfrontation mit dominanten Eltern.³⁴⁷

Es folgt der erste Kuss zwischen Thelma und Anja. Erst schüchtern, dann verzehrend, scheint Thelma ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, zieht sich dann aber wieder völlig in sich zurück. Für Sødtholt zeigt sich in Thelmas Erwidern des Kusses ihre außerordentliche Verwundbarkeit.³⁴⁸ Ihr steht Verwirrung und Schuld ins Gesicht geschrieben, als sie sich von Anja zurückzieht und abwehrend die Hand hebt, als ihr klar wird, gegen welche (religiösen) Tabus sie gerade verstoßen hat. Thelma bekommt Angst vor der gerade stattgefundenen Intimität zwischen Anja und ihr. Anjas Mimik zeigt hingegen pure Verletzlichkeit und Enttäuschung als sie von Thelma in der Garderobe zurückgelassen wird. Diese Szene der Stille steht in starkem Kontrast zu der vorherigen im Konzertsaal, in der eine Art hektisches Inferno tobte.

³⁴⁶ Musikalischer Fachbegriff für das Anschwellen der Lautstärke.

³⁴⁷ Vgl. Sødtholt (2017).

³⁴⁸ Vgl. Sødtholt (2017).

6.3.2.2. Die Party

Eine zweite fruchtbare Sequenz für die Untersuchung von Begehren ist die der Hausparty (Sequenz 12, (ab 00:45:40)). Thelma besucht diese zusammen mit Kristopher, den sie an einem früheren Abend mit Anja und deren Freund_innen in einer Bar getroffen hat. Anja ist ebenfalls anwesend, beobachtet Thelma allerdings nur aus der Ferne. Thelma nimmt den von der Gastgeberin angebotenen Welcome-Drink dankend an und verneint das Angebot eines nicht-alkoholischen Getränkes. Nach einer Weile treffen die beiden Frauen* aufeinander, indem Anja Thelma abfängt, als diese aus dem Badezimmer kommt. Es ist das erste Treffen nach dem Kuss in der Oper. Zuerst fragt Anja Thelma mit einem Blick auf ihr Glas, welches sie in der Hand hält, ob sie Alkohol trinke, was Thelma fast trotzig bejaht. Anja fragt Thelma dann, wo sie die ganze Zeit gewesen sei und warum sie nicht auf ihre Nachrichten reagiert habe („Where have you been? Haven't you seen my messages?“ (00:46:41)), was Thelma sichtlich unangenehm ist. Sie reagiert schließlich mit einer Ausrede, dass sie einfach viel zu tun hatte („Yeah, sorry. It's just been hectic. It slipped my mind“ (00:46:46)). Hiernach wechselt Thelma plötzlich das Thema und spricht von dem Abend in der Oper. „Hey sorry I had to leave. It was nice. Tell your mom I appreciated it.“ (00:46:57). Anja antwortet sichtlich verwirrt und unsicher lächelnd mit „I will.“ (00:47:03) und setzt ein „Are you OK?“ (00:47:10) nach, was Thelma mit „Yeah. Why do you ask?“ (00:47:11) beantwortet. Auch spricht Anja Thelma darauf an, ob sie mit ihrem Bekannten (hier erfahren die Zuschauer_innen, dass dieser Kristopher heißt) zur Party kam. Als Thelma auch dies bejaht und sich dann von Anja abwendet, bleibt diese mit einem verwirrten und verletzten Gesichtsausdruck zurück. Thelma trinkt im Laufe des Abends immer mehr Alkohol. Später versammeln sich mehrere Partygäste (darunter auch Anja und Kristopher) im Wohnzimmer und lassen eine Zigarette umhergehen, von der deutlich gemacht wird, dass sie Marihuana enthält. Thelma macht mit und nimmt auf Aufforderung Kristophers („Take a proper puff.“ (00:48:48)) noch einen zweiten großen Zug. Auf die Frage einiger junger Männer* in der Runde, ob Thelma schon eine Wirkung verspüre, antwortet sie mit „Maybe a bit.“ (00:49:09). Kristopher fordert Thelma auf, erneut einen Zug zu nehmen. Sie kommt dem nach und sagt dann grinsend „Now I feel something.“ (00:49:22). Sie beginnt zu halluzinieren. Körperteile leuchten, ebenso leuchtet Anja, die neben ihr auf der Couch sitzt. Diese küsst Thelma, und gegenwärtig leuchten beide (Abb. 15).



Abbildung 15: Filmstill: Thelma und Anja küssen sich, ihre Körper leuchten (Sequenz zwölf; „Die Party“). © The Orchard & Koch Films.

Anja öffnet die Schleife an Thelmas Bluse und fängt an, sie darunter zu berühren. Dann taucht eine Schlange hinter Thelmas Schulter auf, während Anja sie weiter zwischen den Beinen berührt. Die Schlange schlängelt sich um Thelmas Hals und kriecht dann in ihren Mund, den sie gerade in Ekstase weit geöffnet hat (Abb. 16).



Abbildung 16: Filmstill: Die Schlange kriecht in Thelmas Mund (Sequenz zwölf; „Die Party“). © The Orchard & Koch Films.

In der nächsten Szene weckt ein Partygast Thelma, die kurz auf der Couch eingeschlafen war. Alles war nur ein Traum bzw. eine Halluzination. Die junge Frau*, die sie geweckt hat, klärt Thelma auch auf, dass sie von der Gruppe auf den Arm genommen wurde und es gar kein Joint gewesen sei, den sie geraucht habe, sondern nur Tabak. Kristopher und andere schauen sie abschätzig und grinsend an. Daraufhin muss Thelma sich übergeben und verlässt das Wohnzimmer unter den besorgten Worten Anjas „Are you ok? I’m sorry.“ (00:53:04).

Die Kameraeinstellungen in dieser Szene beginnen mit Nahaufnahmen als Thelma und ihr Begleiter auf der Party ankommen und wechseln dann zwischen Halbtotale und Medium Shots, die das Partytreiben zeigen. Zwischen Anjas und Thelmas Unterhaltung fährt die Kamera wieder etwas näher an die Figuren heran und zeigt Thelma und Anja in Nahaufnahme, gleiches gilt für die Szene, in der der vermeintliche Joint konsumiert wird. Bei der Halluzination verändern sich die Kameraeinstellungen. Verschiedene Großaufnahmen zeigen Thelmas Gesicht und diverse Körperteile im Detail, etwa Unterarme oder Wangen, die zu leuchten beginnen. Auch die Szene auf dem Sofa zwischen Thelma und Anja wird in Close-ups aus verschiedenen Blickwinkeln dargeboten. Immer wieder schwenkt die Kamera ebenfalls auf Anjas Hände, die Thelmas Körper erkunden. Als Thelma geweckt wird, ist die Kamera plötzlich wieder viel distanzierter und zeigt Medium und Full Shots der Figuren, während Thelma sich übergeben muss und dann das Zimmer verlässt. Bezüglich der Montage erfolgen die Schnitte ca. alle fünf bis sieben Sekunden. In der intimen Szene auf dem Sofa werden die Einstellungen etwas länger, und weniger Schnitte unterbrechen die Intimität der beiden. Nach dem Erwachen werden die Cuts wieder häufiger und verfallen in einen ähnlichen Rhythmus wie zu Beginn der Sequenz.

Als Hintergrundgeräusche dienen anfangs Unterhaltungen der verschiedenen Partygäste, untermalt von leiser Popmusik. Dialoge stehen hier eindeutig im Vordergrund. Dies ändert sich mit dem Beginn von Thelmas Halluzination, als eine betörende und sirenenartige Instrumentalmusik einsetzt. Streich- und andere Orchesterinstrumente betonen die Sinnlichkeit dieser Szene. Nach dem plötzlichen Ende wechselt auch die Musik wieder und bringt die Zuschauer_innen zusammen mit Thelma zurück in die Gegenwart. Während Thelmas Halluzination scheinen alle anderen Menschen zu verschwinden. Nur noch Anja und sie existieren in einem schwarzen (Nicht-)Raum. Farblich ist die Sequenz, wie fast der gesamte Film in dunklen Tönen gehalten. Auffallend an der Lichtgebung sind die leuchtenden Körperteile zur Zeit des Traumes. Diese zeigen dem Publikum, dass gerade etwas Übernatürliches zu geschehen scheint und Thelma ihrem Begehren freien Lauf lässt.

Für Sødtholt wirkt die Protagonistin in dieser Sequenz, als sie auf der Party mit einer Art „Trophy Boyfriend“ erscheint, das erste Mal unsympathisch, ja fast schon narzisstisch.³⁴⁹ Gleichzeitig lässt der Film hier die Verletzlichkeit Anjas hervorblicken, die von

³⁴⁹ Vgl. Sødtholt (2017).

Thelmas Abstand ihr gegenüber sichtlich getroffen ist und betrübt wirkt. Inmitten der Halluzination beginnt Thelmas Unterbewusstsein hervorzubrechen. Sexuelle Begehren vermischen sich mit religiösen Visionen. Besonders die Stelle, an der die Schlange in Thelmas Mund kriecht, bleibt in Erinnerung, da sie einerseits, bezogen auf soziale Normen, schon fast grenzüberschreitend wirkt, ihr aber andererseits eine extreme Ästhetik innewohnt, welche durch die Filmmusik an dieser Stelle noch einmal verstärkt wird. Letztere stammt aus der Hand von Johannes Ringen und wirkt kombiniert mit der visuellen Ebene laut Sødtholt ebenso schaurig wie sinnlich und auf eine Art sogar tröstlich.³⁵⁰ Trier äußerte sich in einem Interview zu dieser Szene folgendermaßen:

„In this film, I guess the most explicit scene is the snake scene on the couch, when Thelma thinks she’s been smoking pot. For me, this film is very much about shame and the anxiety of losing control. And in that moment, Thelma is allowing herself to expose herself, to be the beautiful girl, to be the object of desire. And she’s also, at the same time, drawn to the idea of being dominated by the snake and by Anja. Anja is almost not present in the scene towards the end. It’s Thelma being a body. That same body, which has been frightened and in tremors, and now she’s feeling beautiful.”³⁵¹

An dieser Stelle, an der Halluzinationen und Unterbewusstes verschmelzen, scheint Werner Faulstichs Vergleich zwischen Spielfilmen und Träumen äußerst passend, denn der Autor bezeichnet erstere als eine Art Traum, aus dem das Publikum erwacht, wenn das Filmende erreicht ist:³⁵² „Wie im Traum äußert sich auch im Spielfilm über Identifikation und Projektion das Unterbewusste, das Verdrängte: Ängste, Wunschvorstellungen usw., die aus den vielfältigsten Ursachen entstehen, vor allem aus Versagungen, Triebverzicht, Aufschub der Befriedigung.“³⁵³ Zwar sind Halluzinationen und Träume nicht kongruent, doch ähneln sie sich darin, dass Unterbewusstes hervorbricht, häufig in Form von Symbolen und Metaphern. „Da das Verdrängte herauskommen will und muss, kommt es nur maskiert heraus, verkleidet, verändert bis zur Unkenntlichkeit.“³⁵⁴ Diese Schilderungen passen sehr gut zu der eben beschriebenen Sequenz, denn als Thelma buchstäblich einmal loslässt, kommen ihre verdrängten Begierden an die Oberfläche und vermischen sich mit Symboliken und Visionen, wie etwa der Schlange.

6.3.2.3. Religiöse Erziehung, Scham und (Begehren als) Sünde

Thelmas religiöser Hintergrund spielt eine wichtige Rolle, wenn es um Ursachenforschung bezüglich ihrer inneren Zerrissenheit geht. Denn, dass ihre ersten romantischen

³⁵⁰ Vgl. Sødtholt (2017).

³⁵¹ Trier, zitiert nach Handler (2017).

³⁵² Vgl. Faulstich (2013): S. 23 f.

³⁵³ Faulstich (2013): S. 23.

³⁵⁴ Faulstich (2013): S. 23.

Gefühle gerade an eine andere Frau gerichtet sind, scheint ihr Begehren (in den Augen ihres christlichen Glaubens) falsch bzw. unmöglich zu machen und lassen Thelma sehr mit sich hadern. Um den inneren Konflikt der Hauptfigur besser verstehen und untersuchen zu können, ist ein Blick auf Thelmas Erziehung und Wertesystem unerlässlich. Sie wurde in einer Familie fundamentaler Christen groß. Religion wirkte hierbei als Werkzeug von Regulation und Kontrolle. Der Film verrät nicht, ob Thelma sich dieser restriktiven Art aufzuwachsen bewusst war. Sie wird zu Beginn des Filmes als sehr unschuldig und kindlich wirkende Frau portraitiert. Es scheint völlig normal zu sein, dass die Eltern sie täglich anrufen, ihren Stundenplan detailgetreu kennen und immer wissen, wo sich die Tochter gerade aufhält. Zu diesem Zeitpunkt hat Thelma keine Privatsphäre, kein Teil ihres Lebens ist persönlich und gehört nur ihr allein. Konstante Überwachung von oben (was sowohl die Familienhierarchie, als zusätzlich Gott als Zeugen mit einschließt) macht sie zu einem Opfer dieses konservativen Systems und unterdrückt ihre Entwicklung in vielfacher Weise. Thelmas Erziehung sorgte dafür, dass sie zur Außenseiterin wurde. Ihre Mutter und ihr Vater schlossen sie aus der Mehrheitsgesellschaft aus, indem sie sie sprichwörtlich einsperrten. So machte Thelma schon sehr früh Exklusionserfahrungen. Als für sie die Zeit kommt, an der Universität zu studieren, sorgen sich ihre Eltern, sie könnte ihre Moralvorstellungen kompromittieren, wenn sie das Elternhaus verlässt. Thelma bleibt anfangs selbst an der Osloer Universität sozial isoliert und ohne enge Freund_innen.

In „Thelma“ scheint Religion von den Eltern primär als Machtinstrument genutzt zu werden, um ihre Tochter zu unterdrücken bzw. gefügig zu machen und um sie Scham bezüglich ihrer selbst spüren zu lassen. An dieser Stelle ist es wichtig hervorzuheben, dass Religion, in den Augen der Eltern, das einzige Mittel war, das die übernatürlichen Kräfte der Tochter so lange zurückgehalten hat. Für Sødtholt “the religious indoctrination has probably helped repress the terrible memory of her killing the baby.” Der Autor spielt hier auf das Verschwinden von Thelmas kleinem Bruder an, was in Sequenz 19 in einem Rückblick gezeigt wird. Die noch sehr junge Thelma sorgt darin unbewusst, während sie schläft dafür, dass ihr Bruder, noch ein Säugling, unter eine dicke Eisschicht im See vor dem Elternhaus „teleportiert“ wird und dort ertrinkt. Trond versucht noch verzweifelt ihn zu retten, scheitert aber. Nachdem Thelma viele Jahre mit dieser unterdrückten Schuld gelebt hat, wird ihr religiöses Fundament durch ihre Gefühle und ihr Begehren für Anja stark ins Wanken gebracht. “In Thelma’s world Anja is the very

source of her lesbian desire, which now threatens the religious foundation that has kept so much awfulness in place,”³⁵⁵ argumentiert auch Sødtholt.

Viele der im Film gezeigten Metaphern und Symbole legen religiöse Deutungen nahe. Die (immer wieder auftauchende) Schlange etwa, symbolisiert in der Bibel den Teufel bzw. Versuchung und Verführung im Allgemeinen, wohingegen das Tier in der römisch-christlichen Mythologie für Heilkunst und Weisheit steht.³⁵⁶ Dem folgend könnte die Szene, in der die Schlange in Thelmas Mund kriecht, so interpretiert werden, dass die junge Frau Wissen über sich selbst, ihre sexuellen Begehren und ihre Identität bekommt. Ein anderes Beispiel wäre eine Szene gegen Ende des Films, in der Thelma durch Wasser (und scheinbar verschiedene Realitäten) taucht und danach einen lebenden Vogel ausspuckt, der daraufhin wegfliegt. In christlichen Kontexten erinnert dies an eine Taufe, währenddessen Wasser im Taoismus als Aspekt von Weisheit gelesen wird und im antiken Griechenland für Übergänge und Wechsel stand.³⁵⁷

Dem bisherigen Argumentationsstrang folgend, ist stark davon auszugehen, dass Thelma ihr (nicht heterosexuelles) Begehren als Sünde betrachtet. Scham und Verzweiflung wiegen schwer auf ihr und sorgen für eine innerliche Zerrissenheit. Dieser innere Konflikt wird im Film in zwei weiteren Sequenzen explizit thematisiert, die im Folgenden untersucht werden. Bei der ersten handelt es sich um Sequenz 11 „Das Telefonat mit dem Vater“. Ein Gebet von Thelma zu Gott im Beisein ihrer Eltern ist der Inhalt von Sequenz 20, welche nachfolgend analysiert wird.

