

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Weibliche* Opfer, männliche* Täter? Die Inszenierung von sexualisierter Gewalt in den Spielfilmen *Alles ist gut* (Regie: Eva Trobisch) und *Joy* (Regie: Sudabeh Mortezaei)“

verfasst von / submitted by

Lea Camilla Goeser, BA

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

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 066 583

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

Masterstudium Theater-, Film-
und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Andrea Seier, Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Hauptteil I: Perspektiven auf sexualisierte Gewalt	9
1.1. Juristische Gesichtspunkte	9
1.2. Statistiken und Zahlen	17
1.3. Gesellschaftliche Wahrnehmung und ‚Vergewaltigungsmythen‘	20
1.4. Feministische Perspektiven auf geschlechtsspezifische Gewalt	25
2. Hauptteil II: Filmische Inszenierung sexualisierter Gewalt	30
2.1. Feministische Filmtheorien	30
2.2. Historische Veränderung der Inszenierung von sexualisierter Gewalt	35
2.3. Zuschauer:innenposition	39
2.4. Sexualisierte Gewalt im Film: Ein Repräsentationsproblem?	42
3. Hauptteil III: Filmanalyse	46
3.1. Methodische Überlegungen zur Filmanalyse	46
3.2. Analyse <i>Alles ist gut</i> : „Der wollte irgendwie und ich halt nicht.“	49
3.2.1. Handlung: Kurzzusammenfassung	49
3.2.2. Handlungsanalyse <i>Alles ist gut</i>	50
3.2.3. Figurenanalyse <i>Alles ist gut</i>	51
3.2.4. Sequenzanalyse Nummer 17	59
3.2.5. Analyse der Normen und Werte	65
3.3. Analyse <i>Joy</i> : „In diesem Spiel überleben nur die Stärksten.“	72
3.3.1. Handlung: Kurzzusammenfassung	72
3.3.2. Handlungsanalyse <i>Joy</i>	73
3.3.3. Figurenanalyse <i>Joy</i>	74
3.3.4. Sequenzanalyse Nummer 9	78
3.3.5. Sequenzanalyse Nummer 21	80
3.3.6. Analyse der Normen und Werte	83
3.4. Vergleich	88
Fazit	94
Quellenverzeichnis	99
Literaturverzeichnis	99
Audiovisuelle Medien	106
Abbildungsverzeichnis	107
Anhang	113

Abstract (Deutsch)	113
Abstract (English)	114
Sequenzprotokoll <i>Alles ist gut</i>	115
Einstellungsprotokoll <i>Alles ist gut</i>	141
Sequenzprotokoll <i>Joy</i>	143
Einstellungsprotokoll <i>Joy</i> Sequenz Nr. 9	157
Einstellungsprotokoll <i>Joy</i> Sequenz Nr. 21	157

Einleitung

Triggerwarnung: Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Inszenierung von sexualisierter Gewalt und beschreibt Filmszenen, in denen Vergewaltigungen stattfinden. Zudem werden sexualisierte Gewalt und die damit einhergehenden Konzepte besprochen.

Ausgehend von der Annahme, dass Geschlecht und Hautfarbe konstruiert sind, werden die Bezeichnungen hierfür (Frau, Mann, weiblich, männlich, People of Color, weiß) entsprechend gekennzeichnet (*). Da ich mich in meiner Arbeit – durch dem Thema inhärente Geschlechterzuschreibungen – häufig auf eine Unterteilung in die binären Kategorien ‚Frauen*‘ und ‚Männer*‘ beziehe und keine anderen Identitäten inkludiert werden können, möchte ich vorweg festhalten, dass „sich die Vorstellungen dessen, was Geschlecht ist und sein kann, massiv erweitert“¹ haben. „Identitäten wie Queer, Trans, Two-Spirit und viele mehr sind vielleicht nicht im Mainstream angekommen, wohl aber im Mainstream der politischen Avantgarden, und destabilisieren von dort aus, was *typisch männlich* und was *typisch weiblich* ist.“² Meine Arbeit soll keinesfalls die Dichotomie von Geschlecht aufrecht erhalten, doch beziehen sich zahlreiche von mir verwendete Studien und wissenschaftliche Theorien auf die binären Unterteilungen. Auch in den von mir analysierten Beispielen erfahren zunächst Frauen* sexualisierte Gewalt durch Männer* (ob diese Einteilung tatsächlich so stattfindet, werde ich im Verlauf meiner Arbeit genauer untersuchen).

Ich möchte betonen, dass ich selbst aus einer weißen* und westlichen* Perspektive spreche, die Thematik von Intersektionalität, auf die ich in meiner Arbeit noch genauer eingehen werde, allerdings besonders im Kontext von sexualisierter Gewalt entscheidend ist. So verdeutlicht die Juristin Kimberlé Crenshaw: „Through an awareness of intersectionality, we can better acknowledge and ground the differences among us and negotiate the means by which these differences will find expression in constructing group politics.“³

Aus der wissenschaftlichen Bearbeitung des Themenkomplexes ergeben sich sowohl Möglichkeiten als auch Schwierigkeiten. So stellte ich mir im Vorfeld meiner Arbeit die Frage, wie ich über sexualisierte Gewalt und ihre Konstruktion im Film sprechen kann ohne die Opfer (in meinen Exempeln Frauen*) zu schützenswerten Objekten zu degradieren. Durch die Thematisierung von Beispielen die zum einen eine weibliche* Perspektive wiedergeben und zum anderen die Opfer ins Zentrum der Handlung rücken und damit als eigenständige Subjekte konstruieren, werden die Ambivalenzen von Erfahrungen sexualisierter Gewalt deutlich gemacht.

Teilweise wird im Kontext von sexualisierter Gewalt zudem der Opferbegriff problematisiert. Die Soziologin Christina Thürmer-Rohr betonte die Wichtigkeit desselben in ihrem 1988 veröffentlichten Werk. Nur durch die Bestimmung einer Person als Opfer konnte dieser auch eine

¹ Mithu M. Sanyal, *Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens*, Hamburg: Edition Nautilus ²2016, S. 63.

² Ebd.

³ Kimberlé Crenshaw (Hg.), „The intersection of race and gender“, *Critical Race Theory. The Key Writings that Formed the Movement*, New York: The New 1994, S. 357–383, hier S. 377.

entsprechende Behandlung zukommen.⁴ Im Gegensatz dazu schlug die Kulturwissenschaftlerin Mithu M. Sanyal in einem Artikel im Jahr 2017⁵ – auf Anregung von Betroffenen sexualisierter Gewalt wohlgerichtet – vor, den Begriff ‚Erlebende‘ als Möglichkeit der Selbstbezeichnung zu verwenden. Meiner Meinung nach handelt es sich dabei um eine Idee, die es Betroffenen ermöglicht, nicht in eine Schublade mit den dazugehörigen Stereotypen⁶ gesteckt zu werden. Dem Terminus ‚Opfer‘ haften zahlreiche Vereinfachungen und teilweise diskriminierende Vorurteile an. Auch die Verwendung des Ausdrucks als Schimpfwort macht es nicht leicht, mit diesem Wort identifiziert zu werden. Aufgrund der Tatsache, dass an den Begriff des ‚Opfers‘ auf der einen Seite juristische Rechte geknüpft sind und auf der anderen Seite historisch für die Anerkennung des Opferstatus von Betroffenen sexualisierter Gewalt gekämpft werden musste, werde ich die Umschreibung – obwohl ich Sanyals Vorschlag als Selbstbezeichnung für angemessen halte – im wissenschaftlichen Kontext trotzdem verwenden.

Forschungsinteresse/Thema

Ausgangspunkt meiner Arbeit und Gegenstand meines Forschungsinteresses ist die Inszenierung geschlechtsspezifischer sexualisierter Gewalt durch Vergewaltigung im Spielfilm.

Die Darstellungen sexualisierter Gewalt laufen Gefahr, die Opfer zu objektivieren, bei der Reproduktion von gewaltvollen frauen*feindlichen Bildern mitzuwirken und diese damit zu normalisieren. Gleichzeitig versuchen die Inszenierungen das Leid der Opfer für die Zuschauer:innen erleb- und erfahrbar zu machen und somit die Strukturen von geschlechtsspezifischen Gewaltverhältnissen offen zu legen.