6.3.2.3.1. Das Telefonat mit dem Vater

„Das Telefonat mit dem Vater“ setzt bei Thelmas nach Hause kommen nach dem aufwühlenden Kuss mit Anja in der Oper an. In ihrer Wohnung betet Thelma, den Kopf gegen die Wand gelehnt, zu Gott, er möge sie von ihren Gedanken erlösen („Lord, save me from these thoughts. Please I beg you. Take them away.“ (00:41:28)). In der nächsten Szene telefoniert sie mit ihrem Vater. Nachdem er sich über Alltägliches erkundigt hat („Do you make dinner regularly, or do you eat takeaway?“ (00:41:52); „What did you have today?“ (00:42:00); „Do you go shopping down there?“ (00:42:11)), merkt er, dass etwas nicht stimmt und fragt „What’s the matter, Thelma?“ (00:42:21), woraufhin

³⁵⁵ Sødtholt (2017).

³⁵⁶ Vgl. Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hrsg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart. S. 324/325.

³⁵⁷ Vgl. Butzer & Jacob (2008): S. 414/415.

sie mit „Nothing.“ (00:42:23) antwortet. Ihr Vater insistiert jedoch („I can always tell when there’s something.“ (00:42:27); „You can always tell me, you know. It’s important that you do.“ (00:42:44)). Thelma setzt mehrfach zu einer „Beichte“ an und rückt dann (aber nur) damit heraus, dass sie Alkohol getrunken habe und entschuldigt sich dafür („I’ve drunk alcohol. And I’m very sorry I did.“ (00:42:52)). Sie weint. Ihr Vater antwortet nach einer langen Pause des Schweigens, dass sie vielleicht mittlerweile alt genug ist, eigene Entscheidungen zu treffen und verurteilt sie nicht („Maybe it’s alright. You’re an adult now. Need to make your own experiences. Maybe one beer isn’t that bad.“ (00:43:49)). Trotzdem drückt er seine Angst über einen eventuellen Kontrollverlust Thelmas unter Alkoholeinfluss aus („Just make sure you don’t lose touch with who you are.“ (00:44:09); „Many people drink too much. It’s very easy to lose control.“ (00:44:23)). Thelma entschuldigt sich erneut. Ihr Vater versucht sie zu beruhigen, sie solle sich keine Sorgen machen und er sei froh, dass sie ihm davon erzählt habe. Sie beenden das Telefonat und Thelma weint noch viel mehr. Das Gesicht in den Händen vergraben, sitzt sie schluchzend auf ihrem Bett.

Die Close-up Einstellung auf Thelmas Gesicht zeigt jede kleinste Veränderung ihrer Mimik. Mit Beginn des Telefonats gibt es keinen einzigen Schnitt mehr und selbst die Kameraeinstellung bleibt unverändert. Des Weiteren sind Musik und (Neben-) Geräusche in dieser Sequenz quasi nicht existent. Dialoge spielen die Hauptrolle bzw. die einzige Rolle. Zudem bleiben die Farben zurückhaltend im dunklen Spektrum, und die einzige Lichtquelle ist eine Lampe im Hintergrund, die Thelmas Züge teilweise beleuchtet, einen Teil ihres Gesichtes dagegen im Dunkeln lässt.

Diese Sequenz ist die längste Einzelaufnahme des gesamten Filmes. Auf eine statische Art zieht sie sich über fast dreieinhalb Minuten hin und zeigt Thelma im Profil, während sie weinend und schluchzend ihre Emotionen offenlegt. Die gesamte Sequenz ist in ihrer Machart sehr minimalistisch, doch gerade hier liegt zugleich ihr Potenzial, denn die langen Pausen und auch Nicht-Ausgesprochenes wiegen hier schwer. Interessant bei diesem Telefonat ist, dass nur eine Person, nämlich Thelma, zu sehen ist. Der Vater ist nur stimmlich präsent. Genau dieser stellt für Sødtholt, neben Gott an sich, eine weitere göttliche Instanz in Thelmas Leben dar. Er ist für den Autor eine “unhealthy authority figure, to whom she cannot even be honest – things are after all endlessly much ‘worse’ than she lets on.”³⁵⁸ Ihr völliger Zusammenbruch nach Beendigung des Telefonats zeigt,

³⁵⁸ Sødtholt (2017).

dass sie in der Beziehung zwischen beiden, nicht mehr ehrlich zu ihm sein kann. Gerade der Satz „Just make sure you don't lose touch with who you are.“ (00:44:09) wirkt hierbei paradox, ja fast ironisch, wenn man die momentane Lage Thelmas betrachtet.

6.3.2.3.2. Das Gebet

„Das Gebet“ ereignet sich im letzten Drittel des Filmes (Sequenz 20). Ein kurzer kontextueller Hinweis hierzu: Anja ist verschwunden und Thelma mittlerweile wieder bei den Eltern eingezogen, die sich um sie kümmern. Kurz vor Beginn der Sequenz haben sie ihre Tochter ohne deren Einverständnis unter Medikamente gestellt. Danach wurde Thelma über das (von ihr verdrängte) Verschwinden ihres kleinen Bruders Mattias ins Bild gesetzt und über die Rolle, die sie dabei spielte. Jetzt sitzt sie wütend und verletzt auf dem Küchenboden und spricht erstmals über ihre Gefühle und über das, was sie bedrückt. Thelma befindet sich zusammen mit ihrem Vater in der Küche, die beiden beten zusammen. Thelma kniet, den Kopf gegen die Wand gelehnt, während Trond auf einem Stuhl hinter ihr sitzt (Abb. 17 und 18).



Abbildung 17: Filmstill: Thelma mit gegen die Wand gelehntem Kopf beim Gebet. (Sequenz 20; „Das Gebet“). © The Orchard & Koch Films.



Abbildung 18: Filmstill: Thelma kniet, Trond sitzt hinter ihr auf einem Stuhl. (Sequenz 20; „Das Gebet“). © The Orchard & Koch Films.

Beide haben ihre Hände verschränkt und den Blick gesenkt. Thelma betet die folgenden Worte mehrere Male: „Dear Lord, Heavenly Father, have mercy on me. I have sinned in mind and deed. My heart lusts for evil. Purify my heart and redeem me by the Holy Ghost.“ (01:26:33). Die Mutter kommt währenddessen in die Küche, betrachtet die beiden kurz und entfernt sich dann wieder. Thelma fährt fort mit „I feel angry. I’m angry with you, God. Why are you doing this to me? What do you want? And I feel angry with Dad as well.“ (01:27:06). Nach einer kurzen Atempause fährt sie mit: „I’m not worth it. He has to stop. I can’t take it anymore.“ fort und beendet ihr Gebet wie folgt: „Why can’t I just be what I am? Why isn’t that possible?“ (01:27:42). In diesem Augenblick meldet sich ihr Vater erstmals zu Wort und fragt nach Anja („What about that poor girl? She disappeared. Where you angry with her as well?“ (01:27:06)). Thelma verneint dies und sie erzählt ihm, dass sie nicht böse auf Anja gewesen sei, sondern verliebt und dass Anja diese Liebe erwidert habe („No. I was in love with her. And she loved me as well.“ (01:28:03)). Er schließt letzteres kategorisch aus und sagt ihr, dass Anja sie nicht geliebt hat, sondern Thelma sie dazu gebracht hat, sich in sie zu verlieben („She didn’t love you, Thelma. Think about it. Did she like you before you wanted her? Do you think she had a choice? With what’s within you?“ (01:28:15)). Er setzt nach mit: „You were probably just lonely. You needed someone.“ (01:28:35). Thelma verneint abermals („I didn’t want her to disappear.“ (01:28:51)), was der Vater mit einem: „No. But deep down you did. That’s how it happens.“ (01:28:53) abschmettert. Das Ende der Sequenz läuten zwei plötzlich erlöschende Kerzen ein. Eine befindet sich hinter dem Vater und die zweite in der nächsten Szene neben der Mutter, die im Bett liegt und liest.

Die Sequenz beginnt mit einem Long Shot, der Vater und Tochter aus dem Nebenraum heraus in der Küche aufnimmt und dann langsam heranzoomt. Mit dem Auftauchen der Mutter wird diese kurz im Medium Shot portraitiert, und die Einstellung wechselt dann abermals in einem Close-up auf das Gesicht des Vaters, der Thelmas Worte leise mitmurmelt. Hauptsächlich wird jedoch Thelmas an die Wand gelehnter Kopf seitlich mit einer Close-up Einstellung gezeigt. Genau wie in der vorherigen Sequenz sind Zuschauer_innen so in der Lage, jedes Gefühl von ihrem Gesicht abzulesen. Ein Perspektivenwechsel erfolgt, als der Monolog des Vaters über Anja beginnt. Er wird mit Untersicht gefilmt, was ihn auf seinem Stuhl sitzend viel größer und dominanter wirken lässt und die hierarchische Beziehung zwischen Vater und Tochter gut verbildlicht. Wiederum steht der Dialog der beiden Figuren im Vordergrund, so dass Musik und Nebengeräusche keine große Rolle spielen. Die Küche und deren Wand, an die Thelma gelehnt ist, wirken räumlich stark begrenzend und unterstreichen ihr inneres und äußeres Gefangensein. In den dunklen und gedeckten Farbtönen nimmt das Kerzenlicht eine besondere Stellung ein, und besonders das Erlöschen desselben wird besonders inszeniert.

Von Gott und ihrem Glauben allein gelassen drückt sie ihre Wut über Letzteres aber ebenfalls über den Vater aus. Thelma ist (endlich) an dem Punkt angelangt, ihrem Vater die Wahrheit über ihre Gefühle und Anjas Verschwinden zu „beichten“. Es ist einer der längsten Dialoge des gesamten Filmes und es fällt auf, dass wieder einmal der Vater das Reden übernimmt, während sich Thelmas Mutter im Hintergrund hält. Die von selbst erlöschenden Kerzenflammen wirken symbolträchtig nach. Außerdem bringen sie eine Variation an Interpretationsmöglichkeiten mit sich. Feuer kann etwa als Symbol der göttlichen Macht, aber ebenso als Symbol der Rebellion und Emanzipation gedeutet werden. Ebenso ist es Zeichen des (Lebens-)Wandels an sich. Ein Erlöschen kann hingegen für den Tod stehen.³⁵⁹ An dieser Stelle ist noch offen, ob Mutter und Vater hier beginnen, Thelmas Tod bzw. den Mord an ihr zu planen. Genauso gut könnte es aber zusätzlich als ein aufkommendes Zeichen für die anstehende Emanzipation Thelmas stehen und deren Loslösung vom Glauben und den elterlichen Einflüssen.

Die untersuchten Filmteile zeigen, dass Thelmas Begehren auf untrennbare Weise mit ihrer Behinderung* verknüpft ist. Genau wie sie in der Oper von ihren Gefühlen und einem aufkommenden Anfall übermannt wird und sogar Gebäudeteile in Vibration versetzt, schildert auch die Partysequenz wie ihre unterdrückten Begehren aus ihr heraus-

³⁵⁹ Vgl. Butzer & Jacob (2008): S. 101/102.

brechen. Interessant ist, dass der Schritt von Begehren hin zu expliziten sexuellen Handlungen im Film jedoch nicht geschieht. Alleine in Thelmas Vorstellung kommt es zu einem Näherkommen der beiden Frauen. Ein großes Hindernis in ihrem Begehren ist, wie bereits erläutert, ihre konservative und religiöse Erziehung, sowie ihre Eltern als ständige Wächter_innen. Die Sequenzen zum Telefonat und Gebet unterstreichen, wie sehr ein innerer Konflikt sie belastet. Wohingegen die Protagonistin in der Telefonat-Sequenz Hilfe bei Gott und in ihrem Glauben sucht, scheint sie beim Gebet später im Film eher verzweifelt und wütend.

6.4. Behinderung*

6.4.1. Thelmas Behinderung*

Bevor auch in diesem Kapitel die Untersuchung einzelner Filmsequenzen erfolgt, wird zunächst thematisiert, welche Art Anfälle Thelma genau erlebt und warum sie als Behinderung* kategorisiert werden.

Thelma erhält im Laufe des Filmes die Diagnose „psychogene nichtepileptische Anfälle“ (PNEA). Betroffene erleiden hierbei Krampfanfälle, die epileptischen Anfällen ähneln, aber andere Ursachen haben. Stress kann die Häufigkeit der Anfälle vermehren, doch meist treten sie willkürlich auf. Außerdem ist bei mehr als 90 % der mit PNEA diagnostizierten Menschen das Bewusstsein zur Zeit der Krampfanfälle eingeschränkt.³⁶⁰ In Sequenz vier („Thelmas erster Anfall“) ist Thelma bei einem solchen Krampfanfall zu sehen. Sie fällt somit in das typische Manifestationsalter von PNEAs zwischen dem 20. und 30. Lebensjahr.³⁶¹ Drei Viertel aller Betroffenen sind Frauen*. Eine Diagnose erfolgt unter anderem durch Hirnstrommessungen (EEG), welchen sich auch Thelma in Sequenz 15 („Die Epilepsieuntersuchung“) unterziehen muss. Therapieansätze stützen sich vor allem auf psychotherapeutische Gespräche, da PNEAs auf emotionalen Konflikten basieren, die sich durch unbewusste Manifestationen psychischer Störungen ausbilden. Oft liegen auch weitere psychische Erkrankungen wie Depressionen, Angststörungen oder Persönlichkeitsstörungen vor. Menschen mit PNEAs sind sich der Ursache ihrer Anfälle nicht bewusst, häufig gibt es allerdings Hinweise auf soziale oder intrafamiliäre Konfliktsituationen bzw. sexuellen und körperlichen Missbrauch.

³⁶⁰ Vgl. Reuber & Bauer (2003): Psychogene nichtepileptische Anfälle. In: Deutsches Ärzteblatt. Heft 30. Berlin. S. 365.

³⁶¹ Vgl. Reuber, Markus; Bauer, Jürgen (2003):. S. 367.

Ein weiterer Risikofaktor sind Traumata.³⁶² Gerade letztere lassen schnell eine Verbindung zu „Thelma“ herstellen, da im Film unterdrückte Kindheitstraumata und Missbrauch wichtige narrative Rollen einnehmen. Durch das plötzliche und willkürliche Auftreten der Krampfanfälle sind viele Betroffene in ihrem Alltag teilweise schwer eingeschränkt. Dies betrifft nicht nur sie selbst, sondern weitet sich auch auf Familien, Freund_innen und das Berufsleben aus. Zusätzlich beschrieben PNEA Patient_innen häufig ein immer noch stark präsent Stigma, sowie Diskriminierungserfahrungen bezüglich dieser psychischen Krankheit. “Ideas were based on a stigmatised idea of what mental illness is, and that seizures could not be caused by a psychological condition. The general thought behind this was that it can’t JUST be a psychological cause”³⁶³, beschreiben Pretorius und Sparrow die Erfahrungen von PNEA Betroffenen.

Wenn es um Verbindung von Thelmas PNEAs mit übernatürlich wirkenden Fähigkeiten oder Kräften geht, lässt der Film großen Interpretationsspielraum. Demnach verwundert es nicht, dass Thelmas Kräfte in den Medien und der Literatur sehr divers beschrieben wurden. Schilderungen reichen von magischen oder telekinetischen Kräften³⁶⁴ bis hin zu Hexerei oder einer „bizarre, potentially paranormal condition.“³⁶⁵ Es gibt außerdem zahlreiche Spekulationen über die genaue Bedeutung dieser Kombination aus Anfällen mit außergewöhnlichen Fähigkeiten. Als Metapher ausgelegt könnten ihre Fähigkeiten einerseits ein Bewältigungsmechanismus für all die Misshandlungen sein, die sie erlebt hat, die Anfälle könnten andererseits auch eine (körperliche) Nebenwirkung ihrer Kräfte sein. Sødtholt argumentiert in eine andere Richtung und sieht einen “link between the heroine’s abilities and her sexual orientation, towards the end it also becomes a powerful metaphor of ‚curing homosexuality‘.”³⁶⁶ Auch religiöse Deutungen in Form einer „göttlichen Macht“ scheinen in Anbetracht der stark präsenten christlichen Symbolik nicht abwegig.