Die Widersprüchlichkeit des Themas stellt beim wissenschaftlichen Arbeiten eine besondere Herausforderung dar: „Wo sonst soll man sich vor etwas fürchten, das als Gefahr hinter jeder Ecke lauert, während es gleichzeitig der Ausnahmefall sein soll“?⁷ Die Paradoxien und Ambivalenzen der Thematik spiegeln sich in filmischen Inszenierungen in besonderem Maße wieder.

Forschungsgegenstand

Die Masterarbeit analysiert zwei filmische Verhandlungen von sexualisierter Gewalt und stellt diese einander gegenüber. Das Filmfestival Viennale zeigte im Jahr 2018 – knapp zwölf Monate nach der #MeToo-Debatte – zwei Spielfilme, die sich mit sexualisierter Gewalt durch Vergewaltigung beschäftigen. Beide Filme wurden von weiblichen* Filmemacherinnen inszeniert und behandeln das Thema auf unterschiedliche Art und Weise.

⁴ Vgl. Christina Thürmer-Rohr (Hg.), „Frauen in Gewaltverhältnissen. Zur Generalisierung des Opferbegriffs“, *Mittäterschaft und Entdeckungslust. Berichte und Ergebnisse der gleichnamigen Tagung von 6. –10. April 1988 in Berlin*, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1990, S. 22.

⁵ Vgl. Mithu M. Sanyal, „Du Opfer!“, *Taz*, 13.02.2017, <https://taz.de/Beschreibung-sexualisierter-Gewalt/5379541/>, 20. 05. 2020.

⁶ Der Begriff Stereotyp ist für meine Arbeit zentral und wird in Kapitel Gesellschaftliche Wahrnehmung und ‚Vergewaltigungsmythen‘ (1.3.) näher definiert.

⁷ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 10f.

In *Alles ist gut* (Regie: Eva Trobisch⁸, 2018) ist die stattfindende Konstruktion von sexualisierter Gewalt maßgeblich für die Handlung und die dargestellten Konflikte zwischen den Figuren. Die Vergewaltigung wird optisch sichtbar gemacht. In *Joy* (Regie: Sudabeh Mortezaei⁹, 2018) hingegen werden die Übergriffe auf visueller Ebene bewusst ausgespart. Als inhaltliche Basis fungieren strukturelle Bedingungen und Systeme, die sexualisierte Gewalt unterstützen. Besonders der Aspekt der Mittäter:innenschaft ist zentral.

Ich wähle die Filme aus, da beide im Jahr 2018 veröffentlicht wurden und als Zeitdokument gelesen werden können. Zudem spiegeln sie eine weibliche* Sicht auf den Themenkomplex wider und stellen Geschichten von Frauen* ins Zentrum. Darüber hinaus sind sie in einem ähnlichen kulturellen Zusammenhang entstanden (Österreich und Deutschland). Trotzdem eröffnen sie inhaltlich und visuell verschiedene Aspekte der Thematik.

Durch die unterschiedlichen Herangehensweisen der beiden Regisseurinnen lassen sich die Schwierigkeiten der Visualisierung von sexualisierter Gewalt erkennen. Aus diesem Grund eignen sie sich meiner Meinung nach für eine Gegenüberstellung.

Forschungsstand

Der Aspekt der sexualisierten Gewalt lässt sich aus vielen Perspektiven betrachten. Dabei kommt der Gesetzgebung eine enorme Definitionsmacht zu. Sie bestimmt das gesellschaftliche Verständnis von Straftaten und Gewalt. Aus diesem Grund gehe ich zu Beginn der Arbeit genauer auf die juristische Perspektive – unter Zuhilfenahme der Überlegungen der Rechtswissenschaftlerin Isabel Kratzer¹⁰ – ein. Auch die Sozialwissenschaftlerin Marion Breiter, die die Sanktionslosigkeit von Vergewaltigungen im Jahr 1995 thematisierte¹¹, ist für dieses Kapitel zentral.

Gesellschaftliche Wahrnehmung und die Gesetzeslage bedingen einander gegenseitig. Susan Brownmiller – Autorin und feministische Aktivistin – verortet in ihrem bis heute viel zitierten Werk *Against our Will. Men, Women and Rape* aus dem Jahr 1978 sexualisierte Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem.¹²

⁸ Bei *Alles ist gut* handelt es sich um den ersten Langfilm von Trobisch. Die Absolventin der HFF München und London Film School schrieb das Drehbuch und führte Regie. Premiere feierte *Alles ist gut* auf dem Filmfest München (vgl. Presseheft „Alles ist gut“, *Filmwelt Verleih*, 2018, <http://www.filmweltverleih.de/cinema/movie/alles-ist-gut>, 20. 05. 2020).

⁹ *Joy* ist der zweite Spielfilm von Sudabeh Mortezaei. Zuvor veröffentlichte sie zwei Dokumentarfilme. Der Film erhielt vier Auszeichnungen beim Österreichischen Filmpreis 2020 (u.a. in den Kategorien „Bester Spielfilm“ und „Beste weibliche Darstellerin“) (vgl. Presseheft „Joy“, *Freibeuterfilm*, 2018, <https://www.freibeuterfilm.com/wp/portfolios/joy/>, 20. 05. 2020; vgl. Österreichischer Filmpreis, „Preisträger/innen 2020“, *Österreichische Filmakademie*, <https://www.oesterreichische-filmakademie.at/filmpreis/preistraeger/2020>, 20. 05. 2020).

¹⁰ Vgl. Isabel Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, *Hat Strafe ein Geschlecht? Zur Deutung und Bedeutung der Kategorie Geschlecht in strafrechtlichen Diskursen vom 18. Jahrhundert bis heute*, hg. v. Christine Künzel/Gaby Temme, Bielefeld: transcript 2010, S. 119–138.

¹¹ Vgl. Marion Breiter, *Vergewaltigung. Ein Verbrechen ohne Folgen?*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

¹² Vgl. Susan Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Harmondsworth: Penguin Books 1976.

Die Sozialpsychologin Martha R. Burt hat sich im Jahr 1980 in ihren Untersuchungen zu sogenannten ‚Vergewaltigungsmythen‘ intensiv mit diesem Themenkomplex auseinandergesetzt.¹³ Ihre Überlegungen sind zentral für die Offenlegung struktureller Probleme sexualisierter Gewalt.

Feminist:innen legen seit Jahrzehnten Zusammenhänge zwischen geschlechtsspezifischer Gewalt und Machtverhältnissen dar.¹⁴ Diese Untersuchungen werden in die Arbeit integriert. Von großer Bedeutung sind ebenfalls die Überlegungen der Sozialwissenschaftlerin Christina Thürmer-Rohr, die sich im Jahr 2003 intensiv mit dem Konzept der „Mittäterschaft“¹⁵ von Frauen* am patriarchalen Unterdrückungssystem beschäftigt hat.¹⁶

Auch Sanyal hat unterschiedliche Aspekte von Vergewaltigung untersucht. Ihr Buch erschien im Jahr 2016 – damit handelt es sich um eine der aktuellsten wissenschaftlichen Schriften zu dieser Thematik. Aus diesem Grund legt die Autorin das Augenmerk auf eines von vielen anderen genannten Theoretiker:innen ignoriertes Thema: Mit der Aufspaltung in Männer* = Täter und Frauen* = Opfer kann das Problem sexualisierter Gewalt nicht gelöst werden. Diese, Jahrzehnte lang praktizierte, Vereinfachung diene der Sichtbarmachung des Problems und kreierte die Notwendigkeit, die Opfer zu schützen. Doch vor dem Hintergrund sich verschiebender und fluider Geschlechtsidentitäten sowie dem Suchen nach Möglichkeiten der Beendigung von sexualisierter Gewalt müssen diese Simplifizierungen auch kritisiert werden.¹⁷

Ich spanne den Bogen von realen Zahlen und Fakten hin zur Konstruktion der Repräsentation im Spielfilm, da viele filmische Werke sich den bereits erwähnten ‚Vergewaltigungsmythen‘ bedienen, um sexualisierte Gewalt zu behandeln. Damit geben sie Stereotypen über sexualisierte Gewalt wieder. Dies geschieht zweifelsohne auch in anderen künstlerischen Auseinandersetzungen: Ob in der Literatur, auf der Bühne, in der bildenden Kunst oder innerhalb medialer Diskurse und Werbung. Mit literarischen Darstellungsformen sexualisierter Gewalt haben sich die Literaturwissenschaftlerinnen Gesa Dane und Christine Künzel intensiv beschäftigt.¹⁸ Mediale Diskurse und die damit einhergehende Konstruktion von Un-/Glaubwürdigkeit wurden von der

¹³ Vgl. Martha R. Burt, „Cultural myths and supports for rape“, *Journal of Personality and Social Psychology*, 38/2, hg. v. American Psychological Association, Washington DC: 1980, S. 217–230.

¹⁴ Vgl. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Frankfurt a. M.: Campus 2002.

¹⁵ Christina Thürmer-Rohr, „Veränderung der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren“, *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*, hg. v. Antje Hilbig et al., Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 17–32, hier S. 19.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 17–32.

¹⁷ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 16.

¹⁸ Vgl. Christine Künzel, „„Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“: Vergewaltigung im Schlaf vor dem Hintergrund literarischer und juristischer Tradition der Bagatellisierung“, *Frauen und Gewalt*, hg. v. Hilbig et al., S. 171–186; vgl. Gesa Dane, „Zwischen den Zeilen – Hinter den Kulissen: Zur Literarischen Darstellung von Vergewaltigung“, *Frauen und Gewalt*, hg. v. Hilbig et al., S. 187–196.

Medienwissenschaftlerin Louise Hartz eingehend untersucht.¹⁹ Während sich aus theaterwissenschaftlicher Perspektive kaum mit der Inszenierung von sexualisierter Gewalt auseinandergesetzt wurde, finden sich in der Filmtheorie zahlreiche Denkansätze – zumindest zu Teilaspekten der Thematik (zum Beispiel die Überlegungen der Filmwissenschaftlerin Julia Reifenberger zum Rape-Revenge-Film²⁰ oder die Abgrenzungen der Filmwissenschaftlerin Linda Williams zwischen Inszenierungen sexualisierter Gewalt und Pornografie²¹).

Der Umstand, dass sich so viele Filme der Narration bedienen, Frauen* müssten zum Sexualakt überredet werden – und damit die Verschränkungen von Verführung und sexualisierter Gewalt häufig ins Auge springen – lässt sich durch die im 18. und 19. Jahrhundert propagierte Vorstellung von Sexualität begründen. Diese, im westlichen Kulturraum unter anderem durch den Psychologen Sigmund Freud geprägte Annahme, besagte, Frauen* hätten weniger sexuelles Verlangen und aus diesem Grund müssten verführt werden.²²

Hier kommen feministische Filmtheorien – deren Ursprung sich in den 1970er Jahren in den USA verorten lässt – ins Spiel. Sie kritisieren objektifizierende Repräsentationen von Frauen* in Filmen und treiben Untersuchungen zur Rolle und zum Bild von Frauen* in filmischen Werken voran. Diese Betrachtungen gehen eng mit den Forderungen nach medialen Darstellungen weiblicher* Lebensrealitäten und positiven Entwürfen weiblicher* Emanzipation einher.²³ Als zentrale Vertreterin ist in diesem Kontext unter anderem die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey zu nennen. In ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and narrative Cinema* entlarvt die Autorin die filmische Blickökonomie des Mainstream-Kinos der 1930er bis -50er Jahre als Geschlechterpolitik und plädiert dafür, diese geschlechtsspezifisch ungleichen Blickverhältnisse zu durchbrechen.²⁴ Weitergedacht und durch kritische Auseinandersetzung präzisiert wurden Mulveys umstrittene

¹⁹ Vgl. Louise Hartz, „Hart aber Fair. Louise Hartz über Diskursstrategien zum Missbrauch – Wie das Schweigen verwalten?, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 30.03.2018, <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/hartaberfair>, 20. 05. 2020; vgl. Louise Hartz/Lydia Kray „I didn't break any laws'. Über die Produktion von Un-/Glaubwürdigkeit“, *Forum Wissenschaft*, 21.09.2017, <https://www.linksnet.de/artikel/47204>, 20. 05. 2020.

²⁰ Vgl. Julia Reifenberger, *Girls with Guns. Rape & Revenge Movies. Radikalfeministische Ermächtigungsfantasien?*, Berlin: Bertz + Fischer 2013.

²¹ Vgl. Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel: Stroemfeld 1995 (Orig.: *Hard Core: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California 1989).

²² Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 19.

²³ Vgl. Andrea Seier/Eva Warth, „Film- und Medienwissenschaft. Perspektivverschiebung: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft“, *Genus Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart: Kröner 2005, S. 80–111, hier S. 82.

²⁴ Vgl. Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/ Andrea Seier, Zürich: Diaphanes 2016 (Orig.: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Oxford Univ. Press 1975), S. 45–60.

Thesen und psychoanalytische Ansätze von anderen feministischen Theoretiker:innen wie zum Beispiel bell hooks, Judith Butler, Linda Williams, Kimberlé Crenshaw und Teresa de Laurentis.²⁵

Nicht nur in der Realität, auch in der Fiktion – auf der Leinwand, der Bühne oder Literatur – ist die Konstruktion sexualisierter Gewalt gegen Frauen* beinahe alltäglich. Der *Österreichische Film Gender Report 2012-2016* zählte in 100 untersuchten Spielfilmen 353 Szenen sexualisierter Gewalt, wobei 70 % der Aktionen von männlichen* und 30 % von weiblichen* Filmfiguren verübt wurden. Dabei richteten sich 65 % der Handlungen von sexualisierter Gewalt gegen weibliche* und 35 % gegen männliche* Charaktere.²⁶

Mit der Visualisierung sexualisierter Gewalt hat sich die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Angela Koch besonders intensiv beschäftigt. In ihren Untersuchungen formuliert sie unter anderem die These, dass sexualisierte Gewalt – als inneres Trauma – für ein visuelles Medium Problematiken der Repräsentation beinhaltet. Zusätzlich liefert die Autorin einen historischen Überblick über die Gestaltung sexualisierter Gewalt im Film. Sie beschreibt die Entwicklung über die Beschränkungen des Production Codes und die Suche nach bildlichen Metaphern für sexualisierte Gewalt (zum Beispiel durch Bilder von Naturgewalten, Aussparungen durch Schnitt und Montage) hin zu expliziten und frauen*feindlichen Darstellungen. Doch werden auch positive Entwürfe und Beispiele thematisiert.²⁷

Forschungsfrage

Ausgehend von Kochs Überlegungen zur Visualisierbarkeit von sexualisierter Gewalt lautet die zentrale Forschungsfrage meiner Arbeit, welche narrativen und stilistischen Mittel in den Spielfilmen *Joy* (Regie: Sudabeh Mortezai) und *Alles ist gut* (Regie: Eva Trobisch) verwendet werden, um sexualisierte Gewalt zu konstruieren.

Die Arbeit stellt die These auf, dass die ausgewählten Sequenzen sexualisierte Gewalt inszenieren und damit im Spannungsfeld zwischen Kritik an patriarchalen Unterdrückungsmechanismen und der Gefahr der Reproduktion derselben agieren. Beide Filme lassen sich mit Angela Kochs Theorien zur Visualisierung von sexualisierter Gewalt verknüpfen und hinsichtlich ihrer Annahmen untersuchen.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Zuerst definiere ich den Begriff der sexualisierten Gewalt. Dieser Abschnitt lässt sich in vier Unterkapitel teilen. Zu Beginn (1.1.) beschreibe ich juristische

²⁵ Vgl. bell hooks, „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Peters/Seier (Orig.: *The Oppositional Gaze*, Boston: South End 1992), S. 91–108; vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: edition suhrkamp 1991 (Orig.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: Chapman and Hall 1990), vgl. Crenshaw „The intersection of race and gender“, S. 357–383; vgl. Teresa de Laurentis, „Die Technologie des Geschlechts“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Peters/Seier (Orig.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana Univ. 1987), S. 453–474.

²⁶ Vgl. Flicker/Vogelmann, *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*, Forschungsbericht im Auftrag des Österreichischen Filminstituts und des Bundeskanzleramts, Sektion II Kunst und Kultur. Wien: Institut für Soziologie, Universität Wien, S. 26.