Einer Einordnung von Thelmas Kräften bzw. Fähigkeiten als Behinderung* schließe ich mich aus folgenden Gründen analytisch an: Neben der je nach Schweregrad als Behinderung* zu deklarierenden psychogenen nichtepileptischen Anfälle tangiert die Protagonistin einige der im Theorienkapitel beschriebenen Stereotype von Behinderung* in

³⁶² Vgl. Reuber & Bauer (2003): S. 368.

³⁶³ Vgl. Pretorius, Chrisma; Sparrow, Melissa (2015): Life after being diagnosed with psychogenic non-epileptic seizures (PNES). A South African Perspective. In: Seizure – European Journal of Epilepsy. Vol. 30, S. 33.

³⁶⁴ Vgl. Robey (2017).

³⁶⁵ Handler (2017).

³⁶⁶ Sødtholt (2017).

Film und Fernsehen. Beispiele hierfür sind der Thelma aufgedrückte Marker des „Andersseins“ und ihre besonders zu Anfang des Filmes bestehende Isoliertheit. „For the protagonist, having incredible powers isn’t exciting. It’s harrowing and lonely, and it isolates Thelma from those around her, just at the moment she’s most eager to fit in“³⁶⁷, beschreibt auch Bishop. Entsprechend der spezifischen Filmstelle und Genre-Hinwendung kann Thelma überdies als Opfer und Last (Sequenz 18 „Thelma unter Drogen“), Heldin* (Sequenz 24 „Heilung der Mutter“), oder Bedrohung (Sequenz 22 „Tod des Vaters“) gelesen werden. Sie streift diese stereotypen Rollenbilder jedoch immer nur kurz, füllt diese nie völlig aus und verschwindet darüber hinaus nicht hinter ihrer Behinderung*. Ihr Charakter bleibt vielschichtig und adaptiv und offenbart dadurch einiges an subversiven Fähigkeiten.

Ein weiteres Argument sind die oben genannten Deutungen von Behinderung* als Metapher im Film. Generell helfen Metaphern dabei, abstrakte Situationen oder Gefühle auszudrücken. Häufig ist ihr Charakter dabei allerdings enorm wertend. Für Dederich zeigt sich, „dass auf Behinderung oder Krankheit bezogene Metaphern in der Regel eine individualisierende Sicht produzieren oder untermauern.“³⁶⁸ Außerdem wohnt vielen Metaphern neben einer diskriminierenden Wertung auch eine angeblich kausale Begründung für beispielsweise eine Behinderung* inne. Viele mediale Spekulationen über die Bedeutung von Thelmas Kräften bekräftigen letzteres. Wie bereits im Theorienkapitel beschrieben, müssen die Fähigkeiten Thelmas laut vielen Medienberichten für etwas stehen. Behinderung* muss für etwas stehen. Diese Sichtweise erinnert an Davis These aus dem Theorienkapitel: „In an ableist culture disability can’t just ‚be‘ – it has to ‚mean‘ something. It has to signify.“³⁶⁹

6.4.2. Weibliche* Behinderung* in „Thelma“

Doch nicht nur in der Hauptfigur findet sich eine Darstellung von Behinderung*. Auffällig ist, dass diese omnipräsent ist und mit den Figuren Thelma, Unni und der Großmutter strikt als weiblich* gegendert wird.³⁷⁰ Davis bereits einmal zitierte Aussage

³⁶⁷ Bishop (2017).

³⁶⁸ Dederich (2007): S. 115.

³⁶⁹ Davis (2013): S. 37.

³⁷⁰ Die Intersektionen der beiden Kategorien „Geschlecht“ und „Behinderung*“, sowie deren oftmals stereotype Darstellung in Film und Fernsehen wurden bereits im Theorienkapitel (ab S. 20) ausführlich behandelt und werden deshalb an dieser Stelle nicht mehr weiter ausgeführt.

„media loves disability“³⁷¹ könnte fast in eine „Joachim Trier loves female disability“³⁷² ausgeweitet werden. Doch auch wenn alle drei Frauen* eine Behinderung* haben (Thelma und ihre Großmutter sogar die gleiche) werden sie im Film völlig unterschiedlich dargestellt. Während die Figur Thelma, wie im vorherigen Kapitel, sowie in der Figurenanalyse geschildert, vielschichtig ist, bleibt ihre Großmutter in einer Opferrolle gefangen, vielleicht wäre sie sogar „better off dead.“³⁷²

Unni wird fast durchgehend als „Evil Crip“ Charakter inszeniert, der unter anderem den Ehemann dazu auffordert, die eigene Tochter umzubringen. Diese stereotype Metapher, die chronische Krankheit, physische Deformierung, oder andere Behinderungen* mit dem Bösen bzw. einer hasserfüllten Natur verbindet, ist häufig in Spielfilmen anzutreffen. Laut Dahl sind „Evil Crips“ besonders in Kinderfilmen beliebte Darstellungsweisen: „Children's classics are particularly graphic and concrete in this regard. Villains are always ugly and deformed in some manner, heroes and heroines are possessed of beauty and grace.“³⁷³ Prominente Beispiele sind Captain Hook aus „Peter Pan“ und Scar aus „König der Löwen“ (beide wurde interessanterweise auch nach ihrer Behinderung* bzw. Deformierung benannt). Andere Genres wie Horror, Thriller oder SciFi, zu denen sich „Thelma“ eher zählen lässt, nutzen die Metapher des „Evil Crips“ allerdings ebenfalls zu genüge. Anders als Freddy Kruger („A Nightmare on Elm Street“-Reihe), Dr. No („James Bond“) oder Darth Vader („Star Wars“), tritt Unnis „böser“ Charakter teilweise unterschwellig in Erscheinung, wie etwa durch hassvolle Blicke oder eine allgemeine Kühle der Tochter gegenüber. Den Höhepunkt von Unni als „Evil Crip“ beinhaltet Sequenz 21 („Thelma unter Kontrolle“) in welcher sie, anstatt selbst tätig bzw. aktiv zu werden, ihren Ehemann mit den folgenden Worten (unterschwellig) zum Mord an Thelma anstiftet:

“This is no use. We have to stop fooling ourselves. What if she does it again? You’ll never be able to forgive yourself. Hey... You’re such a good man. You’re so kind. But this is about something much greater than us. We’re being tested. And you said so yourself. If this doesn’t work we have to take the consequences. No matter how painful it is. Or how much we love her. You’ve done everything you can. And we’ll all meet again.” (ab 01:29:32).

Diese Szene spielt sich groteskerweise im Ehebett der beiden ab. Während Unnis Monolog sitzt Trond erst ab Bettrand und legt dann den Kopf in den Schoß seiner Frau, die ihm zart über den Kopf streichelt. Trond schweigt derweil mit bekümmertem Gesicht-

³⁷¹ Davis (2013): S. 31.

³⁷² Nelson (1996): S. 123.

³⁷³ Vgl. Dahl (1993).

ausdruck. In der darauf folgenden Szene sieht man Trond eine Spritze aufziehen. Er hat sich augenscheinlich Unnis Ansprache zu Herzen genommen.

Jener Appell Unnis an Trond ist die mit Abstand längste Redezeit der Mutter im gesamten Film. Außerdem ist es die einzige Stelle, an der beide Zärtlichkeiten miteinander austauschen. Dieser gewaltige Gegensatz zwischen Zärtlichkeit und Todesplänen wirkt verstörend und bizarr zugleich. Gegen Ende des Filmes wird Unnis „Evil Crip“ Rolle aufgebrochen und ihre verletzte Seite wird sichtbar. Dies geschieht unter anderem durch die verschiedenen Rückblenden, die mehr Hintergrundwissen über vergangene Ereignisse liefern. Vor allem der Verlust ihres Sohnes hinterließ tiefe Wunden, und der angedeutete Selbstmordversuch unterstreicht diese Verzweiflung. Sie ist ebenso ein Opfer der Umstände wie Thelma oder die Großmutter. Besonders, als sie von Thelma im Haus zurückgelassen wird, und hinter der Tochter her ruft, wirkt Unni hilflos.

Neben diesen teilweise stereotypen Darstellungen von Behinderung^{*}, ist es außerdem förderlich, einen Blick darauf zu werfen, wie in „Thelma“ mit der Schaulust des Publikums in Bezug auf weibliche^{*} Behinderung^{*} umgegangen wird. Wie im Theorienkapitel beschrieben, wandelt sich der Blick des Publikums bei Charakteren mit Behinderung^{*} meist in ein Anstarren, sodass der eigentliche Mensch als Ganzes verschwindet. Bei Thelmas Großmutter stimmt diese These mit der Figurendarstellung überein, was sowohl dem eher flachen Charakter an sich zuzuschreiben ist, als auch der Verstärkung eines „Andersseins“ durch z.B. auf sie herab filmende Kameraeinstellungen. Zudem fallen bei Unni hierarchisierende Kameraperspektiven auf und ferner das bereits erwähnte Inszenieren ihres Im-Rollstuhl-Sitzens spielt einem Anstarren des Publikums zu. Bei der Protagonistin wandelt sich dies allerdings. Besonders Sequenz 12 „Die Party“, die im Kapitel zu Begehren bereits untersucht wurde, erinnert, wohingegen Thelmas Halluzination stark an ein von Mulvey beschriebenes erotisches Spektakel und setzt auf den Voyeurismus des Publikums.³⁷⁴ In anderen Sequenzen hingegen, beispielsweise bei den Untersuchungen in der Spezialklinik (Sequenz 15) wird Thelma wieder weg von der Rolle eines begehrenswerten Objektes und hin zu einer Art Forschungsobjekt geführt.

³⁷⁴ Vgl. Mulvey (2016): S. 54.

Während Mutter und Großmutter in Rollen des Angestarrt-werdens verharren, tritt Thelma stellenweise als sexuelles Wesen auf und bricht bzw. vermischt einen starren mit einem sexualisierten Blick von Seiten des Publikums.

6.4.3. Sequenzanalysen zu Behinderung*

Auch wenn eine analytische Trennung zwischen Begehren und Behinderung* vorgenommen wird, zeigt sich schnell, wie sich beide in den untersuchten Szenen überschneiden bzw. sich gegenseitig bedingen. Analog zum Kapitel über Begehren werden im Folgenden vier charakteristische Sequenzen zu Behinderung* genauer untersucht: Erstens Sequenz 15, „Die Epilepsieuntersuchung“, mit einer Parallelhandlung, in welcher sich Thelma ausgiebigen Untersuchungen in einer Spezialklinik unterzieht und außerdem Anja aus ihrer Wohnung verschwindet. Darauf folgt „Thelma unter Drogen“ (Sequenz 18). Hier wird die Protagonistin gegen ihr Wissen und Einverständnis durch ihre Eltern unter starke Medikamente gesetzt. Die letzten beiden Sequenzen drehen sich um Tod und Erlösung. „Tod des Vaters“ (Sequenz 22), widmet sich Trond, der auf einem Boot auf dem See verbrennt und in „„Heilung“ der Mutter“ (Sequenz 24) wird gezeigt, wie Unni durch Thelma wieder laufen kann.

6.4.3.1. Die Epilepsieuntersuchung

Sequenz 15 kann laut Sødtholt als eine Art eigener kleiner Mikrokosmos mit Prolog, Hauptteil und Epilog verstanden werden.³⁷⁵ Dem folgend zeigt der einleitende Prolog Thelma in einer Spezialklinik, in welcher sie den Ursachen ihrer Anfälle auf den Grund gehen möchte. Die Handlung beginnt mit einem Close-up ihres Kopfes, welcher mit elektronischen Messgeräten an Stirn und Schläfen verkabelt wurde (ab 00:59:05). Sie liegt auf einem Bett und flackerndes Licht blitzt auf. Thelma schließt nach einer Weile die Augen. Die Stimme einer Ärztin kommt aus dem Off mit der Aufforderung an Thelma: „We’ll try out one more round. Open your eyes.“ Thelma öffnet die Augen wodurch sie direkt in eine stark blinkende Lampe über ihr blickt. Sie atmet nach einer weiteren Anweisung der Ärztin schnell ein und aus. Nach ein paar Sekunden, ist zu der Stimme der Ärztin auch zum ersten Mal deren Gestalt zu sehen. Sie sitzt im Nebenraum vor mehreren Monitoren und erteilt Thelma über ein Mikrofon weitere Anwei-

³⁷⁵ Vgl. Sødtholt (2017).

sungen. Die nächste Szene zeigt das Klinikgebäude von außen bei Nacht. Die Dunkelheit macht das Lichtflackern durch die Fenster sichtbar.

Ein Szenenwechsel zum nächsten Tag markiert den Beginn des Hauptteiles von Sequenz 15. Thelma sitzt in der Cafeteria des Krankenhauses an einem Tisch und wirkt sehr erschöpft. Ihr Kopf ist immer noch mit den Untersuchungsdrähten umwickelt (Abb. 19).



Abbildung 19: Filmstill: Thelma mit Drähten umwickeltem Kopf (Sequenz 15; „Die Epilepsieuntersuchung“). © The Orchard & Koch Films.

Sie erwacht aus einer Art Halbschlaf durch das Vibrieren ihres Handys auf dem Tisch vor ihr. Es ist Anja. Thelma drückt sie weg. In der nächsten Szene ist Thelma erneut in einem Untersuchungszimmer. Diesmal sitzt ein anderer Arzt im Nebenraum, der ihr wiederum Atemanweisungen gibt, offenbar um einen Anfall auszulösen (01:00:09). Er stellt ihr Fragen zu den bevorstehenden Examen, zu ihrem Zusammenbruch als Kind und über ihre Eltern, doch all dies führt zu keinem Ausschlag der Gehirnwellen (Abb. 20).



Abbildung 20: Filmstill: Thelma im Untersuchungsraum (Sequenz 15; „Die Epilepsieuntersuchung“). © The Orchard & Koch Films.

Die Szene wechselt wiederum und leitet den Beginn einer Parallelhandlung ein. Gezeigt wird, wie sich eine Person Schuhe anzieht und dann zu einer Musikanlage weiter hinten in einem Wohnraumraum geht und diese abstellt. Erst jetzt wird erkennbar, dass es sich um Anja handelt, die sich in ihrer Wohnung befindet bzw. gerade im Begriff ist, diese zu verlassen. Sie schaltet das Licht aus und geht in einen Waschraum im Keller ihres Wohnhauses, um ihre Wäsche aus einer der Maschinen zu nehmen. Die Narration kehrt zurück zu Thelmas Untersuchung und ihrem Arzt, der in seinen Notizen blättert. Thelma ist hinter ihm auf einem der Bildschirme zu sehen, während das Licht über ihr weiterhin auf sie einflackert. Er fragt sie nach ihrem Umzug in die Stadt und nach neuen Freund_innen, außerdem nach Jungs („And what about boys?“ (01:02:48)). Für den Bruchteil einer Sekunde ist der Kuss zwischen Thelma und Anja im Theater zu sehen, und die Sensoren im Behandlungsnebenraum schlagen erstmals aus. Der Arzt bohrt weiter: „Is there someone special?“ Wieder kommen Erinnerungen von Thelma mit Anja zum Vorschein. Diesmal ihre Halluzination von der Party, als sie glaubte Anja zu küssen und außerdem eine Episode, als Anja bei ihr übernachtet hat und sie zusammen in einem Bett schliefen. Nun auf dem thematisch richtigen Pfad, fährt der Arzt mit Fragen in diesem Bereich fort: „Maybe it’s not a boy at all? Close your eyes.“ (01:03:12). Thelma kommt dem nach und plötzlich beginnt auch das „normale“ Licht im Überwachungsraum, in dem sich der Arzt befindet, zu flackern. Ebenso das Licht im Waschraum, in dem Anja gerade ihre Wäsche aus der Maschine nimmt. Anja blickt sich verwundert um, und plötzlich schalten sich auch in ihrer Wohnung wie von Geisterhand das Licht und die Musik an. Szenenwechsel zu Thelma, die im Untersuchungsraum schneller atmet. Der Film springt wieder zu Anja, die gerade ihre Wäsche zurück zur Wohnung bringt. Sie schließt die Tür auf, betritt die Wohnung und ist sichtlich verwirrt

über das Licht und die Musik, die sie beide doch vorher abgestellt hatte. Sie wandert suchend durch die Wohnung und ruft „Hello?“ (01:04:10). Als nächstes stellt sie ihren Wäschesack ab und dreht die Musik aus. Thelma atmet immer noch schnell in ihrem Bett und öffnet nach Anweisung des Arztes die Augen und blickt direkt in die flackernde Lampe über ihr. Die Sequenz springt unmittelbar zwischen Anja in ihrer Wohnung, Thelma in der Klinik und Thelmas Gedanken über das Zusammensein der beiden sehr schnell hin und her. Anja bewegt sich langsam zu ihrer Fensterfront und sieht nach draußen. Die Szenenwechsel verlangsamen sich. Letztendlich öffnet Thelma ihre Hand, und gleichzeitig zersplittert die Fensterfront, vor der sich Anja befindet, und zieht sie mit sich ins Nichts (Abb. 21).