²⁷ Vgl. Angela Koch, „Performing sexual violence. Zum Erscheinen der Bedeutung sexueller Gewalt im Film“, *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, hg. v. Waltraud Ernst et al., Münster: LIT-Verlag 2008, S. 76–87.

Perspektiven unter Einbeziehung der deutschen Gesetzeslage. Ich werde mich in diesem Kontext hauptsächlich auf die Kratzer beziehen, die sich mit den Strafbarkeitslücken des § 177 StGB beschäftigt hat.²⁸ Kulturhistorische Aufladungen, Konstruktionen von Opfer- und Täter:innen-Verhalten sowie die Anzeigebereitschaft der Betroffenen spielen hier eine entscheidende Rolle. Zudem werde ich die Gesetzesänderungen von 1997 und das Verhältnis von sexualisierter Gewalt und Prostitution thematisieren.

Im Anschluss (1.2.) rücke ich Statistiken zu sexualisierter Gewalt (aus Österreich²⁹ und Deutschland³⁰) in den Vordergrund, um die Geschlechtsspezifität des Problems zu markieren. So bezeichnet Sanyal Vergewaltigung beispielsweise als „das *genderste* Verbrechen überhaupt.“³¹ Die Wechselwirkung zwischen der Rechtslage und der gesellschaftlichen Wahrnehmung erläutere ich im dritten Unterkapitel (1.3.). In diesem Zusammenhang wird die Bedeutung von Macht- und Gewaltverhältnissen³² beleuchtet und sexualisierte Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem verortet. An dieser Stelle werden zudem sogenannte ‚Vergewaltigungsmythen‘ ausführlich thematisiert.

Als Nächstes (1.4.) beschreibe ich feministische Blickweisen auf geschlechtsbezogene Gewalt. In diesem Kontext spielen feministische Gewaltforschung und der Einfluss von Frauen*bewegungen eine zentrale Rolle. Auch der Aspekt der Mittäter:innenschaft, der für die Analyse von *Joy* wichtig ist, wird an dieser Stelle umrissen.

Danach wende ich mich im zweiten Hauptteil der Arbeit der filmischen Inszenierung sexualisierter Gewalt zu. Feministische Filmtheorien kritisieren die filmische Objektivierung von Frauen* und bilden dadurch die erste Basis für diesen Teilbereich (2.1.). Dabei wird die Arbeit sich auf Theoretiker:innen konzentrieren, die für die Analyse im dritten Kapitel grundlegend sind. Ich werde mich zunächst der Anfangszeit der feministischen Filmwissenschaft widmen, um im Anschluss einen Bogen zur Queer-Theorie sowie intersektionalen Perspektiven zu spannen.

Im Anschluss (2.2.) beschreibe ich die historische Entwicklung und Veränderung der Inszenierung sexualisierter Gewalt im Film. Dabei werde ich zunächst kurz auf die Bereiche Literatur und Bühne eingehen. Der Aspekt der Zensur wird durch die Thematisierung des Production Codes verhandelt. Zudem werde ich, da auf wissenschaftlicher Ebene immer wieder eine Verschränkung zwischen Pornografie und sexualisierter Gewalt stattfindet, eine kurze Abgrenzung zu diesem Genre vornehmen. Eine zweite filmische Gattung wird vor dem Hintergrund sexualisierter Gewalt

²⁸ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 119–138.

²⁹ Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld. Österreichische Prävalenzstudie zur Gewalt an Frauen und Männern“, *Österreichisches Institut für Familienforschung an der Universität Wien*, https://www.gewaltinfo.at/uploads/pdf/bmwfj_gewaltpraevalenz-2011.pdf, 2011, 20. 05. 2020.

³⁰ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, *Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend*, <https://www.bmfsfj.de/blob/84316/10574a0dff2039e15a9d3dd6f9eb2dff/kurzfassung-gewalt-frauen-data.pdf>, 2005, 20. 05. 2020.

³¹ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 18.

³² Vgl. Michel Foucault, *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader*, hg. v. Jan Engelmann, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1999.

interessant: der Rape-Revenge-Film. In diesem werden auf Stereotypen basierende Narrative umgedreht sowie selbstermächtigend handelnde Frauen* ins Zentrum gerückt. Doch bedienen sich diese Filme auch zahlreichen sexistischen Vorurteilen und greifen teilweise auf ein „ästhetisiertes Spektakel“³³ zurück, um sexualisierte Gewalt zu inszenieren.

Die Zuschauer:innenposition – gefangen zwischen Voyeurismus und Auslieferung – spielt in diesem Teil der Arbeit ebenfalls eine wichtige Rolle (2.3.). Die möglichen Wirkungen von Szenen sexualisierter Gewalt und daraus resultierende Reaktionen von Betrachter:innen werden verhandelt. Anschließend (2.4.) werden Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Visualisierung von sexualisierter Gewalt – beispielsweise durch Auslassungen, Verwendung von Symbolen und Metaphern oder schlichtes Zeigen – unter Einbezug der Thesen der Medienwissenschaftlerin Angela Koch besprochen. Das kritische Potenzial der filmischen Konstruktion sexualisierter Gewalt wird dem Repräsentationsproblem desselben gegenüber gestellt.

Im dritten Teil der Arbeit werde ich zunächst die von mir verwendete Methode – die Filmanalyse nach Werner Faulstich – skizzieren (3.1.).³⁴ Das Hauptaugenmerk wird dabei auf den Sequenzen liegen, in denen sexualisierte Gewalt dargestellt wird. Die Analyse beinhaltet eine Handlungsanalyse, Figurenanalyse, Analyse der Bauformen und Analyse der Normen und Werte mit anschließender Interpretation.

Dabei werden für beide Filme Sequenzprotokolle – sowie Einstellungsprotokolle für die Szenen, in denen eine Konstruktion von sexualisierter Gewalt stattfindet – angefertigt. Da Eva Trobisch die Vergewaltigung in *Alles ist gut* visuell sichtbar macht, widme ich mich diesem Film zuerst (3.2.). Im Zentrum steht hierbei die Konstruktion von Opfer-Täter-Narrativen. Im Anschluss wende ich mich der Analyse von *Joy* zu (3.3.). Hier wird gesondert auf intersektionale Diskriminierungen und strukturelle Bedingungen sexualisierter Gewalt eingegangen.

Abschließend stelle ich die Ergebnisse aus den Analysen einander gegenüber (3.4.). Das Hauptaugenmerk liegt in beiden Analysen auf der Inszenierung der sexualisierten Gewalt. Vergleichend wird dabei betrachtet, welche Themenfelder auf narrativer Ebene eröffnet und welche stilistischen Mittel dafür verwendet werden. Zu diesem Zweck werde ich mich noch einmal intensiv auf Koch beziehen und anhand ihrer Überlegungen und aufgestellten Begrifflichkeiten die beiden Filme nebeneinanderstellen.

³³ Angela Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung. Überlegungen zum Film ‚Grbavica – Esmas Geheimnis‘“, *Folterbilder und Narrationen*, hg. v. Julia Bee et al., Göttingen: V&R 2013, S. 127–144, hier S. 130.

³⁴ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink 2013.

1. Hauptteil I: Perspektiven auf sexualisierte Gewalt

Bevor ich mich der juristischen Lesart sexualisierter – beziehungsweise sexueller Gewalt, diese Begriffe sind identisch verwendbar³⁵ – widme, werde ich eine kurze Definition von sexualisierter Gewalt liefern. Sexualisierte Gewalt beinhaltet alle sexuellen Handlungen, die einer Person gegen ihren Willen aufgezwungen oder aufgedrängt werden.³⁶ Verschiedene strukturelle Elemente spielen dabei eine entscheidende Rolle: „Sie [sexualisierte Gewalt, Anm.] ist ein Akt der Aggression und des Machtmissbrauchs, nicht das Resultat unkontrollierbarer sexueller Triebe.“³⁷

1.1. Juristische Gesichtspunkte

„Die juristische Lesart von sexueller Gewalt ist [...] ein Teil des Politischen.“³⁸

Gesellschaftliche Wahrnehmungen, Handlungen und Moralvorstellungen sind eng an die Gesetzgebung geknüpft. Aus diesem Grund werde ich im folgenden Kapitel näher auf die juristischen Perspektiven hinsichtlich sexualisierter Gewalt eingehen. Dabei konzentriere ich mich auf die Aspekte, die für meine Filmanalyse relevant sind. Sexualisierte Gewalt ist ein komplexes Thema und beinhaltet zahlreiche ambivalente und heterogene Teilaspekte (zum Beispiel Konsens, Opfer-Täter:innen-Beziehung, etc.). Ich möchte an dieser Stelle einen Überblick über die für meine Arbeit relevanten Rechtsgrundlagen liefern, dieser hat keinen Anspruch auf eine vollständige Darstellung der Thematik.