Abbildung 21: Filmstill: Anja verschwindet (Sequenz 15; „Die Epilepsieuntersuchung“). © The Orchard & Koch Films.

In der nächsten Sekunde ist das Glas wieder intakt, doch Anja ist verschwunden. Thelmas Anfall klingt langsam ab und Szenen, die sie gerade von Anja an verschiedenen Orten sah, wiederholen sich, doch diesmal ohne Anja darin. Thelma schwebt über ihrem Bett, was sich jedoch kurz darauf als weitere Illusion herausstellt, denn gegenwärtig wird eine Thelma gezeigt, die unter Aufsicht des Arztes gerade von einem Krampfanfall geschüttelt wird (Abb. 22). Als dieser endlich abklingt, öffnet sie erleichtert die Augen und atmet tief durch.



Abbildung 22: Filmstill: Thelma schwebt (Sequenz 15; „Die Epilepsieuntersuchung“). © The Orchard & Koch Films.

Wiederum ein Zeitsprung zur nächsten Szene, welche den abschließenden Epilog einläutet: Thelma stürzt in ihr Krankenzimmer und versucht mit dem Handy Anja zu erreichen, jedoch ohne Erfolg. Sie nimmt daraufhin ein Glas Milch vom Tablett neben sich, trinkt mehrere Schlucke und lässt dann entsetzt das Glas fallen, als sie Blut darin entdeckt, das aus ihrer stark blutenden Nase stammt. Das zerbrochene Glas ist am Boden liegend zu sehen, und in der ausgelaufenen Milch verteilt sich ihr Blut (Abb. 23).



Abbildung 23: Filmstill: Zerbrochenes Milchglas mit Blut (Sequenz 15; „Die Epilepsieuntersuchung“). © The Orchard & Koch Films.

Bezüglich der Bauformen beginnt diese Sequenz, wie bereits erwähnt, mit einem frontalen Close-up von Thelmas Kopf. Diese extrem nahe Momentaufnahme der Protagonistin ist dem Filmpublikum mittlerweile sehr vertraut. Weitere Close-ups, sind einmal die Mundpartie des Arztes, als er Thelma befragt und zweitens Anjas Schuhe, die den gesamten Bildschirm für einige Sekunden einnehmen, als sie hineinschlüpft. Auch Thelmas Augen werden immer wieder in außerordentlicher Nähe gezeigt, besonders wenn sie diese nach Anweisungen des Arztes öffnet, um ins Licht zu schauen. Auffallend sind

außerdem die mehrfachen Close-up Einstellungen auf Hände: zunächst auf die des Arztes, während er seine Notizen durchblättert und Thelma befragt und dann auf Thelmas Faust, als sie zu krampfen beginnt und die Lösung dieser, als der Anfall abklingt. Das Motiv „Hände“ nimmt in „Thelma“ eine immer wiederkehrende und wichtige Rolle ein, auf welches in folgenden Sequenzanalysen noch einmal dezidiert eingegangen wird.

In Anjas Apartment und dem Gebäudekomplex wird oft durch ein Fenster hineingefilmt. Diese Perspektive ist eine immer wieder auftauchende in „Thelma“. Eine bis zu dieser Sequenz weniger verwendete Einstellung ist die Untersicht, welche in der ersten Szene in Anjas Wohnung zu sehen ist. Anja wird hierbei aus einem extrem steilen Neigungswinkel der Kamera gezeigt, nachdem sie ihre Schuhe angezogen hat. Sødtholt sieht hierin eine Vorwarnung für die folgenden Ereignisse.³⁷⁶ Auffallend sind auch die recht vielen Zooms, wie etwa im Untersuchungsraum der Klinik, als vom Nebenraum aus, in dem sich der Arzt befindet, langsam auf die auf dem Untersuchungstisch liegende Thelma herangezoomt wird. Auf die gleiche Weise wird wenige Minuten später aus genau dieser Einstellung wieder heraus gezoomt. Auch nach Thelmas Anfall wird langsam von einer sehr nahen Einstellung ihrer geschlossenen Augen aus ihrem Gesicht herausgezoomt. Ein weiterer Zoom ist auf die Möbel der Szenen gerichtet, in denen Anja vormals gesessen hat, nun aber fehlt.

Die Montage dieser Sequenz generiert die Handlung, ähnlich wie in der Operszene, mit schneller werdenden Schnitten, die im Höhepunkt, als Anja verschwindet, mehrmals pro Sekunde zwischen den verschiedenen Schauplätzen hin und her springen und wieder weniger werden, als letztendlich auch Thelmas Anfall wieder abflacht. Dieser Beschleunigung, Dehnung oder Verlangsamung der Zeit im Film durch geschickte Montage, begegnet man oft in „Thelma“. Instrumentalmusik unterstützt den Spannungsbogen, hält sich aber zu Beginn noch sehr im Hintergrund. Erstmals wirklich auffallend ist die Musik – hier im Pop Genre – in der Szene in Anjas Wohnung, in der sie die Musik ausschaltet und auch später, wenn diese gleichzeitig mit dem Licht wieder angeht. Ein dominierendes Geräusch ist Thelmas immer schneller werdendes Atmen, das extrem nahe scheint und auch Szenenwechsel ohne Abbruch übersteht. Spannungsvolle Musik setzt dann kurz vor Anjas Verschwinden ein, als sie sich der Glasscheibe nähert.

³⁷⁶ Vgl. Sødtholt (2017).

Die räumliche Dimension betreffend gibt es viele Sprünge zu verschiedenen Zimmern und Schauplätzen. Dem Einsatz von Licht kommt in dieser Sequenz extreme Wichtigkeit zu. Nicht nur das fast die ganze Zeit über präsente flackernde Licht des Untersuchungsraumes, sondern auch das plötzliche Erleuchten von Anjas Wohnzimmer oder das Flackern der Deckenlampen im Untersuchungsnebenraum und des Waschraumes kommen hier ins Gedächtnis. Das Licht wirkt in dem Moment, als Thelma zu schweben scheint, viel wärmer als in der restlichen Sequenz, in der es eher kalt und steril ist. Insgesamt wird auch häufig mit Hell-Dunkel-Kontrasten gespielt. Beispiele hierfür sind das Dunkel der Nacht als Kontrast zum Licht in Gebäuden oder der Unterschied zwischen dem dunklen Nebenraum des Arztes zu dem hell erleuchteten Untersuchungsraum, in dem sich Thelma aufhält. Betrachtet man das Farbkonzept genauer, dominieren besonders im Untersuchungsraum helle Weißtöne. Die rote Ausschlag-Linie des Messgerätes, sowie zwei rote Gegenstände in Anjas Wohnung sind Beispiele für die sehr wenigen Farbtupfer der Sequenz. Extrem sticht auch zum Ende hin das tiefrote Blut in der Milch heraus.

Die Sequenz der Epilepsieuntersuchung ist eine der monumentalsten des gesamten Filmes. Mit einer Laufzeit von fast achteinhalb Minuten umfasst sie über 120 Einstellungen und hat ihren Spannungshöhepunkt zweifellos in Anjas Verschwinden. Als letztere zur Fensterfront schreitet, scheint sie wie in Trance oder unter Hypnose einer unsichtbaren Macht zu stehen. Das Explodieren des Glases in tausende kleiner Scherben, die Anja umhüllen, um dann plötzlich zurückgezogen zu werden, scheinen die junge Frau mit sich zu nehmen, bevor sich das Fenster wieder zusammensetzt. Später in der Filmhandlung geht Thelma in Anjas Apartment, um nach ihr zu suchen und entdeckt dabei ein Haar in jener Scheibe, das sich teilweise in der Wohnung, teilweise in der Scheibe selbst und teilweise draußen befindet.

Anja ist nicht der erste Thelma nahestehenden Mensch, den die Protagonistin verschwinden lässt. Rückblicke in den Sequenzen 14 („Zweiter Rückblick“) und 19 („Dritter Rückblick“) zeigen zwei weit in der Vergangenheit liegende Ereignisse aus Thelmas Kindheit. Damals ließ die junge Thelma ihren kleinen, noch im Säuglingsalter befindlichen, Bruder Mattias verschwinden. Im „Zweiten Rückblick“ „teleportierte“ sie ihn aus seiner Krippe ins Wohnzimmer unter das Sofa. Von dort können die Eltern ihn jedoch nach kurzer Zeit befreien. Diese Tat geschah wohl aus Eifersucht, da die Mutter dem Bruder gerade ihre gesamte Aufmerksamkeit schenkte und Thelma sich außerdem von

Mattias Schreien gestört fühlte. Sødtholt sieht dies ähnlich: „The 6-year-old Thelma only wishes to stop her little brother’s annoying cries. [...] She cannot control her power: not only the sound, but the entire baby disappears.”³⁷⁷ Rückblick drei in Sequenz 19 beinhaltet das zweite und diesmal fatale Verschwinden von Mattias. Solang Thelma träumt, lässt sie Mattias wieder unbewusst aus der Badewanne verschwinden. Doch diesmal gelingt es den Eltern nicht, den Sohn zu finden. Schließlich stürzt Trond in Thelmas Zimmer, weckt das junge Mädchen und fragt sie nach Mattias. Thelma geht daraufhin ans Fenster und zeigt auf den See vor dem Haus, der durch die winterlichen Temperaturen eine dicke Eisschicht trägt. Trond läuft auf den See hinaus und findet den Säugling schließlich unter dem zentimeterdicken Eis im See treiben. Er versucht ihn noch zu retten, doch die gefrorene Wasserdecke ist zu dick, um sie mit der Hand zu durchschlagen. Der Vater bricht daraufhin weinend zusammen. Sødtholt macht auf das Element des Wassers in dieser Sequenz aufmerksam: „Here the baby is transported from one body of water to another, the lake. It dies, trapped under the ice.”

Erst durch diese beiden Rückblicke wird klar, dass die Anfangssequenz des Filmes, die Vater und Tochter bei der Reh-Jagd zeigt, chronologisch an den Tod von Thelmas Bruder im See anschließt und dass Trond damals schon einmal versuchte, Thelma im Wald umzubringen, dies aber dann letztendlich doch nicht übers Herz brachte. Thelma unterdrückte diese traumatische Erinnerung an die Vergangenheit und wird erst in Sequenz 18 („Thelma unter Drogen“), die im folgenden Unterkapitel untersucht wird, von Unni und Trond wieder über die damaligen Ereignisse in Kenntnis gesetzt.

Kehrt man zu Anjas Verschwinden zurück, bleibt die Frage nach dem Warum unbeantwortet, denn wenn Thelma Anja liebt, warum sollte sie sie verschwinden lassen? Sødtholt stellt hierzu verschiedene Thesen auf, die Gründe für das Verschwinden sein könnten: „One reason is that Anja, as revenge for Thelma’s betrayal, was in on the plan to humiliate Thelma at the party.”³⁷⁸ Hierfür sprechen würden die von Thelma imaginierten Szenen der Party, auf der sie Anja sehr nahe kam, aber auch die Aufforderung des Arztes, sich tiefer fallen zu lassen und besonders an schmerzhaftes Dinge zu denken. Dies impliziert, dass Anja Thelmas Gefühle an diesem Abend verletzt hat. „This suggests that beneath the pain, the shame over having been humiliated in connection with sex, there is something even worse inside Thelma: the concept of sin.”³⁷⁹ Dieser Bezug

³⁷⁷ Sødtholt (2017).

³⁷⁸ Sødtholt (2017).

³⁷⁹ Sødtholt (2017).

auf Sünde verwundert nicht. Thelmas Gefühle zu Anja bringen ihr religiöses Fundament ins Wanken. Auch in dieser Sequenz spielt also die bereits in einem früheren Kapitel ausführlich besprochene komplexe Beziehung der Protagonistin mit dem Diskurs rund um Religion und Sünde eine wichtige Rolle.

Nach dem Abklingen der epileptischen Episode eilt Thelma sofort in ihr Zimmer. An dieser Stelle beginnt der anfangs erwähnte Epilog. Das zerbrochene Glas Milch kann in Verbindung mit Anjas Verschwinden gebracht werden. Es ist bereits das zweite Mal, dass in dieser Sequenz Glas zerbricht (das erste war die Fensterscheibe in der Wohnung). Da Thelma kurz zuvor erfolglos versucht hat Anja anzurufen, könnte das Zerbrechen des Milchglases als „a symbolic answer to her call“³⁸⁰ interpretiert werden.

6.4.3.2. Thelma unter Drogen

Verzweifelt über Anjas Verschwinden und fest davon überzeugt daran schuld zu sein, außerdem durch die immer wiederkehrenden Anfälle, die mit starkem Kontrollverlust einhergehen, hat sich Thelma entschlossen, die Universität (vorerst) zu verlassen und wieder zu ihren Eltern zu ziehen. Mit der Diagnose der psychogenen nichtepileptischen Anfälle, die sie kurz vorher in der Spezialklinik bekam, wendet sie sich hilfeschend an ihre Eltern und insbesondere auch an das ärztliche Fachwissen ihres Vaters.

Die erste Szene von Sequenz 18 zeigt Thelmas Ankommen am Bahnhof in der norwegischen Provinz (01:20:17). Die Eltern holen sie nachts am Bahnsteig ab. Trond schließt seine Tochter in die Arme, sobald sie aus dem Zug steigt, wohingegen Unni die beiden etwas abseits beobachtet. Sie kommt dann aber ebenfalls auf die Tochter zu und umarmt diese kurz. In der nächsten Szene sitzen alle drei am Tisch im Elternhaus, es ist wohl der nächste Morgen, da von draußen Tageslicht in das Zimmer scheint. Thelma sitzt alleine am Kopf des Tisches, ihre Eltern ihr gegenüber. Alle trinken Tee (Abb. 24 und 25).

³⁸⁰ Sødtholt (2017).



Abbildung 24: Filmstill: Thelma bei den Eltern (von vorne) (Sequenz 18; „Thelma unter Drogen“). © The Orchard & Koch Films.



Abbildung 25: Filmstill: Thelma bei den Eltern (von hinten) (Sequenz 18; „Thelma unter Drogen“). © The Orchard & Koch Films.

Thelma ist sehr bedrückt und entschuldigt sich bei Vater und Mutter für die gegenwärtige Situation und ihr Verlassen der Universität („I know you’ve spent a lot of money so I wouldn’t have to work while I study. I’m sorry it turned out like this.“ (01:20:33)). Trond antwortet versöhnlich, dass sie sich keine Sorgen machen soll und die verpassten Examen ja nachholen kann und wechselt dann das Thema indem er sie fragt: „So what’s the matter?“ (01:20:41). Sie erzählt jetzt endlich von ihren Anfällen ohne Blickkontakt zu halten („I’ve had seizures, epileptic seizures. But it’s something else.“ (01:20:43)). Die Kamera zeigt erstmals Unnis Gesicht, die ihre Tochter ausdruckslos ansieht. Trond fällt der Tochter fast ins Wort als er wissend „psychogenic seizures?“ antwortet. Sie bejaht dies verwundert. Ihr Vater erzählt daraufhin, dass er vor einigen Jahren einen Patienten mit derselben Diagnose hatte und dieser geheilt werden konnte („It turned out fine.“ (01:20:59)). Unni lächelt, nickt und ergreift erstmals das Wort: „Drink your tea. Don’t worry. It’ll be ok.“ (01:21:02). Thelma nimmt draufhin einen großen Schluck aus

ihrer Tasse und führt weiter aus, dass ihre Ärzt_innen die genaue Ursache nicht kennen, aber dass Stress ein Faktor sein könnte. Dann fängst sie an undeutlich zu sprechen, ihre Augen fallen zu, und sie stützt den Kopf auf den Händen ab. Vater und Mutter tauschen einen Blick miteinander aus. Die Nachfrage Tronds, ob es ihr gut gehe, bejaht sie und schiebt ihr Verhalten auf Müdigkeit. Wiederum fallen Thelma die Augen zu, und sie scheint damit zu kämpfen nicht einzuschlafen. „Don’t be afraid. We’ve given you something to help you calm down.” (01:21:40), erklärt Trond seiner Tochter. Sie schaut daraufhin erschrocken ihn und danach ihre Tasse an, schließlich entsetzt zur Mutter, die ihren Blick nur schuldbewusst erwidert. Trond erklärt weiter: „We know what’s happening to you, Thelma. We’ll help you.” (01:21:54). Thelma lehnt sich daraufhin benommen im Stuhl zurück. Schwankt dann wieder und legt ihren Kopf auf einem Arm und dem Tisch ab. Die Eltern blicken sich wieder an und nochmals sagt der Vater zu Thelma: „I have to tell you something. It will be very painful.“ (01:22:20). Sie blickt ihn nur aus benommenen Augen an, welche sie letztlich schließt. Der Bildschirm wird schwarz.