Aufgrund der enormen Strafbarkeitslücken und der teilweise unzeitgemäßen Gesetzgebung fällt es schwer, diese unkommentiert stehen zu lassen. Daher habe ich mich als Hauptquelle für Kratzer entschieden. Sie setzt feministische Kritik in Beziehung zu ihren juristischen Überlegungen. Da sie sich in ihrer 2010 formulierten Begutachtung der Entwicklung des deutschen Strafgesetzbuches zuwendet, wird sich mein Kapitel ebenfalls zu einem Großteil auf die deutsche Rechtsprechung beziehen. Anhand des Ausbaus der deutschen Rechtslage werde ich exemplarisch die Veränderung des Verständnisses des Tatbestands der Vergewaltigung beschreiben. Die Istanbul Konvention – das *Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt* – trat am 1. August 2014 in Kraft und wurde von Österreich und Deutschland unterzeichnet. Die Vereinbarung wird „als das derzeit höchste und wichtigste internationale Rechtsinstrument gegen Gewalt an Frauen“³⁹ bezeichnet. Sie beinhaltet zahlreiche Maßnahmen innerhalb der Themengebiete Prävention, Betreuung, Hilfe, Rechtsschutz und

³⁵ Vgl. O.A., Plattform gegen die Gewalt in der Familie, *Gewaltinfo*, <https://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/sexualisiert/>, 20. 05. 2020.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Angela Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm“, *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, hg. v. Ute Frietsch et al., Bielefeld: transcript 2008, S. 187–204, hier S.187.

³⁹ Valerie Purth, „Gewaltschutz für alle! Das Versprechen der Istanbul-Konvention an geflüchtete Frauen“, *juridikum*, 2016/2, S.270–273, hier S. 270.

Verfahren.⁴⁰ Aus der Unterzeichnung der Istanbul Konvention ergibt sich in Deutschland und Österreich eine ähnliche juristische Lage im Rahmen der Verurteilung sexualisierter Gewalt.

Kulturhistorische Aufladung sexualisierter Gewalt

Koch, deren Position im späteren Verlauf meiner Arbeit noch eine entscheidende Rolle spielen wird, beschreibt die ursprüngliche Bedeutung einer Vergewaltigungstat folgendermaßen:

„Die Vergewaltigung bezeichnet wortgeschichtlich einen Akt des widerrechtlichen Eindringens in fremdes Eigentum bzw. in eine fremde Gemeinschaft und richtet sich somit gegen einen als legitim anerkannten Besitzer, Souverän oder Mann bzw. gegen die Integrität eines Kollektivs. In ihr klingt die Verbindung von Raub und sexuellem Begehren.“⁴¹

Dieses lange Zeit geltende Verständnis von sexualisierter Gewalt als eine Art ‚Eigentumsdelikt‘ spiegelt sich in zahlreichen filmischen Narrationen, in denen Männer* die Vergewaltigung einer ihnen nahestehenden Frau* rächen, wieder.⁴² Bis 1974 wurde sexualisierte Gewalt zudem als Verbrechen gegen die Gesellschaft, nicht gegen die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen* und Männern*, angesehen.⁴³

Brownmiller beschreibt die historische Wahrnehmung dieser Straftat: „Rape entered the law through the back door, as it were, as a property crime of man against man.“⁴⁴ Die Autorin erklärt weiter, für einen Patriarchen sei die Vergewaltigung seiner Tochter der Diebstahl der Jungfräulichkeit und somit die Verminderung des ‚ihres Wertes‘ gewesen.⁴⁵

Im deutschen Gesetz findet sich der Vergewaltigungstatbestand im 13. Abschnitt des Strafgesetzbuchs und ist mit ‚Strafen gegen die sexuelle Selbstbestimmung‘ übertitelt.⁴⁶ Darunter fällt die Willensbeugung des Opfers mit Nötigungsmitteln (Drohung mit Gefahr für Leib und Leben und/oder unter Ausnutzung einer Lage, in der das Opfer dem/der Täter:in schutzlos ausgeliefert ist).⁴⁷ Diese schutzlose Lage ist jedoch, wie zahlreiche Gerichtsurteile zeigen, kaum erfüllbar.⁴⁸

Ebenso wie Brownmiller, macht auch Kratzer auf die „konservative und die mittelalterliche verfestigende Verhaftung des § 177 StGB“⁴⁹ aufmerksam. Sie erläutert: „Bis in die 1970er Jahre

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Angela Koch, „Das Begehren der Anderen. ‚Hochzeit‘ und ‚Vergewaltigung‘ im antipolnischen Diskurs der ‚Gartenlaube‘“, *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*, hg. v. Eva Lezzi, Köln/Wien: Böhlau 2003, S. 70–81, hier S. 76.

⁴² Diese Erzählweise findet sich auch in zahlreichen Kriminalfilmen und Thrillern der letzten Jahre: zum Beispiel in *Nocturnal Animals*, R.: Tom Ford, US 2016 und *El secreto de sus ojos*, R.: Juan José Campanella, AR 2009).

⁴³ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 71.

⁴⁴ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 18.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 119.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 120.

⁴⁸ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 156.

⁴⁹ Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 125f.

wurde Strafrecht klassisch als Mittel verstanden, die patriarchal geprägten sexuellen Moralvorstellungen als sanktionsbewehrte Leitregeln vorzugeben.“⁵⁰ So wurden beispielsweise Homosexuelle erst Ende der 1990er Jahre rechtlich gleichgestellt.⁵¹

„Das Verständnis von einer Vergewaltigungstat hat [...] keinen grundlegenden Wandel erfahren. § 177 StGB zeichnet sich vielmehr vom 19. bis ins 21. Jahrhundert durch eine große Kontinuität aus und kann sich nur schwer von überkommenen Traditionen und patriarchal geprägten Vorstellungen über das Geschlechterverhältnis lösen. Die dabei erfolgenden Rollenzuschreibungen diskriminieren und *maßregeln* sowohl Frauen als auch Männer. Im Bereich des Sexualstrafrechts bewirken die Zuschreibungen jedoch eine einseitige Privilegierung des männlichen Täters.“⁵²

Kratzer sieht diese beschriebene Konstante in historischen Umständen begründet:

„Das Nötigungsmittel der Gewalt war in allen deutschen geschichtlichen Rechtsordnungen das Kernelement des Notzuchtdelikts [...]. Diese Anforderung fließt bis heute in die Auslegung des Gewaltbegriffs ein und verfestigte das traditionelle Bild von einer *Klassischen Vergewaltigung* über die Jahrhunderte: Ein *fremder* Täter zwingt sein *weibliches* Opfer unter Anwendung *erheblicher* Gewalt unter Überwindung eines *ernstlich geleisteten Widerstands* zum *außerehelichen* Geschlechtsverkehr.“⁵³

Mit Sanyal lässt sich ergänzen, dass „bereits das Wort *Vergewaltigung* die Gewalt zentral für das Verbrechen“⁵⁴ definiert, nicht-gewaltsame Vergewaltigungen werden somit zu einem sprachlichen Paradoxon.⁵⁵

Kratzer betont in diesem Zusammenhang zusätzlich die Konstruktion der „nicht unwillkommenen Gewalt“⁵⁶. Diese stütze sich auf die Annahme, eine Frau* ziere sich aus Scham gegen den Geschlechtsverkehr, den sie in Wahrheit selber wolle. Aus diesem Grund sei ihre Ablehnung gegenüber dem/der potenziellen Geschlechtspartner:in nicht Ernst zu nehmen. Kratzer schlussfolgert: „Sagt eine Frau *nur Nein* oder wehrt sie sich nicht *ernstlich*, meint sie in Wirklichkeit *Ja*. Dem Täter wurde dadurch die Schutzbehauptung ermöglicht, dass ein Einverständnis vorgelegen habe.“⁵⁷ Diese Konstruktion lässt sich laut Sanyal auf das bereits erwähnte Verständnis von Sexualität im 18. und 19. Jahrhundert zurückführen: „Da Frauen vermeintlich kein eigenes sexuelles Begehren hatten, war es die Aufgabe des galanten Mannes, sie zu überwältigen.“⁵⁸

Der Paragraph § 177 StGB definiert Gewalt strikt: Körperliche Gewalt gegen eine Person und der damit empfundene körperliche Zwang des Opfers sind von Nöten, psychische Gewalt hingegen reicht nicht aus. Durch diese Regelung entstehen Strafbarkeitslücken. Umstände, in denen sich

⁵⁰ Ebd., S. 120.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Ebd., S. 121.