Die Kamera zeigt Thelmas Ankommen am Bahnhof aus einer Totalen von einer erhöhten Position aus. Zu Beginn der Szene am Tisch werden die Eltern nur seitlich (der Vater) bzw. von hinten (die Mutter) portraitiert, wohingegen Thelma frontal zu sehen ist. Es wird sehr langsam auf letztere herangezoomt während sie spricht. „The parents’ faces have been absent from the film for over an hour; they have only existed as voices in phone conversations seen from Thelma’s side. It is therefore fitting, and subtly unnerving, that the establishing shot of the first scene in their house shows these by now slightly unfamiliar entities from behind,”³⁸¹ erinnert Sødtholt das Publikum. Anschließend werden Vater und Tochter je nach Sprechanteil in Close Shots dargestellt. Als Thema im Begriff ist einzuschlafen, wechselt plötzlich die Einstellungsposition in ein Von-Hinten-Filmen, wodurch die Eltern frontal am Tisch sitzend zu sehen sind (Abb. 27). Im Folgenden wird Thelma erstmals seitlich abgefilmt. Erwähnenswert sind ferner drei Close-up Einstellungen: Die ersten beiden drehen sich um Thelmas Teetasse. Einmal wie diese von Thelmas Händen umgriffen wird, kurz nachdem Trond ihr gestanden hat, sie unter Medikamente gesetzt zu haben, und ein zweites Mal wird nur die halbleere Tasse präsentiert, während Thelma das Bewusstsein verliert. Ein dritter Close-up zeigt

³⁸¹ Sødtholt (2017).

Thelmas auf dem Tisch liegenden Kopf von einer seltsam gedreht wirkenden Perspektive, solange die letzten Worte des Vaters gesprochen werden.

Sowohl Montage als auch Musik und Geräusche werden in dieser Sequenz nur sehr minimalistisch eingesetzt. Im Mittelpunkt steht der Familiendialog. Der schwarze Bildschirm am Schluss setzt einen interessanten Abschluss und zeigt jetzt das Gleiche, was auch Thelma mit ihren geschlossenen Augen sieht. Nichts als schwarz. Bei der Betrachtung der räumlichen Beschaffenheit wirkt Thelma gleich doppelt eingesperrt: drinnen im Elternhaus und durch die Medikamente, die sie willenlos und nicht mehr kontrollfähig machen, auch in ihrem Körper. Die gesamte Sequenz hindurch wirkt nicht nur die Stimmung, sondern auch das Licht sehr gedrückt und dunkel. Im Esszimmer ist die einzige Lichtquelle das von hinter Thelma hereinscheinende Tageslicht, welches kühl wirkt. Unnis dunkelroter Sweater erinnert an die wenigen anderen (roten) Farbakzente im Film.

Diese recht kurze Sequenz zeigt keinen von Thelmas Anfällen. Trotzdem ist sie rund um den Diskurs um die Medikation und Pathologisierung von Menschen mit Behinderung* (oft ohne deren Einwilligung) wichtig. Thelmas Vater ist Arzt, hat demnach freien Zugang zu Medikamenten und außerdem gewisse Freiheiten was das Stellen von Diagnosen angeht. Thelma ist nach Anjas Verschwinden psychisch in schlechter Verfassung und sucht Hilfe bei ihren Eltern, die dies ausnützen.

In der ersten Einstellung im Elternhaus werden Unni und Trond nur von (schräg-) hinten gezeigt, was eine Entfremdung von Eltern und Tochter aufzeigt. Für Sødtholt könnte ein leerer vierter Stuhl am Tisch Thelmas toten Bruder symbolisieren.³⁸² Es ist bereits das zweite Mal, dass sich Menschen im Film gegen Thelma verschwören (zum ersten Mal in der bereits thematisierten Sequenz auf der Party, in der andere ihr angeblich Marihuana gaben). Doch diesmal scheint die Intrige noch viel schlimmer zu sein, da es sich um ihre Eltern handelt, die sich nicht nur gegen sie stellen, sondern sie sogar ohne ihr Wissen unter Drogen setzen, indem sie ihren Tee „vergiften“. Dieser Verrat wiegt schwer. Die Close-up Einstellungen von Tasse und Thelmas Gesicht mit erschrockenem Ausdruck am Ende unterstreichen dies. Das Vertrauen zu ihren Eltern wurde von diesen ausgenutzt.

³⁸² Vgl. Sødtholt (2017).

6.4.3.3. Tod des Vaters

Sequenz 22 beginnt damit, dass Trond ein kleines Boot vom Steg losmacht und dann auf den See, der sich unmittelbar vor dem Elternhaus befindet, hinausfährt (01:34:58). Der Film springt dann zu der im Bett liegenden Thelma, die offenbar gerade träumt und sich leicht hin und her windet. Dann folgt wieder ein Szenenwechsel zum Vater im Boot. Er hat den Motor abgestellt, lässt das Boot treiben und raucht ausdruckslos eine Zigarette. Er schaut nach einer Weile auf seine Armbanduhr, wirft die Zigarette ins Wasser und will gerade den Motor wieder starten, als er plötzlich Vögel krächzen hört und nach oben in den Himmel blickt. Eine ganze Schar kreist über dem kleinen Boot. Er blickt zum Ufer und sieht in der Ferne Thelma in ihrem Nachthemd stehen. Im nächsten Augenblick ist sie wieder verschwunden. Er ist sichtlich verwirrt und blickt auf seine Hände, die zu qualmen und dann zu brennen beginnen. Das Feuer breitet sich auf seine Arme und anschließend auf den ganzen Körper aus (Abb. 26 und 27).



Abbildung 26: Filmstill: Tronds Hände brennen (Sequenz 22; „Tod des Vaters“). © The Orchard & Koch Films.



Abbildung 27: Filmstill: Trond brennt (Sequenz 22; „Tod des Vaters“). © The Orchard & Koch Films.

Trond schreit in Panik und versucht erfolglos das Feuer auszuklopfen. Schließlich stürzt er sich ins Wasser. Nach kurzer Zeit taucht er wieder auf und hält sich am Bootsrand fest. Doch sogleich beginnt der Teil seines Körpers, der sich über der Wasseroberfläche befindet, erneut zu brennen. Er schreit in Qualen, verbrennt bei lebendigem Leib und geht wieder unter. Schließlich ist nur noch das auf dem See treibende Boot zu sehen. Die Handlung springt zurück zu Thelma, die entsetzt im Bett aus ihrem Traum erwacht. Sie steht auf und läuft im Nachthemd zum Flussufer. Geschockt sieht sie das leere Boot auf dem Wasser treiben.

Der Beginn dieser Sequenz stellt Trond im Full Shot dar, wie er das Boot vom Steg losmacht und einsteigt. Die Kamera folgt ihm in der Halbtotale über den See und wechselt anschließend in die Totale, die ihn von hinten im Boot zeigt, vor ihm der See und in der Ferne der Wald. Erstmals im Close Shot sieht man ihn rauchend im Boot. Interessant ist die Weitaufnahme mit den über dem Boot kreisenden Vögeln. Die Totale wiederholt sich, als der Vater im Boot brennt und sich dann ins Wasser stürzt. Thelma ist im größten Teil der Sequenz in Nahaufnahme vom Kopf bis ca. zur Brust zu sehen. Erst gegen Ende, als sie erwacht und zum See geht, wird sie in der Halbtotale gezeigt. Auffällig ist ein Über-die-Schulter-Filmen, als sie das Ufer erreicht hat und das Boot leer über den See treibt. Die wichtige Rolle der Hände wiederholt sich, diesmal die des Vaters. Als diese zu brennen beginnen, wird langsam auf sie zu gezoomt. Dann sind sie in einem Close-up zusammen mit dem Kopf des Vaters zu sehen.

Montagetechnisch wechseln die Szenen zwischen der im Bett liegenden Thelma und Trond hin und her. Es wird aber keine Spannung durch schnelle Schnitte oder Ähnliches aufgebaut, wie es beispielsweise in der Opern-Sequenz der Fall ist. Musik ist wenig präsent, vermischt sich allerdings mit den qualvollen Schreien des Vaters. Eine andere Instrumentalmusik setzt ein, als Thelma zum Ufer geht. Räumlich steht die Weite der Natur und des Sees mit der Enge von Thelmas Zimmer und dem Elternhaus in Kontrast. Frühes Morgenlicht und gedeckte Farben dominieren auch diese Sequenz. Das Orangerot des Feuers erinnert an ähnliche rote Farbakzente im Film, wie beispielsweise in der Epilepsieuntersuchung.

Warum Trond überhaupt auf den See hinausfährt, wird im Film nicht thematisiert. Auch wurde er vorher noch nie rauchend dargestellt. Eventuell genießt er regelmäßig früh am Morgen (heimlich) eine Zigarette draußen auf dem Boot. Fest steht: sein Tod und vor allem die Art seines Todes ist einer der Höhepunkte in „Thelma“. Die Motive Verbren-

nung und Feuer haben im Christentum einen stark symbolischen Charakter. Feuer wird laut Grohmann „auf unterschiedliche Weise mit Gott in Verbindung gebracht, aber [...] nicht als eigene Gottheit verehrt: Es begegnet im Opferkult, in Theophanieschilderungen und in metaphorisch bildlicher Rede.“³⁸³ Unter anderem als Zeichen der Erleuchtung durch den heiligen Geist, hat es auch äußerst ambivalente Eigenschaften, da es einerseits Licht und Wärme spenden kann, ihm andererseits aber auch zerstörerische Kraft innewohnt. Gerade letztere erlebt Trond auf dem See, auf welchem die gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser aufeinander treffen. Sein Verbrennen könnte als Feueropfer oder Feuertaufe interpretiert werden, bei welcher der Vater nicht den Zorn Gottes, sondern den seiner Tochter auf sich gezogen hat. „Zorn und Gericht sind häufig mit dem Bild des Feuers verbunden. Gottes Gerichtshandeln vollzieht sich bildlich durch ein reinigendes oder vernichtendes Feuer.“³⁸⁴ Vielleicht war dies also Thelmas endgültige Abrechnung mit ihrem Vater. Ihre kurze Präsenz am Seeufer kann auch an alttestamentarische Gotteserscheinungen erinnern, die häufig Feuer als Begleitphänomene hatten.³⁸⁵ Doch „nicht nur der Zorn Gottes, sondern auch das Wort Gottes wird mit Feuer verglichen.“³⁸⁶ Außerdem werden in religiösen Texten „Leidenschaften mit Feuer verglichen.“³⁸⁷ Jene Leidenschaften lassen wiederum Parallelen zur Protagonistin ziehen, deren unterdrückte Begehren es sind, die häufig ihre Anfälle auslösen. Das Ausbrechen des Feuers an Tronds Händen stellt einen Bezug zu Thelma her, deren Anfälle stets genau an der gleichen Körperstelle beginnen.

Das Motiv des leeren Bootes, welches am Ende der Sequenz alleine auf dem See treibt, lässt an Thelmas Großvater denken, von dessen Verschwinden sie beim Besuch der Großmutter erfuhr und von dem, genau wie von ihrem Vater jetzt, nur ein leeres Boot auf dem See gefunden wurde. Sødtholt stellt die These auf, dass beide Figuren vielleicht sogar im gleichen See verschwanden, falls die Eltern das Haus der Großeltern bezogen haben: „Now three generations have ended their days on this lake: Thelma’s baby brother, Father and probably Grandpa, all of them victims of the power.“³⁸⁸ Der Film lässt jedoch keine konkreten Rückschlüsse hierzu herstellen.

³⁸³ Grohmann, Marianne (2013): Feuer. Online Artikel auf: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. Deutsche Bibelgesellschaft.

³⁸⁴ Grohmann (2013).

³⁸⁵ Vgl. Grohmann (2013).

³⁸⁶ Grohmann (2013).

³⁸⁷ Grohmann (2013).

³⁸⁸ Sødtholt (2017).

6.4.3.4. „Heilung“ der Mutter

Thelmas Betreten des Elternhauses läutet den Beginn dieser Sequenz ein. Sie ist tiefend nass und steigt direkt die Treppe zum ersten Stock hinauf, wohingegen ihre Mutter nach Trond ruft (01:40:46). Die Narration wechselt zu Unni, die panisch auf dem Bett sitzt und weiter nach ihrem Mann ruft. Während sie mit dem Treppenlift nach unten fährt, ruft sie abermals nach ihm. Unni durchsucht das Haus und trifft dann auf Thelma, die gerade ihr Handy aus einer Kommode genommen hat, in der es eingeschlossen war. Thelma tippt auf dem Handy und schenkt der Mutter keine Beachtung. Letztere nähert sich dann der Tochter und fragt sie nach dem Vater („Where’s Trond?“ (01:41:39)). Thelma blickt sie nur ausdruckslos an und ihre Mutter fragt sie erneut „What is going on?“ (01:41:46). Nach einem Augenblick steckt sich Thelma das Handy in die hintere Hosentasche, kommt langsam auf ihre Mutter zu und streichelt ihr über die Wange. Unni versucht sich der Berührung zu entziehen und dreht den Kopf zur Seite. Thelmas Blick wirkt fast Angst einflößend starr. Dann lächelt sie plötzlich und berührt mit ihrer anderen Hand das Bein ihrer Mutter. Sie legt eine Hand auf den Oberschenkel, unterdessen die andere immer noch Unnis Wange streichelt (Abb. 28).



Abbildung 28: Filmstill: Thelma berührt ihre Mutter (Sequenz 24; „Heilung“ der Mutter“). © The Orchard & Koch Films.

Dann nimmt Thelma beide Hände weg, sieht der Mutter noch einmal lange in die Augen und verlässt dann mit festem Blick das Haus ohne sich noch einmal umzudrehen. Die Mutter ruft ihr nach: „Thelma don’t leave! Thelma!“ (01:42:32) und geht ihr dann nach. Plötzlich sieht sie an ihrem stehenden Körper herunter und dann zurück zum Rollstuhl, den sie einige Meter entfernt zurückgelassen hat (Abb. 29).



Abbildung 29: Filmstill: Unni läuft (Sequenz 24; „Heilung“ der Mutter“). © The Orchard & Koch Films. Verwirrt stützt sie sich an einem Schrank ab und ruft der Tochter abermals nach. In der nächsten Szene verlässt Thelma mit Jacke und bepackt mit einem Rucksack das Elternhaus, währenddessen Unnis Rufe langsam verklingen. Thelma geht mit selbstbewusstem Blick die Auffahrt hinunter und Musik setzt ein (Abb. 4).

Sequenz 24 beinhaltet einige interessante Kameraeinstellungen. Zum Beispiel folgt die Kamera Unni bei der Suche nach ihrem Ehemann von hinten auf ihrer Blickhöhe. Auch werden Teile des Dialogs zwischen Mutter und Tochter von einem anderen Raum aus gefilmt. Die Kamera ist dabei wieder auf Höhe von Unni und lässt Thelma groß und leicht bedrohlich wirken. Die Einstellung springt mehrmals auf die Höhe von Thelma neben deren Kopf und mit Blick auf ihre Mutter, dann wieder auf die Höhe letzterer, die zu Thelma hinaufblickt, sodass Zuschauer_innen das Gefühl bekommen könnten, die Figuren richten sich an sie. Ein bedeutsamer Unterschied in der Bildhierarchie ist das erstmalige Stehen Thelmas über einem Elternteil und das Hinabblicken auf diesen. Solche hierarchischen Strukturen wurden im Verlauf der Handlung bereits mehrfach eingesetzt, etwa als der Vater mit Thelma betet und erhöht sitzt (Sequenz 20, „Das Gebet“) oder als Thelma für ihre Mutter eine zerbrochene Tasse aufhebt und dabei niedriger als diese ist (Sequenz 21 „Thelma unter Kontrolle“). Abermals gibt einen Close-up von Thelmas Händen, diesmal, als sie die Mutter an Oberschenkel und Wange berühren.