⁵³ Ebd., S. 122.

⁵⁴ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 157.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 122.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 19.

das Opfer zwar nicht körperlich wehrte, verbal jedoch ausdrückte, es wolle keinen Geschlechtsverkehr, fallen beispielsweise in diese Kategorie. Studien belegen, dass Opfer, die sich in einer bedrohlichen Situation befinden, zu 50 % in motorische Lähmung verfallen oder der/dem Täter:in zum Schutz des eigenen Lebens keine Abwehr entgegensetzen. Trotzdem wird Opferverhalten stets mit einer massiven Wehrhaftigkeit gleichgesetzt.⁵⁹

Das Verständnis von Vergewaltigung ist bis heute durch die Annahme, es handle sich um einen Trieb- oder Spontandelikt, geprägt. Dieser Irrglaube wurde jedoch durch zahlreiche kriminologische Forschungen widerlegt.⁶⁰ Laut Kratzer handelt es sich nicht um eine Triebtat, vielmehr sei das Vergewaltigungsverbrechen

„ein sexueller Gewaltakt, der die Unterwerfung und Demütigung des Opfers durch den Täter intendiert, wobei die Intimsphäre und die Menschenwürde des Opfers auf das gröblichste missachtet werden. Nichtsdestotrotz haben die [...] traditionellen Deutungsmuster ihren Einfluss auf die Rechtsprechung des 21. Jahrhunderts nicht verloren.“⁶¹

Konstruktion von Opfer/Täter:innen-Verhalten

Vor Gericht wird den Opfern sexualisierter Gewalt teilweise vorgehalten, selbst zu der Vergewaltigung beigetragen, zu haben. Folge sind Strafmilderungen für die Täter:innen:

„Die Gefahr der Vergewaltigung wird als alltagstypischer Kausalverlauf dargestellt. Die Rechtsprechung zeigte sich kreativ, wenn es um eine Entschuldigung für das Verhalten des Täters ging. Strafmildernd wirkten sozial adäquate Verhaltensweisen wie u.a. eine bloße Unterhaltung und das anschließende Begleiten eines Mannes in seine Wohnung [...], geringes Abwehrreagieren [...] sowie der Umstand, dass das Opfer sich als Aktmodell Geld verdiente, was als Tatprovokation gewertet wurde.“⁶²

Brownmiller beschreibt die Rolle des vermeintlichen und häufig von Täter:innenseite propagierten Konsens:

„*Consent* has yet another role to play in a case of sexual assault. In reviewing the act, in seeking to determine whether or not a crime was committed, the concept of consent that is debated in court hinges on whether or not the victim offered sufficient resistance to the attack, whether or not her will was truly overcome by the use of force or the threat of bodily harm. The peculiar nature of sexual crimes of violence, as much as man's peculiar historic perception of their meaning, has always clouded the law's perception of consent.“⁶³

In diesem Zusammenhang macht Brownmiller zudem deutlich, dass Vergewaltigungen wenig mit Sexualität gemeinsam hätten, da Geschlechtsverkehr auf Konsens beruhe und somit keine Gewalt ins Spiel komme.⁶⁴ Der Philosoph Michel Foucault schlug im Gegensatz vor, Sexualität nicht zu bestrafen und im Kontext einer Vergewaltigung allein die angewendete physische Gewalt zu verurteilen.⁶⁵ Diese Stellungnahme wurde als Banalisierung von sexualisierter Gewalt massiv

⁵⁹ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt“, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 123.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 128.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 383.

⁶⁴ Vgl. z.B. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 41.

⁶⁵ Vgl. Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Orig.: *Dits et Ecrits 1976–1979*, Paris: Gallimard 1994), S. 457.

kritisiert.⁶⁶

Zudem spielt die Täter:innen-Opfer-Beziehung eine entscheidende Rolle:

„Bestanden zwischen Täter und Opfer vor der Tat intime Beziehungen, wobei es egal ist, ob diese in einer Ehe oder einer sonstigen Partnerschaft gepflegt wurden, so ist dies nach der Rechtsprechung stets ein Indiz für das Vorliegen eines minder schweren Falls.“⁶⁷

Im Kontext von Verurteilungen und Gerichtsprozessen nimmt die gesellschaftliche Angst und häufige mediale Thematisierung von Falschbeschuldigungen⁶⁸ ebenfalls eine wichtige Position ein.

„The most bitter irony of rape, I think, has been the historic masculine fear of false accusation, a fear [...] that has formed the crux of the legal defense against a rape charge [...] designed with one collective purpose in mind: to protect the male against the scheming, lying, vindictive woman.“⁶⁹

Anzeigebereitschaft der Opfer

Aus diesen gesetzlichen und damit gesellschaftlichen Missständen resultiert eine mangelnde Anzeigebereitschaft vonseiten der Betroffenen. Auch der Ablauf von Gerichtsprozessen und Polizeibefragungen, in denen die Opfer als Zeug:innen aussagen müssen und damit gezwungen sind, die Tat noch einmal zu durchleben, lässt viele Betroffene vor einer Anzeige zurückschrecken.⁷⁰

„[B]ut the irony, of course, is that while men successfully convinced each other and us that women cry rape with ease and glee the reality of rape is that victimized women have always been reluctant to report the crime and seek legal justice – because of that complex double standard that makes a female feel culpable, even responsible, for any act of sexual aggression committed against her.“⁷¹

Dieses Statement stimmt mit dem Anzeigeverhalten in Fällen sexualisierter Gewalt überein. Betroffene melden die Taten selten: Laut einer Studie zur Sicherheit von Frauen* in Deutschland, auf die ich noch genauer eingehen werde, haben zum Zeitpunkt der Erhebung im Jahr 2003 8 % der Opfer von sexualisierter Gewalt die Polizei zu Rate gezogen und nur 5 % Anzeige erstattet.⁷² Demnach landen wenige Fälle tatsächlich vor Gericht. In ihren Untersuchungen kommt die Sozialwissenschaftlerin Marion Breiter zu dem Ergebnis, dass zumindest in den 1990er Jahren weniger als 2 % der Täter:innen in Österreich vor Gericht geladen und weniger als 1 % eine Freiheitsstrafe erhielten.⁷³ Die Anzeigebereitschaft hängt eng mit den Umständen der Tat zusammen. Die Betroffenen sind beispielsweise eher bereit, sexualisierte Gewalt zu melden, wenn der/die Täter:in ihnen nicht bekannt ist. Je höher das Vertrauen in den Rechtsstaat ist, desto

⁶⁶ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 42.

⁶⁷ Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafte Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 129.

⁶⁸ So erfuhr beispielsweise der Fall um den Moderator Jörg Kachelmann enorme mediale Aufmerksamkeit.

⁶⁹ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 386f.

⁷⁰ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 180.

⁷¹ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 387.

⁷² Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 180.