Musik setzt erst ein, als Thelma aus dem Haus geht. Indem sie das Elternhaus als räumlichen Lebensmittelpunkt hinter sich lässt, öffnen sich neue Räume für die Zukunft. Ein weiterer interessanter räumlicher Kunstgriff ist der, dass in „Thelma“ Plätze vergangener Ereignisse wieder neu besetzt werden. Sødtholt beschreibt:

„The healing takes place in the same room where the baby disappeared from the playpen – respectively, the first positive and negative effects of Thelma’s abilities we see in the film – and Mother’s paralysis after the baby’s later death is indirectly Thelma’s fault. And considering the situation with the broken cup, where one of the points was that Mother had difficulties picking it up, it is very nice that it is precisely in the kitchen that Mother afterwards discovers she can walk.“³⁸⁹

Das Licht in dieser Sequenz wirkt etwas wärmer als in vorherigen. Als Thelma die Wange von Unni berührt, scheint gleichzeitig ein heller Lichtstrahl durch die Fenster. Mehrere blaue Möbel- und Dekorationsstücke setzten Farbakzente.

Diese Sequenz markiert einen Handlungsumschwung, denn Thelma lässt die Stille und Einsamkeit des Elternhauses wortwörtlich hinter sich, mitsamt der Mutter darin. Bevor dies geschieht, „heilt“ sie die Lähmung der Mutter durch Handauflegen und mit einem rätselhaften, ja fast arrogant wirkenden Lächeln. „It also seems like Mother regains, if not motherly love, at least some ability to love, since her features are softening.“³⁹⁰ Thelmas „Kräfte“, die kurz vorher den Vater töteten, sorgen nun dafür, dass ihre Mutter wieder laufen kann. Diese Darstellung des „Heilens“ einer Behinderung* ist äußerst kritisch zu sehen, da sie ableistische³⁹¹ Sichtweisen vermittelt. Dies erinnert unter anderem an das medizinische Modell von Behinderung*, in dem es den „Defekt“ einer Behinderung* zu heilen galt, damit eine Person wieder „normal“ d.h. able-bodied ist. Außerdem suggeriert „Thelma“ so, dass ein „Happy End“ für Unni nur ohne Behinderung* möglich ist.

Die „Heilung“ der Mutter könnte so interpretiert werden, dass Thelma, die nunmehr Agency entwickelt hat, sich dazu entschließt, auch ihrer Mutter am Ende eigene Agency zu geben. Letztere wäre damit ebenso in der Lage das Haus, in dem auch sie viel Kummer erlebt hat, eigenständig verlassen zu können, wenn sie dies denn (irgendwann) möchte. Vielleicht sieht Thelma die Behinderung* ihrer Mutter aber auch als ihre Schuld an, da diese sich aus Verzweiflung und Trauer um ihren Sohn, der wie bereits beschrieben unter der Eisschicht im See starb, das Leben nehmen wollte und wohl von einer Brücke sprang. Der Film lässt jenes anhand einer Rückblende nur vermuten, doch auch Sødtholt zieht diese Schlüsse: Es waren „Thelma’s childhood acts that drove Mother to the suicide attempt that paralysed her.“³⁹² Die Folgen möchte die Tochter

³⁸⁹ Sødtholt (2017).

³⁹⁰ Sødtholt (2017).

³⁹¹ Ableismus (bzw. das englischen Pendant Ableism) bezeichnet eine Diskriminierungspraxis gegenüber Menschen mit Behinderung* bzw. die Reduzierung eines Menschen auf seine_ihre Behinderung*.

³⁹² Sødtholt (2017).

wieder gut machen. Doch auch diese beiden Interpretationen sollten kritisch gesehen werden, da sich einerseits Behinderung* und Agency nicht gegenseitig ausschließen und andererseits Behinderung* wieder als eine Art Strafe oder Übel verstanden wird, aus dem die Tochter sie befreit.

Das spezifische Heilen durch Thelmas Hände spielt wieder in das Motiv von Händen hinein, deren symbolischer Gehalt im Film unbestreitbar ist. An ihren Händen begannen Thelmas Anfälle, mit diesen streichelte sie über Anjas Haut, betete zu Gott und „heilt“ die Mutter. Ebenfalls an den Händen begann der Todeskampf des Vaters. In der christlichen Symbolik steht die Hand sowohl für Macht, als auch für Schutz, auch die segnende Bedeutung des Handauflegens kommt in den Sinn, wenn man die Szene zwischen Thelma und Unni betrachtet.³⁹³

Warum „heilt“ Thelma die Mutter und tötet den Vater? Unni hat Trond mehrmals angestiftet die Tochter zu töten, was er letztendlich doch nicht über sich brachte. Außerdem schien die Beziehung zwischen Vater und Tochter den ganzen Film über viel enger zu sein als die zur Mutter. Andererseits war Trond immer der aktivere Elternpart, wenn es um die Be- bzw. Misshandlung der Tochter ging. Sødtholt resümiert: “The climax has united the fate of several generations. [...] In addition to the rebirth of Thelma, Mother’s physical condition and, not least, some part of her humanity is reawakened. Thelma herself is both spiritually and psychologically renewed.”³⁹⁴ In der letzten Einstellung geht Thelma selbstbewusst vom Haus weg. Hier ist es wiederum interessant, die allererste Einstellung von der Protagonistin auf dem Universitätscampus mit der jetzigen zu vergleichen. Ihre ganze Körperhaltung hat sich verändert, auch ihre Mimik wirkt entschlossen und nicht mehr verloren. Die Kreuz-Kette hat sie abgelegt. Wohl ein Zeichen, dass sie ihre religiösen Wurzeln mitsamt ihren Eltern hinter sich gelassen hat.

7. Fazit und Ausblick

7.1. Fazit

Die geringe Anzahl von Dialogen in „Thelma“ sowie die sehr offene Filmhandlung, die inhaltlich vieles der Imagination und Interpretationsfreudigkeit des Publikums überlässt,

³⁹³ Vgl. Michel, Paul (2019): Hände, Hände, Hände. Online Artikel auf: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung von Mai 2019.

³⁹⁴ Sødtholt (2017).

machten es möglich, den Film trotz der norwegischen Originalsprache mit den englischen Untertiteln zu untersuchen, ohne große Verzerrungen aufgrund von Übersetzungsproblemen befürchten zu müssen.

Durch die Analyse von zeitlich über den gesamten Film verteilten Schlüsselsequenzen, gelang es, die Filmnarration, sowie die Figurenentwicklung mit Bezug auf die Forschungsfrage nachzuverfolgen. Methodisch lieferten dabei die Filmanalysen nach Keppeler, Peltzer und Faulstich einen Rahmen für die Untersuchung. Filmische Mittel sorgten, vor allem in Form von (oft extremen) Close-ups dafür, dass das Publikum immer sprichwörtlich sehr nahe am Geschehen und den Figuren war und so Beziehungen zu letzteren aufbauen konnten.

Das Verhältnis zwischen den Charakteren und ihren hierarchischen Strukturen wurde oft durch räumliche Darstellungen erzeugt, in denen meist ein Familienmitglied über einem anderen thronte. Schnitt- und Tontechniken steuerten Stimmung und Tempo der Narration, genau wie das Farbkonzept mit wenigen roten Akzenten die Aufmerksamkeit des Publikums lenkte. Die Untersuchung der fünf Hauptcharaktere nach Eder half unter anderem dabei, sowohl Vielschichtigkeiten und Ambivalenzen sichtbar zu machen, als auch komplexe von eher „flachen“ Figuren zu unterscheiden, was sich bei späteren Analysen als äußerst hilfreich herausstellte.

Das Ziel dieser Masterarbeit lag darin herauszufinden, wie Behinderung* und Begehren in „Thelma“ behandelt werden. Außerdem stand im Mittelpunkt, in wie weit sich die beiden Kategorien überschneiden und gegenseitig bedingen und ob dadurch ein subversiver Charakter entsteht. Die untersuchten Filmsequenzen belegen, dass Thelmas Begehren auf untrennbare Weise mit ihrer Behinderung* verknüpft ist. Genau wie sie in der Oper (Sequenz 10) von ihren Gefühlen und einem aufkommenden Anfall übermannt wird und sogar Gebäudeteile in Vibration versetzt, schildert auch Sequenz 12 („Die Party“) ihre unterdrückten Begehren, die herausbrechen, als sie ihrem Unterbewusstsein freien Lauf lässt. Sogar bei der Epilepsie-Untersuchung in Sequenz 15 kann erst ein Anfall provoziert werden, als der Arzt explizit nach ihrem Liebesleben fragt und Thelma an Anja denkt. Der Schritt von Begehren hin zu expliziten sexuellen Handlungen im Film geschieht allerdings nicht. Alleine in Thelmas Vorstellung kommt es zu einem Näherkommen der beiden Frauen. Ein großes Hindernis in ihrem Begehren ist ihre konservative und religiöse Erziehung und die Eltern als ständige Wächter_innen. Die Sequenzen 11 („Das Telefonat mit dem Vater“) und 20 („Das Gebet“) unterstreichen, wie

sehr ihr innerer Konflikt sie belastet. Während sie in der Telefon-Sequenz Hilfe bei Gott und in ihrem Glauben sucht, scheint sie beim Gebet später im Film eher verzweifelt und wütend. Erst durch die Loslösung von religiösen und elterlichen Ketten, der Aufarbeitung ihrer Vergangenheit, bei der der Besuch bei ihrer Großmutter eine wichtige Rolle spielt, dem Zu-sich-stehen und der Entwicklung von Agency kann Thelma selbstbewusst und frei in die Zukunft sehen.

Auch wenn durch die Beziehung zwischen Anja und Thelma ein oftmals in Filmen herrschendes heteronormatives Denkmodell aufgebrochen wurde, blieben Binaritäten wie männlich* – weiblich* unhinterfragt.

Die spezifischen Analysen zu Behinderung* zeigten teilweise stereotype Darstellungen von Charakteren mit Behinderung* in Film und Fernsehen, wie sie im Theorienkapitel beschrieben wurden. Die Protagonistin kann sich durch die Kombination ihrer Anfälle mit Übernatürlichem, gepaart mit einer sehr komplexen Charakterdarstellung, einer strikten Reproduktion von Stereotypen entziehen, was durchaus als subversiv gelesen werden kann. Dennoch werden die weiblichen* Figuren mit Behinderung* in „Thelma“ durchgehend als „anders“ bzw. abweichend portraitiert. Thelmas primäres Motiv kann als Befreiung (aus familiären und religiösen Zwängen) bzw. Coming of Age verstanden werden, denn „as a whole the film is an urgent fable about the empowerment of ‚finding oneself.‘“³⁹⁵ Durch ihre Selbstakzeptanz und der Entwicklung eigener Agency ist es Thelma gegen Ende des Filmes möglich, Kontrolle über ihre Fähigkeiten zu erlangen. Doch durch dieses Unter-Kontrolle-haben, kombiniert mit der „Heilung“ von Unni wird eine stereotype Darstellung von Behinderung* im Film bedient: Hoffnung auf Rehabilitation. Ein Zurück zum Nicht-behindert*-sein, ein Zurück zur „Norm“. Am Ende scheint es Thelma sogar möglich zu sein, die von Seeßlen beschriebene „Maske der Normalität“³⁹⁶ aufzusetzen, unter der es dennoch immer noch zu brodeln scheint.

Das in Kapitel fünf beschriebene „Genre-Bending“, und hierbei besonders die Untermischung von Sci Fi und Fantasy Elementen, sorgte für eine einnehmende Komplexität von Thelmas Behinderung*, da diese entweder als besondere Fähigkeiten, oder als magische Kräfte gelesen wurden. Gleichzeitig widersetzt sich der Film gängigen Erzählmustern des Horrorfilms und die Einteilung von Figuren in „gut“ und „böse“. Genau diese Vielschichtigkeit bot die Möglichkeit, Behinderung* und Begehren als sich stän-

³⁹⁵ Sødtholt (2017).

³⁹⁶ Seeßlen (2003): S. 32.

dig im Wandel befindliche Kategorien anzuerkennen, die außerdem in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig bedingen.

7.2. Ausblick

„Cinema is a matter of what's in the frame and what's out.“ Martin Scorsese

Nachdem der Fokus dieser Arbeit insbesondere auf die Untersuchung von Begehren und Behinderung* gelegt wurde, bleiben zwangsläufig analytische Leerstellen bzw. Ansatzpunkte für weiterführende Forschungen, wie etwa in Richtung Filmfinanzierung und Adressierung. Außerdem könnten individuelle Rezeptionsakte untersucht werden.

Fortführend in einem größeren Kontext wären überdies Untersuchungen zur diskursanalytischen Betrachtung der Repräsentation von Behinderung* und Begehren in der Medien- und Populärkultur wünschenswert, um immer noch weit verbreitete stereotype Darstellungen aufzuzeigen und zu diskutieren.

Außerdem sollte neben einer kritischen Sicht auf die Besetzung von Rollen mit Behinderung* durch meist Schauspieler_innen ohne Behinderung* auch ein Auge hinter die Kamera geworfen werden. Wie steht es um die Besetzung von Regie, Kamera oder Schnitt?

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primärquelle

TRIER, Joachim (2017): *Thelma*. [DVD], Norwegen. Motlys.

8.2. Literaturverzeichnis

ADDLAKHA, Renu; PRICE, Janet; HEIDARI Shirin (2017): Disability and sexuality: claiming sexual and reproductive rights.

In: *Reproductive Health Matters*, 25:50. S. 4–9.

ALLAN, Kathryn (Ed.) (2013): *Disability in Science Fiction. Representation of Technology as Cure*. Palgrave Macmillan US, New York.

ANDERS, Petra-Andelka (2013): *Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Filmanalyse*. Königshausen & Neumann Verlag. Lüneburg.

ARBEITSKREIS FEMINISTISCHE SPRACHPRAXIS (Hrsg.) (2011): *Feminismus schreiben lernen*. Transdisziplinäre Genderstudien 3. Brandes & Apsel, Frankfurt am Main.

BAROUNIS, Cynthia (2018): Witches, Terrorists, and the Biopolitics of Camp. In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol. 24, Nr. 2–3. S. 213–238.

BARTMANN, Silke (2002): *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweise von behinderten Menschen im Spielfilm*. LIT Verlag Münster / Hamburg / London.

BEIRNE, Rebecca (2012): Teen Lesbian Desires and Identities in International Cinema: 1931–2007. In: *Journal of Lesbian Studies*. Vol. 16/3, S. 258–272.

BELL, David; BINNIE, Jon (2000): *The Sexual Citizen: Queer politics and beyond*. Polity Press, Cambridge.

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

BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York/ London.

BUTZER, Günter; JACOB, Joachim (Hrsg.)(2008): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.

CARBADO, Devon W.; CRENSHAW, Kimberlé; MAYS Vickie M.; TOMLINSON, Barbara (2013): Intersectionality. Mapping the Movement of a Theory. In: *Du Bois Review*, Ausgabe 10:2, Herbst. S. 303–312.

- CIASULLO, Ann M. (2012): Making her (In)visible. Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s.
In: Kearney, Mary Celeste (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. Routledge New York/ London. S. 329–343.
- DAVIS, Lennard J. (2013): *The End of Normal. Identity in a Biocultural Era*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DAVIS, Lennard J. (2017): The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema.
In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Eds.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 39–49.
- DEDERICH, Markus (2007): *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. transcript Verlag, Bielefeld 2007.
- DEGELE, Nina (2008): *Gender/ Queer Studies. Eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- DYER, Richard (1978): Gays in Film. In: *Jump Cut*, no. 18. August. S. 15–16.
- DYER, Richard (1999): The Role of Stereotypes.
In: Marris, Paul; Thornham, Sue: *Media Studies. A Reader*. 2nd Edition, Edinburgh University Press. S. 206–212.
- EDER, Franz X. (2002): *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. Verlag C.H. Beck, München.
- EDER, Jens (2014): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Auflage. Schüren Verlag, Marburg.
- ELLIS, Katie (2015): *Disability and Popular Culture. Focusing Passion, Creating Community and Expressing Defiance*. Ashgate Publishing Limited, Farnham.
- ENGEL, Antke (1999): Queer-feministische und kanakische Angriffe auf die Nation.
In: *Vor der Information*. Sondernr.: Antirassistische feministische Öffentlichkeiten. 1999–2000. S. 2–5.
- FAULSTICH, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Auflage. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- FLEISCHMANN, Alice (2016): *Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What's in the Frame and What's Out*. Springer Verlag, Wiesbaden.
- FOUCAULT, Michel (1978): *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Pantheon Books, New York.

- GARLAND THOMSON, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York, Columbia University Press.
- GOODLEY, Dan (2011): *Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction*. SAGE Publications, London.
- HAHN, Hans Henning; HAHN, Eva (2002): Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenerfassung.
In: Hahn, Hans Henning (Hrsg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.
- HARIRI Susan; MCKENNA, Matthew T. (2007): Epidemiology of Human Immunodeficiency Virus in the United States.
In: *Clinical Microbiology Reviews*, 20 (3), July. S. 478–488.
- HARK, Sabine (1996): *Grenzen lesbischer Identitäten. Aufsätze*. Querverlag, Berlin.
- HEINER, Stefan (2003): Einleitung.
In: Heiner, Stefan; Gruber Enzo (Hrsg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Mabuse Verlag, Frankfurt am Main. S. 11–27.
- HILL COLLINS, Patricia (2000): *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Second Edition, Routledge, London / New York.
- HOLMLUND, Chris (2002): *Impossible Bodies. Femininity and Masculinity at the Movies*. Routledge, London / New York.
- INGELFINGER, Antonia; PENKWITT, Meike (2004): Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. In: *Freiburger FrauenStudien* 11 (14 der Gesamtfolge). Budrich UniPress. S. 12–32.
- JAGOSE, Annamarie (2001): *Queer Theory. Eine Einführung*. Querverlag, Berlin.
- KLAPEER, Christine M. (2007): *queer contexts. Entstehung und Rezeption von Queer Theory in den USA und Österreich*. Studien Verlag, Innsbruck.
- KÖBSELL, Swantje (2010): Gendering Disability. Behinderung, Geschlecht und Körper.
In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 17–33.
- LAURETIS, Teresa de (1991): Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction.
In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol. 2, 3. S. 3–18.
- LONGMORE, Paul K. (1985): Screening Stereotypes: Images of Disabled People.
In: *Social Policy*. Vol. 16, Issue 1. New York. S. 31–37.

- MCRUER, Robert (2006): *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press, New York/ London.
- MCRUER, Robert; MOLLOW, Anna (2012): *Sex and Disability*. Duke University Press, Durham/ London.
- MIKOS, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. UVK Verlagsgesellschaft mbH Konstanz mit UVK/ Lucius München.
- MOHANTY, Chandra Talpade (2002): Under Western Eyes Revisited. Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles.
In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28 (2). S. 499–535.
- MOODLEY, Jaqueline; GRAHAM, Lauren (2015): The importance of intersectionality in disability and gender studies. In: *Agenda* 104/29.2. S. 24–33.
- MOSELEY, Rachel (2002): Glamorous Witchcraft. Gender and Magic in Teen Film and Television. In: *Screen*. Vol. 43 (3). S. 403–422.
- MULVEY, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema.
In: *Screen*. Vol. 16, Issue 3. Oktober. S. 6–18.
- MULVEY, Laura (2016): Visuelle Lust und narratives Kino.
In: Peters, Kathrin, Seier Andreas (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. 1. Auflage, Zürich-Berlin. S. 45–60.
- MULVEY, Laura (1981): Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by ‚Duel in the Sun‘ (King Vidor, 1946). In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. No. 15/17. S. 12–15.
- NELSON, Jack A. (1996): The Invisible Cultural Group. Images of Disability.
In: Lester, Paul Martin; Dente Ross, Susan (Editors): *Images that Injure, Pictorial Stereotypes in the Media*. Praeger Publishing, Westport. S. 175–184.
- NENTWIG, Wolfgang (1995): *Humanökologie. Fakten – Argumente – Ausblicke*. Springer Verlag, Berlin/ Heidelberg.
- NORDEN, Martin F. (1994): *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. Rutgers University Press, New Brunswick/ New Jersey.
- PELTZER, Anja; KEPPLER, Angela (2015): *Die Soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. De Gruyter Verlag, Berlin/ Boston.
- PRETORIUS, Chrisma; SPARROW, Melissa (2015): Life after being diagnosed with psychogenic non-epileptic seizures (PNES). A South African Perspective.
In: *Seizure – European Journal of Epilepsy*. Vol. 30. S. 32–41.

- RAAB, Heike (2014): *Dis/ Ability, Feminismus und Geschlecht. Perspektiven der Disability Studies*.
 In: Franke, Yvonne; Mozygemba, Kati; Pöge Kathleen (u.a.) (Hrsg.): *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 100–113.
- RAAB, Heike (2010): *Shifting the Paradigm: ‚Behinderung, Heteronormativität und Queerness‘*.
 In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 73–94.
- RAHMAN, Momin (2010): *Queer as Intersectionality. Theorizing Gay Muslim Identities*.
 In: *Sociology*. Vol. 44 (5), S. 944–961.
- REUBER, Markus; BAUER, Jürgen (2003): *Psychogene nichtepileptische Anfälle*.
 In: *Deutsches Ärzteblatt*. Heft 30. Deutscher Ärzteverlag GmbH, Berlin. S. 365–369.
- ROMERO, Mary (2018): *Introducing Intersectionality*. Polity Press, Cambridge.
- SANDAHL, Carrie (2003): *Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance*.
 In: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9 (1), January. S. 25–56.
- SCHRADER, Kathrin; VON LANGSDORFF, Nicole (2014): *Im Dickicht der Intersektionalität*. Unrast Verlag, Münster.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. Columbia University Press, New York.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1993): *Tendencies*. Duke University Press, Durham.
- SEEBLEN, Georg (2003): *Freaks & Heroes. Wie die Traummaschine Kino Krankheit und Behinderung in unsere Wahrnehmung einschreibt*.
 In: Heiner, Stefan; Gruber Enzo (Hrsg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Mabuse Verlag, Frankfurt am Main. S. 31–40.
- SHAKESPEARE, Tom (2006): *The Social Model of Disability*.
 In: Lennard, Davis J.: *The Disability Studies Reader*. Second Edition. Routledge New York. S. 197–204.
- SHAKESPEARE, Tom (1999): *The Sexual Politics of Disabled Masculinity*.
 In: *Sexuality and Disability*, Vol. 17, No. I 1999. S. 53–64.
- SHUTTLEWORTH, Russell; WEDGWOOD Nikki; WILSON, Nathan J. (2012): *The Dilemma of Disabled Masculinity*.
 In: *Men and Masculinities*. 15 (2), SAGE Publications. S. 174–194.

- SIEBERS, Tobin (2012): A sexual culture for disabled people.
In: McRuer, Robert; Mollow, Anna (Editors): *Sex and Disability*. Duke University Press, Durham/ London. S. 37–53.
- SIEBERS, Tobin (2006): Disability in Theory. From Social Constructionism to the New Realism of the Body.
In: Lennard, Davis J.: *The Disability Studies Reader*. Second Edition. Routledge New York. S. 173–83.
- STEIN-HILBERS, Marlene (2000): *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden.
- VAN ZOOENEN, Liesbet (2012): Feminist Perspectives on the Media.
In: Kearney, Mary Celeste (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. Routledge New York/ London. S. 25–40.
- WALDSCHMIDT, Anne (2017): Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool.
In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Eds.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 19–27.
- WALDSCHMIDT, Anne (2010): Das Mädchen Ashley oder: Intersektionen von Behinderung, Normalität und Geschlecht.
In: Jacob, Jutta; Köbsell, Swantje; Wollrad, Eske (Hg.): *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 39–60.
- WALDSCHMIDT, Anne (2007): Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies.
In: Waldschmidt, Anne; Schneider, Werner: *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. transcript Verlag, Bielefeld. S. 55–77.
- WALGENBACH, Katharina (2007): Gender als interdependente Kategorie.
In: Walgenbach, Katharina; Dietze Gabriele (u.a.): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Verlag Barbara Budrich, Opladen. S. 23–65.
- WINKLER, Hartmut (2012): Handlungsfähigkeit. Über Agency, das Konzept „Cool“, bestimmte Zumutungen der männlichen Rolle, „Kommunikation“ und Medien.
In: Reigraf, Birgit; Spreen Dierk (u.a.)(Hrsg.): *Medien – Körper – Geschlecht. Diskursivierungen von Materialität. Festschrift für Hannelore Bublitz*. transcript Verlag, Bielefeld.

WOLTERS DORFF, Volker (2003): Queer Theory und Queer Politics.
In: *UTOPIE kreativ*. H. 156, Oktober. S. 914–923.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (WHO) (2011): *World Report on Disability*.
World Health Organization Press, Genf.

YUVAL-DAVIS, Nira (2009): Intersektionalität und feministische Politik.
In: *Feministische Studien*, Heft 1, Lucius & Lucius Verlag, Stuttgart. S. 51–66.

8.3. Online Quellen

ANIL, Oezguer (2018): „Thelma“. Lesbisches Drama trifft auf Fantasy-Horror.
Online Artikel auf: *film.at* vom 09.05.2018, Zugriff 19.02.2019. (Link:
<https://www.film.at/thelma-lesbisches-drama-trifft-auf-fantasy-horror>).

ARNOLD, Andrey (2016): „Louder Than Bombs“: Im Leisen steckt der große Krach.
Online Artikel auf: *Die Presse* vom 04.01.2016, Zugriff 09.02.2019. (Link:
https://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/4898155/Louder-Than-Bombs_Im-Leisen-steckt-der-grosse-Krach).

BANKS, Lena Morgon; KUPER, Hannah; POLACK, Sarah (2017): Poverty and disability
in low- and middle-income countries. A systematic review.
In: *PloS one* Vol. 12.12, 21. Dezember 2017, Zugriff 05.06.2018. (Link:
[doi:10.1371/journal.pone.0189996](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0189996)).

BARKER, Andrew (2017): Film Review „Thelma“.
Online Artikel auf: *Variety* vom 15.09.2017, Zugriff 19.02.2019. (Link:
<https://variety.com/2017/film/reviews/toronto-film-review-thelma-1202560589/>).

BLUTH, Johannes (2018): Coming-of-Age Thriller „Thelma“. Hitchcock trifft auf
Instagram. Online Artikel auf: *Spiegel Online* vom 27.03.2018, Zugriff
19.02.2019. (Link: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/thelma-filmkritik-hitchcock-trifft-auf-instagram-a-1199436.html>).

BRADSHAW, Peter (2017): Thelma review – telekinetic lesbian drama is scary, sexy and
cool. Online Artikel auf: *The Guardian* vom 02.11.2017, Zugriff 19.02.2019.
(Link: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/02/thelma-review-joachim-trier-telekinetic-lesbian-psychological-drama>).

CHRISTOPHER, Michael (2016): Rezension: Anja Peltzer, Angela Keppler: Die soziolo-
gische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung.
Online Artikel auf: *socialnet Rezensionen*, vom 07.06.2016, Zugriff 05.09.2018.
(Link: <https://www.socialnet.de/rezensionen/19987.php>).

- DAHL, Marilyn (1993): The Role of the Media in Promoting Images of Disability – Disability as Metaphor: The Evil Crip. Online Artikel auf: *Canadian Journal of Communication*, Vol. 18, Nr. 1, Januar 1993, Zugriff 15.05.2019. (Link: <https://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/718/624>).
- DÄNISCHES FILM INSTITUT (2018): *Facts and Figures 2017* (PDF). Februar 2018, Zugriff 03.02.2019. (Link: <https://www.dfi.dk/en/english/numbers-and-statistics/facts-figures-2017-0>).
- DARGIS, Manohla (2017): Review: In „Thelma“, a Woman in Love Can Burn the World Down. Online Artikel auf: *The New York Times* vom 09.11.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.nytimes.com/2017/11/09/movies/review-in-thelma-a-woman-in-love-can-burn-down-the-world.html>).
- DIDSZUS, Ellen; BLOTHER, Dirk (2006): Zueinander finden. Zielgruppenbildung im Kino. Online Artikel auf: *research-results.de*, Ausgabe 4 von April 2006 S. 50, Zugriff 08.06.2019. (Link: <https://www.research-results.de/fachartikel/2006/ausgabe4/zielgruppenbildung-im-kino.html>).
- DIETZE, Gabriele; HASCHEMI, Yekani; MICHAELIS, Beatrice Elahe (2012): Intersektionalität und Queer Theory. Online Artikel auf: *Portal Intersektionalität*, Zugriff 01.08.2018. (Link: http://portalintersektionalitaet.de/uploads/media/Dietze_HaschemiYekani_Michaelis_01.pdf).
- EDELSTEIN, David (2017): Thelma is Like Carrie Remake by Ingmar Bergman. Online Artikel auf: *Vulture* vom 10.11.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.vulture.com/2017/11/thelma-review.html>).
- EHRlich, David (2017): „Thelma“ Review: Ingmar Bergman Meets Stephen King in Joachim Trier’s Beguiling Lesbian Horror Movie. Online Artikel auf: *Indie Wire* vom 09.09.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.indiewire.com/2017/09/thelma-review-joachim-trier-tiff-2017-1201873811/>).
- FEAR, David (2016): Louder Than Bombs. Father and sons must confront an old death in the family in this muted mourning melodrama. Online Artikel auf: *RollingStone.com* vom 08.04.2016, Zugriff 09.02.2019. (Link: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/louder-than-bombs-127410/>).
- FEAR, David (2017): „Thelma“-Review: Psychic-Female Horror Movie Can’t Make Up Its Mind. Online Artikel auf: *Rolling Stone* vom 09.11.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/thelma-review-psycho-female-horror-movie-cant-make-up-its-mind-126923/>).

- GROHMANN, Marianne (2013): Feuer.
 Online Artikel auf: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Deutsche Bibelgesellschaft, Zugriff 27.05.2018. (Link: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/18353/>).
- HANDLER, Rachel (2018): Thelma's Joachim Trier on Filming Lesbian Sex Scenes Sans the Male Gaze and Subverting Stereotypes. Online Artikel auf: *Vulture.com* vom 10.11.2017, Zugriff 11.11.2018. (Link: <https://www.vulture.com/2017/11/thelmas-joachim-trier-on-his-strange-erotic-thriller.html>).
- HANS, Simran (2017): Thelma review – electric erotic thriller.
 Online Artikel auf: *The Guardian* vom 05.11.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/05/thelma-review-electric-erotic-thriller-joachim-trier>).
- HESTMANN, Jan (2018): Der Norwegische Film „Thelma“ ist ein mystisches Meisterwerk. Online Artikel auf: *radioFM4* vom 08.05.2018, Zugriff 07.06.2019. (Link: <https://fm4.orf.at/stories/2911463/>).
- HOFFMAN, Jordan (2017): Thelma Review: Norway's Oscar Pick Aably Walks a Fine Line. Online Artikel auf: *Vanity Fair* vom 08.11.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/thelma-movie-review-oscars-best-foreign-language-film-norway>).
- HOLLOWACK, Daniel (2010): GLAAD: Only 6 disabled primetime characters.
 In: *The Hollywood Reporter Online*, Zugriff 06.06.2018. (Link: <https://www.hollywoodreporter.com/news/glaad-only-6-disabled-primetime-15312>).
- HORNSCHIEDT, Lann (2014): entkomplexisierung von diskriminierungsstrukturen durch intersektionalität.
 Online Artikel auf: *Portal Intersektionalität*, Zugriff 29.11.2018. (Link: <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/hornscheidt/>).
- KANTHAK, Dietmar (2015): Kritik zu Louder Than Bombs.
 Online Artikel auf: *epd-film.de* vom 28.12.2015, Zugriff 09.02.2019. (Link: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/louder-bombs>).
- KEOUGH, Peter (2018): Even without Louise, „Thelma“ holds her own against the patriarchy. Online Artikel auf: *The Boston Globe* vom 17.01.2018, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2018/01/17/even-without-louise-thelma-holds-her-own-against-patriarchy/m2fwZdU8h01dNDYYhj0g3H/story.html>).