⁷³ Vgl. Breiter, *Vergewaltigung*, S. 14.

größer ist die Wahrscheinlichkeit Anzeige zu erstatten.⁷⁴

Gesetzesänderungen von 1997

Bis vor 23 Jahren galten durch das Gesetz ausschließlich Frauen* als Opfer sexualisierter Gewalt und nur Männer* als Täter, da es bei einer Vergewaltigung zur Penetration⁷⁵ kommen musste. Erzwungener Geschlechtsverkehr wurde aber einzig und allein außerhalb der Ehe als juristisch zu bestrafende Tat angesehen⁷⁶: „*Within a marriage, the theory went [...] that there could be no such crime as rape by a husband since a wife's consent to her husband was a permanent part of the marriage vows and could not be withdrawn.*“⁷⁷ Diese Annahme beruht auf der Voraussetzung, Frauen* würden sich durch die Ehe zu regelmäßigem Geschlechtsverkehr verpflichten und damit ihre sexuelle Selbstbestimmung an den Ehemann* abgeben.⁷⁸ In Deutschland wurden diese Missstände erst im Jahr 1997 – acht Jahre später als in Österreich – korrigiert. Vergewaltigung in der Ehe wurde strafbar⁷⁹:

„Auch bei Mißhandlung in der Ehe, bei sexuellen Übergriffen im sozialen Nahraum wie am Arbeitsplatz oder in der Bekanntschaft handelt es sich um Verletzungen der Integrität und Würde von Frauen, die zugleich als *normal* gegolten haben, mehr noch: bei denen unterstellt wurde, daß die Frau selbst zum Übergriff Anlaß oder Gelegenheit gegeben hat.“⁸⁰

1997 wurden weitere, zuvor beschriebene Strafbarkeitslücken, durch das Einfügen der Ausnutzung einer schutzlosen Lage in § 177 StGB geschlossen. Damit wurde anerkannt, dass manche Opfer sich nicht wehren können und es sich trotzdem um eine Vergewaltigung handelt.⁸¹ Eine schutzlose Lage ist vorhanden, wenn „das Opfer sich dem Täter allein gegenüber sieht und auf fremde Hilfe nicht zählen kann [...]. Es ist irrelevant, wer die hilflose Lage geschaffen hat und worauf sie beruht.“⁸² Ebenfalls wurde der Vergewaltigungsbegriff ausgedehnt und umfasst seitdem nicht nur vaginale, sondern auch anale, orale, sowie Penetrationen mit anderen Gegenständen.⁸³ Zudem

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 79f.

⁷⁵ Sprache kann unser Denken verändern. So gibt es Vorschläge von einigen Theoretiker:innen den Begriff Penetration durch Zirkulusion (umschließen oder umstülpen) zu ersetzen, um dem Sexualakt die durch Sprache erzeugte Dichotomie von aktiv = männlich*, passiv = weiblich* zu nehmen (vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 30f).

⁷⁶ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 17.

⁷⁷ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 29.

⁷⁸ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt“, ‚ernsthafte Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 131.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 121.

⁸⁰ Dackweiler/Schäfer (Hg.), „Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung“, *Gewalt-Verhältnisse*, S. 9–28, hier S. 35.

⁸¹ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt“, ‚ernsthafte Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 124.

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. Kratzer, „Unwiderstehliche Gewalt“, ‚ernsthafte Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 126.

wurde sexualisierte Gewalt nicht mehr ausschließlich auf Frauen* beschränkt, sondern anerkannt, dass Männer* ebenfalls Opfer dieser Taten werden können.⁸⁴

Sexualisierte Gewalt und Prostitution

Ein weiterer bestehender Missstand lässt sich bei der Strafverfolgung der Vergewaltigung von Prostituierten ausmachen: Selbst bei enormer Gewaltanwendung wirkt sich diese Tat strafmildernd aus. Das Gericht nimmt in diesem Kontext eine Unterscheidung zwischen Frauen*, die sich potenziell (freiwillig oder gezwungenermaßen) für Geld anbieten würden, und Frauen*, die möglichen Täter:innen gegenüber nicht den Anschein gemacht haben, für eine sexuelle Interaktion zur Verfügung zu stehen. Damit ist der Schutz von Prostituierten vor Vergewaltigung massiv eingeschränkt.⁸⁵ Die Einstellung des Gesetzes gegenüber Sexarbeiter:innen lässt sich als enorm diskriminierend bezeichnen. Nicht nur werden Frauen* in die Kategorien ‚vergewaltigbar‘ und ‚nicht vergewaltigbar‘ eingeteilt, auch wird der Zwang verleugnet, unter dem zahlreiche Frauen* sexuelle Dienstleistungen verkaufen.

„Antiquierte Erwägungen zum Zusammenhang zwischen einer Tätigkeit, die der traditionellen sexuellen Moral widerspricht, und einer daraus folgenden *Minderfähigkeit* vergewaltigt zu werden, sind im höchsten Maße diskriminierend und sollten nicht mehr Ausgangspunkt gegenwärtiger juristischer Überlegungen sein.“⁸⁶

Zwischenfazit

Im Gesetz erscheinen veraltete, patriarchale Strukturen und Vorannahmen, deren Leidtragende die Opfer sexualisierter Gewalt sind. Die Wechselwirkung von Gesetzgebung und gesellschaftlichen ‚Vergewaltigungsmythen‘, auf die ich im Laufe dieses Kapitels noch eingehen werde, kommen an dieser Stelle deutlich zum Vorschein.

„Im Unterschied zu anderen Interaktionsdelikten des StGB [Anm. zum Beispiel Raub, Erpressung und räuberische Erpressung] – wird im Rahmen des § 177 StGB stets gefragt, ob das Vergewaltigungsoffer an der Verletzung seines sexuellen Selbstbestimmungsrechts Mitverantwortung trägt. [...] Hier leben Mythen von der Frau als Verführerin auf. Die Täter-Opfer-Bekanntheit stellt weiterhin ein häufig und großzügig angewandtes Element der Abgrenzung des minder schweren vom normalen Fall der Vergewaltigung dar.“⁸⁷

Eine Verbesserung der Situation kann ausschließlich durch das Durchbrechen von tief verwurzelten patriarchalen Strukturen entstehen:

„I am of the opinion that the most perfect rape laws in the land [...] will not be enough to stop rape. Obvious offenders will be punished, and that itself will be a significant change, but the huge grey area of sexual exploitation, of women who are psychologically coerced into acts of intercourse they do not desire because they do not have the wherewithal to physically, or even psychologically, resist, will remain a problem beyond any possible solution of criminal justice.“⁸⁸

Welche Handlungen rechtlich als Vergewaltigung gelten und wer überhaupt Opfer werden kann, ist soziokulturell bestimmt und veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte. In den letzten Jahren wurde hinsichtlich der Wahrnehmung von sexualisierter Gewalt nicht zuletzt durch die #MeToo-

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 121.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 130.

⁸⁶ Ebd., S. 132.

⁸⁷ Ebd., S. 130.

⁸⁸ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 400f.

Bewegung eine enorme Entwicklung voran getrieben. Aktuelle Veränderungen können beispielsweise in Schweden beobachtet werden. Das Kabinett verabschiedete ein ‚Einverständnis-Gesetz‘, welches Geschlechtsverkehr nur als legal kennzeichnet, wenn beide Partner:innen diesem deutlich erkennbar zustimmen. Passivität wird in diesem Zusammenhang nicht mehr als Einverständnis gewertet. Auch ohne das Ausüben körperlicher Gewalt kann ein:e Täter:in somit nun zumindest für ‚fahrlässige‘ Vergewaltigung verurteilt werden.⁸⁹

In Deutschland sorgte die Silvesternacht 2015/16, in der zahlreiche Frauen* von Männern* im öffentlichen Raum belästigt wurden, für ein Umdenken bezüglich der Rechtslage:

„Am 7. Juli 2016 beschloss der deutsche Bundestag eine grundlegende Reform des Sexualstrafrechts, die eine alte Forderung der Frauenbewegung, *Nein heißt Nein*, aufgriff. Das fehlende Einverständnis mit der sexuellen Handlung wurde nun zur zentralen Voraussetzung ihrer Strafbarkeit. Gewalt, Drohung, Ausnutzen einer schutzlosen Lage, Überraschung oder wenn die Tat gemeinschaftlich begangen wurde wirken strafverschärfend.“⁹⁰

Im Zusammenhang mit der Debatte über die Silvesternacht wurden allerdings auch rassistische Strukturen – zum Beispiel innerhalb des Feminismus – offen gelegt. Da die Ausübenden größtenteils Men of Color* waren, wurden die Taten in vielen Medien genutzt, um fremden*feindliche Konstruktionen „des Anderen“⁹¹ wach zu rufen.⁹²

Am 24. Februar 2020 wurde der Hollywoodproduzent Harvey Weinstein wegen schwerer Nötigung und minder schwerer Vergewaltigung schuldig gesprochen.⁹³ Fälle dieser Art kommen, wie bereits beschrieben, selten vor Gericht und werden noch seltener verurteilt. Die Einschätzung des Gerichts bedeutet einen Schritt in die Richtung für einen besseren Schutz der Opfer sexualisierter Gewalt.