- KILDAY, Gregg (2018): Academy Invites Record 928 New Members.
 Online Artikel auf: *The Hollywood Reporter* vom 25.06.2018, Zugriff
 04.02.2019. (Link: <https://www.hollywoodreporter.com/news/new-academy-members-2018-revealed-1123069>).
- LA FORCE, Thessaly (2018): Those we lost to the AIDS epidemic.
 Online Artikel auf: *New York Times Online* vom 17.04.2018, Zugriff
 20.11.2018.
 (Link: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/04/17/t-magazine/aids-epidemic-deaths-new-york.html>).
- LANGE, Nadine (2018): Coming-of-Age Film „Thelma“. Die Unzählbare.
 Online Artikel auf: *Der Tagesspiegel* vom 22.03.2018, Zugriff 19.02.2019.
 (Link: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/coming-of-age-film-thelma-die-unzaehmbare/21098316.html>).
- LODGE, Guy (2018): Why are there so few queer female coming-of-age movies?
 Online Artikel auf: *The Guardian* vom 01.08.2018. Zugriff 14.06.2019.
 (Link: <https://www.theguardian.com/film/2018/aug/01/film-cameron-post-queer-coming-of-age-movies>).
- MACAULAY, Scott (2012): City Limits.
 Online Artikel auf: *Filmmaker Magazine* vom 16.01.2012, Zugriff 06.02.2019.
 (Link: https://filmmakermagazine.com/37482-city-limits-2/#.XFpur_ZFxMs).
- MICHEL, Paul (2019): Hände, Hände, Hände.
 Online Artikel auf: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung von Mai 2019,
 Zugriff 21.05.2019. (Link: <http://www.symbolforschung.ch/Haende.html>).
- MITCHELL, Wendy (2016): Le Pacte joins Joachim Trier's „Thelma“.
 Online Artikel auf: *Screen Daily* vom 21.09.2016, Zugriff 03.02.2019. (Link:
<https://www.screendaily.com/news/le-pacte-joins-joachim-triers-thelma/5109608.article>).
- MORENO, Victor (2015): Joachim Trier – in the wheelhouse.
 Online Artikel auf: *Metal Magazine* von November 2015, Zugriff 03.02.2019.
 (Link: <https://www.metalmagazine.eu/en/post/interview/joachim-trier-in-the-wheelhouse-victor-moreno>).
- PATRICK, Sean (2018): An Interview with „Thelma“ Director Joachim Trier.
 Online Artikel auf: *Vague Visages* vom 18.01.2018, Zugriff 10.02.2019.
 (Link: <https://vaguevisages.com/2018/01/18/interview-thelma-director-joachim-trier/>).
- RAAB, Heike (2012): Intersektionalität und Behinderung – Perspektiven der Disability Studies. Online Artikel auf: *Portal Intersektionalität*, Zugriff 30.07.2018.
 (Link: <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/raab/>).

- ROBEY, Tim (2017): *Thelma* review: a telekinesis mystery that plays like a Norwegian spin on *Carrie*. Online Artikel auf: *The Telegraph* vom 02.11.2017, Zugriff 19.02.2019. (Link: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/thelma-review-telekinesis-mystery-plays-like-norwegian-spin/>).
- ROONEY, David (2017): „*Thelma*” Film Review. TIFF 2017. Online Artikel auf: *The Hollywood Reporter* vom 09.09.2017, Zugriff 20.02.2019. (Link: <https://www.hollywoodreporter.com/review/thelma-tiff-1033327>).
- SCHOLZ, Sylka (2017): Rezension: Anja Peltzer & Angela Keppler (2015). Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung. Online Artikel auf: *Forum Qualitative Sozialforschung* 18(1), Art. 11, Zugriff 05.09.2018. (Link: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2755/4055#g3>).
- SCOTT, Anthony Oliver: Review: In ‚Louder Than Bombs’, a Father and Sons Grieving. Online Artikel auf: *The New York Times* vom 07.04.2016, Zugriff 09.02.2019. (Link: <https://www.nytimes.com/2016/04/08/movies/louder-than-bombs-review.html>).
- SHARF, Zack (2017): Oscars 2018: Best Original Score Shortlist Includes „The Shape of Water”, „All the Money in the World”, and More. Online Artikel auf: *Indie Wire* vom 18.12.2017, Zugriff 19.02.2019. (Link: <https://www.indiewire.com/2017/12/oscars-2018-best-original-score-shortlist-1201908889/>).
- Sødtholt, Dag (2017): Joachim Trier’s *Thelma*, Part I: What does it all mean? Online Artikel auf: *Montages Magazine Online* vom 04.11.2017, Zugriff 29.09.2018. (Link: <http://montagesmagazine.com/2017/11/joachim-triers-thelma-2017-part-i-what-does-it-all-mean/>).
- WALGENBACH, Katharina (2012): Intersektionalität – Eine Einführung. Online Artikel auf: *Portal Intersektionalität*, Zugriff 30.07.2018. (Link: <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/walgenbach-einfuehrung/>).

9. Anhang

9.1. Sequenzprotokoll zum Film „Thelma“

Nummer der Sequenz	Name / Beschreibung	Zeit (in Min.)
1.	Vorspann	00:00–01:44
2.	Erster Rückblick - junge Thelma und ihr Vater auf Reh- jagd	01:45–03:59
3.	Thelma an der Universität - am Universitätscampus - allein im Hörsaal - in ihrer Wohnung - Telefonat mit den Eltern	04:00–07:39
4.	Thelmas erster Anfall - erstes Treffen von Anja und Thelma in der Universitätsbibliothek - Thelmas erster Anfall - erster Ärzt_innenbesuch	07:40–12:58
5.	Thelma und Anja freunden sich an - zweites Treffen der beiden im Schwimmbad und erster Dialog zwi- schen ihnen - langsames Anfreunden (u.a. über Social Media)	12:59–14:32
6.	Besuch der Eltern bei Thelma in Oslo - gemeinsamer Restaurantbesuch der drei (Streitgespräch über Religion und Bio- logie) - Eltern übernachten bei Thelma (nächtli- ches Gespräch zwischen Thelma und Vater)	14:33–20:28
7.	Bar- und Clubbesuch - Thelma trifft Anja „zufällig“ in einer Bar; Unterhaltung mit Anjas Freund_innen am Tisch, - gemeinsamer Clubbesuch mit Tanz - Thelma unterlässt es erstmals den (Kon- troll-) Anruf der Eltern anzunehmen	20:29–26:06

8.	<p>Anja bei Thelma</p> <ul style="list-style-type: none"> - Anja taucht nachts bei Thelma auf und übernachtet dann bei ihr - Verwirrtheit am nächsten Morgen (Grund bzw. Art und Weise des Auftauchens von Anja) 	26:07–30:28
9.	<p>Freundinnen*</p> <ul style="list-style-type: none"> - Weiteres Anfreunden der beiden jungen Frauen*, gemeinsamer Besuch in der Bibliothek, Nebeneinandersitzen in Vorlesungen - Zusammentreffen bei Anja zum Wein trinken und Unterhaltung über ihre Familien 	30:29–35:13
10.	<p>Der Besuch in der Oper</p> <ul style="list-style-type: none"> - Besuch einer Ballettaufführung in der Oper von Thelma und Anja - Anja erzählt Thelma, über die Beendigung der Beziehung mit ihrem Freund - erstes körperliches Näherkommen zwischen Anja und Thelma während der Aufführung - Erster Kuss in der Garderobe 	35:14–41:22
11.	<p>Das Telefonat mit dem Vater</p>	41:23–45:33
12.	<p>Die Party</p> <ul style="list-style-type: none"> - Besuch Thelmas mit einem Bekannten auf einer Hausparty und Zusammentreffen mit Anja - Erstes Wiedersehen der beiden nach dem Kuss - Thelma hat im Anschluss, in ihrer Vorstellung unter Einfluss von Drogen, erotische Halluzinationen über sich und mit Anja 	45:34–53:32
13.	<p>Zweiter Ärzt_innenbesuch</p> <ul style="list-style-type: none"> - Thelma erfährt, dass sie bereits als kleines Kind ähnliche Anfälle hatte und starke Medikamente bekam - Verweis an eine Spezialklinik 	52:33–55:20

14.	<p>Zweiter Rückblick</p> <ul style="list-style-type: none"> - spielt in der gleichen Zeit wie der erste Rückblick, - die kleine Thelma lässt ihren Bruder aus der Krippe verschwinden, dieser taucht jedoch unter dem Sofa wieder auf 	55:21–59:04
15.	<p>Die Epilepsieuntersuchung (Parallelhandlungen)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Thelma in der Spezialklinik, Provozierter Anfall - Anja verschwindet aus ihrer Wohnung 	59:05–01:11:43
16.	<p>Besuch bei der Großmutter</p> <ul style="list-style-type: none"> - Thelma fährt mit dem Zug zu einem Sanatorium, in dem die Großmutter untergebracht ist. Keine Kommunikationsmöglichkeit, wegen starker Medikamentengabe. - Thelma erfährt, dass diese die gleichen „Kräfte“ besitzt und dem spurlosen Verschwinden des Großvaters auf dem See 	01:11:44–01:14:46
17.	<p>Die Nachwirkungen von Anjas Verschwinden</p> <ul style="list-style-type: none"> - Thelma sucht nach Anja, auch Anjas Mutter sucht nach der Tochter - Thelma verzweifelt immer mehr 	01:14:47–01:20:16
18.	<p>Thelma unter Drogen</p> <ul style="list-style-type: none"> - Flucht Thelmas aus Verzweiflung zu den Eltern, die sie ohne ihr Wissen unter Medikamente setzten 	01:20:17–01:22:32
19.	<p>Dritter Rückblick</p> <ul style="list-style-type: none"> - endgültiges Verschwinden des Bruders im See, der Vater versucht den Säugling noch zu retten, scheitert aber - Andeutungen eines Selbstmordversuches der Mutter 	01:22:33–01:25:03
20.	<p>Das Gebet</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gemeinsames Gebet von Thelma und dem Vater zu Gott im Haus der Eltern 	01:25:04–01:29:17

21.	<p>Thelma unter Kontrolle</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eltern halten Thelma unter starken Medikamenten und „pflegen“ sie - Eltern unterhalten sich darüber dem Leben der Tochter durch eine Spritze ein Ende zu setzen. 	01:29:18–01:34:57
22.	<p>Tod des Vaters (Parallelhandlungen)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Verbrennen auf einem Boot im See - Thelma schläft in ihrem Bett 	01:34:58–01:37:57
23.	<p>Thelma unter Wasser (Parallelhandlungen)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Thelma schwimmt im See, dann plötzlich im Schwimmbecken des Schwimmbades, wo sie Anja trifft und küsst. Dann ist Thelma wieder im See, taucht auf und hustet einen lebenden Vogel aus. 	01:37:58–01:40:44
24.	<p>„Heilung“ der Mutter</p> <ul style="list-style-type: none"> - sie kann durch eine Berührung Thelmas wieder laufen - Thelma verlässt das Elternhaus 	01:40:45–01:43:12
25.	<p>Thelma und Anja auf dem Unicampus</p> <ul style="list-style-type: none"> - Klammer zu bzw. Rahmen 2 	01:43:13–01:44:56
26.	Nachspann (Credits)	01:44:57–01:51:37

9.2. Aufbau in fünf Handlungsphasen (nach Faulstich)

Phase	Sequenznummer	Dramatische Funktion
I	2–4	Problementfaltung
II	5–14	Steigerung der Handlung
III	15–17	Krise oder Umschwung
IV	18–21	Verzögerung der Handlung
V	22–25	Happy End bzw. Katastrophe

9.3. Deutsches Abstract

Film als Massenmedium prägt sein Publikum. Was wie gezeigt wird, bleibt in den Köpfen des Publikums und formt Diskurse rund um Sichtbarkeit, Repräsentation und Stereotypisierung. Ein Aufeinandertreffen von queerem* Begehren und Behinderung*³⁹⁷ findet sich selten in der Filmgeschichte. Genau diese Relation spielt allerdings in „Thelma“ (2017), einem Spielfilm des norwegischen Regisseurs Joachim Trier, eine zentrale Rolle. Im Mittelpunkt steht die gleichnamige Hauptfigur: Eine junge und schüchterne Studentin, die gerade ihre religiöse Familie in einem kleinen norwegischen Dorf verlassen hat, um an einer Universität in Oslo zu studieren. Im Laufe der Handlung erleidet sie scheinbar epileptische Anfälle, die beginnen, kurz nachdem sie Gefühle für ihre Studienkollegin Anja entwickelt. Das Filmpublikum erfährt später, dass es sich dabei eigentlich um eine Art übernatürliche Kräfte handelt, die in Thelmas Familiengeschichte verwurzelt sind.

Intersektionen und Dynamiken von queerem* Begehren und Behinderung* bilden zentrale Thematiken des Filmes, die sich in der Hauptfigur am Augenscheinlichsten überkreuzen und verschränken, aber auch in den anderen Charakteren auftauchen.

Dies führte zu der Hauptforschungsfrage: Wie werden Begehren und Behinderung* im Film „Thelma“ (2017, R: Joachim Trier) dargestellt? Ob und wie bedingen sie sich gegenseitig? Und welche subversiven Potenziale werden hierdurch zum Ausdruck gebracht?

Grundlegende Theorien für den Forschungsprozess waren Queer Theory, Disability Studies und Crip Theory, sowie Intersektionalität und Repräsentation(-stheorien). Bei der methodischen Vorgehensweise wurden drei filmanalytische Methoden miteinander kombiniert: die soziologische Filmanalyse nach Angela Keppler und Anja Peltzer, eine Filmanalyse nach Werner Faulstich, sowie Jens Eders Figurenanalyse.

Das von „Thelma“ betriebene „Genre-Bending“ und die Untermischung von Sci Fi und Fantasy Elementen sorgen für eine interessante Komplexität von Thelmas Behinderung*, da diese sowohl als besondere Fähigkeiten, als auch als magische Kräfte gelesen werden können. Genau diese Vielschichtigkeit bietet dem Filmpublikum die Möglichkeit, Behinderung* und Begehren als sich ständig im Wandel befindliche Kategorien

³⁹⁷ Das Sternchen markiert Behinderung* und queer* als immer fluide bleibenden Termini, die konstantem politischen und sozialen Wandel ausgesetzt sind.

anzuerkennen, die außerdem in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig bedingen und hierdurch subversives Potenzial freisetzen.

Es wurde in dieser Masterarbeit außerdem dargestellt, dass stereotype Darstellungsweisen von Behinderung* im Film teilweise reproduziert werden. Dies zeigt sich in der Tatsache, dass Behinderung ausschließlich als weiblich* gegendert wurde. Während die Beziehung zwischen Anja und Thelma heteronormative Denkmuster aufbricht, bleiben Geschlechterbinaritäten unhinterfragt.

9.4. Englisches Abstract

Mass media and movies in particular, influence viewers by reflecting social values and norms. They also work as tools of socialisation. The portrayal of people with disabilities in movies and television, which is often very stereotypical, shapes the public perception of disability* worldwide. Often characters with disabilities are labelled as „other” and are reduced to their disability*, which causes other characteristics, such as gender, and (sexual) identity / desire, to disappear completely. The display of desire and disability* in movies is (still) a rare occurrence for individuals with disabilities*.

This master thesis examines disability* and desire in the movie „Thelma” (2017), shot by Norwegian director Joachim Trier. „Thelma” is a mainstream production which premiered at the Toronto International Film Festival 2017, one of the largest public film festivals worldwide.

Theoretically this research will be based on Gender and Queer Studies, Disability and Crip Theory as well as Intersectionality. Drawing on a combination of Werner Faulstich’s film analysis method, Anja Peltzer’s and Angela Keppler’s sociological film analysis, and Jens Eder’s character-analysis the goal of this thesis is to examine the ways the intersections of (queer) desire and disability* are expressed in the film and if they have subversive potential.

This study will focus especially on the main character Thelma, a shy young student who has just left her religious family in a small Norwegian town to in order to study at a university in Oslo. During the movie she experiences what seem to be epileptic seizures that start soon after she develops feelings for fellow student Anja.

In the course of the movie gender, disability* and queerness* merge with each other and create a dynamic that allows Thelma to deal with her religious upbringing aftershocks,

(newly discovered) desires and powers. At the end her development can be read as one of female emancipation and empowerment. She finds her agency.

The genre-bending character of the movie and the sci fi and fantasy elements helped viewers to see the complexity of Thelma's disability* in a way that her disability* is represented as powers and/or magical abilities. This helps also to see disability* and desire as constantly changing categories, which have a mutual relationship with each other.

It has also been shown that stereotypical portrayals of disability* in movies have been reproduced. Without exception characters with disabilities* are gendered female, they are „the other”. While the relationship between Anja and Thelma opened up a heteronormative concept, which is often shown in movies, binaries concerning gender stayed unquestioned.