Mit diesen Entwicklungen lässt sich Kochs Aussage „[d]ie juristische Lesart von sexueller Gewalt ist [...] ein Teil des Politischen“⁹⁴ bestätigen.

⁸⁹ Vgl. O.A., „Nur Ja heißt Ja beim Sex“, *Tagesschau*, 01.07.2018, <https://www.tagesschau.de/ausland/schweden-sexgesetz-101.html>, 20. 05. 2020.

⁹⁰ Sabine Hark/Paula-Irene Villa, *Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, 2017, S. 44.

⁹¹ Stuart Hall, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merken, Hamburg: Argument ⁶2018 (Orig.: „The Spectacle of the ‚Other‘“, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Thousand Oaks 1997), S. 108–167, hier S. 108.

⁹² Vgl. z.B. O.A., „Frauen berichten EMMA vom Terror“, *Emma*, 04.01.2016, <https://www.emma.de/artikel/koeln-frauenberichten-emma-vom-terror-331129>, 20. 05. 2020; vgl. O.A., „Sie zerrissen meinen Slip“, *Stern*, 06.01.2016, <https://www.stern.de/panorama/stern-crime/silvesterin-hamburg--opfer-berichtet-vonden-uebergreifen---sie-zerrissen-meinenslip-6634266.html>, 20. 05. 2020.

⁹³ Vgl. O.A., „Harvey Weinstein in Vergewaltigungsprozess schuldig gesprochen“, *Der Standard*, 24.02.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000114971400/harvey-weinstein-im-vergewaltigungsprozess-schuldig-gesprochen>, 20. 05. 2020.

⁹⁴ Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 187.

1.2. Statistiken und Zahlen

Im folgenden Kapitel werde ich auf Statistiken und Zahlen zu sexualisierter Gewalt eingehen. Dieses Vorgehen dient in erster Linie der Kennzeichnung der Problematik als geschlechtsspezifisch. Da die von mir ausgewählten Filmbeispiele in Deutschland und Österreich situiert sind, werde ich mich auf Studien aus diesen Ortskontexten beziehen. Dafür werden die Ergebnisse aus „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld. Österreichische Prävalenzstudie zur Gewalt an Frauen und Männern“ aus dem Jahr 2011⁹⁵ und „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland. Eine repräsentative Untersuchung zu Gewalt gegen Frauen in Deutschland“ aus dem Jahr 2005⁹⁶ zurate gezogen. Die beiden Erfassungen habe ich ausgewählt, da es sich um die aktuellsten Untersuchungen aus den jeweiligen Ländern handelt. Im Jahr 2014 wurde zudem eine Studie der Grundrechteagentur der Europäischen Union veröffentlicht, welche die Zahlen aus Deutschland und Österreich bestätigte. Allein in den 12 Monaten vor der Befragung hatten 2 % der Frauen* sexualisierte Gewalt erfahren.⁹⁷ Im Rahmen der Studie wurden 42.000 Frauen* aus 28 EU-Staaten in persönlichen Interviews befragt.⁹⁸

Anmerkungen zur Dunkelziffer

Generell können die Ergebnisse der Erhebungen die Dunkelziffer keinesfalls vollständig aufdecken. Zum einen hat nicht jede von Gewalt betroffene Frau* teilgenommen, zum anderen haben einige Frauen* keine Angaben zu erlebter Gewalt gemacht. Da es sich um Untersuchungen zu traumatischen Erlebnissen handelt, ist davon auszugehen, dass die Zahl der von sexualisierter Gewalt betroffenen Personen weitaus höher ist. Die im Folgenden präsentierten Zahlen lassen sich dennoch als eine Art Mindestwert lesen.

Zwar ergibt sich aus den Studien eine eindeutige Geschlechtsspezifität, diese Vorannahme könnte jedoch ebenfalls daher rühren, dass Männer* bis in die 1970er Jahre im Rahmen von Untersuchungen zu sexualisierter Gewalt nicht einbezogen wurden.⁹⁹ Hier lässt sich auch ein zentraler Unterschied zwischen den beiden von mir zitierten Erhebungen festmachen. Die österreichische Studie befragt Frauen* und Männer*, die deutsche hingegen ausschließlich weibliche* Personen. Zusätzliche Identitäten wurden in beiden Studien nicht berücksichtigt.

⁹⁵ In Auftrag gegeben wurde die Erhebung vom österreichischen Bundesministerium für Wirtschaft, Familie und Jugend und durchgeführt vom Österreichischen Institut für Familienforschung.

⁹⁶ Das deutsche Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend regte die Studie an, die Durchführung erfolgte durch ein Projektteam des Interdisziplinären Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Bielefeld.

⁹⁷ Vgl. O.A., „Gewalt gegen Frauen: eine EU-weite Erhebung“, *European Union Agency for fundamental rights*, https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-at-a-glance-oct14_de.pdf, 2014, S. 17.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 3.

⁹⁹ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 124.

Datenbasis

Die Untersuchung aus Österreich basiert auf der Befragung von 2.334 Personen im Alter von 16-60 Jahren.¹⁰⁰ Die deutsche Studie gründet sich auf 10.264 Interviews, die im Jahr 2003 mit Frauen* zwischen 16-85 Jahren geführt wurden.¹⁰¹

Ergebnisse

Sexualisierte Gewalt hat laut der österreichischen Erhebung jede dritte Frau* (29,5 %) und jeder elfte Mann* (8,8 %) erlebt.¹⁰² In der deutschen Untersuchung geben hingegen 13 % der befragten Frauen* – also ungefähr jede siebte – an, sexualisierte Gewalt erfahren zu haben. Sexualisierte Gewalt wird im Kontext der deutschen Studie eng gefasst. Ausschließlich strafrechtlich relevante Handlungen (Vergewaltigung, versuchte Vergewaltigung und sexuelle Nötigung unter Anwendung von körperlichem Zwang oder Drohungen) fallen in diese Kategorie.¹⁰³

Im Hinblick auf die Häufigkeit von sexualisierter Gewalt sind die Zahlen bei Frauen* im Gegensatz zu Männern* höher: 13,6 % der Frauen* sagen in der österreichischen Erhebung aus, mehrmals Opfer sexualisierter Gewalt geworden zu sein – im Kontrast zu 3,5 % der Männer*.¹⁰⁴

Täter:innenschaft

In Bezug auf die Täter:innenschaft kommen die österreichische und deutsche Studie zu ähnlichen Ergebnissen: „Sexuelle Gewalt haben Frauen [...] am häufigsten durch männliche bekannte Personen“¹⁰⁵ erlebt. Laut der österreichischen Untersuchung handelt es sich dabei um Bekanntschaften, die nicht zum engeren Umfeld gehören. Doch auch (Ex-)Partner:innen werden häufig zu Täter:innen.¹⁰⁶ Die deutsche Erhebung führt aus: „Die Analyse der Viktimisierung durch körperliche und sexuelle Gewalt zeigt auf, dass Gewalt gegen Frauen überwiegen durch – zumeist männliche – Partner oder Ex-Partner verübt wird.“¹⁰⁷

Auch Frauen* werden als Täter:innen angegeben, jedoch deutlich geringer als Männer*.¹⁰⁸ Die deutsche Untersuchung veröffentlichte einen männlichen* Täter-Anteil von 99 %.¹⁰⁹ Dieser Umstand ließe sich allerdings auch darauf zurück führen, dass hauptsächlich heterosexuelle Frauen* befragt wurden. Ein Viertel der Frauen* in der deutschen Studie sagt zudem aus,

¹⁰⁰ Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 42.

¹⁰¹ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 5.

¹⁰² Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 105.

¹⁰³ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 7.

¹⁰⁴ Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 106.

¹⁰⁵ Ebd., S. 143.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 143.

¹⁰⁹ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 8.

körperliche und/oder sexualisierte Gewalt durch aktuelle oder frühere Partner:innen erlebt zu haben.¹¹⁰

Die österreichische Erhebung untersucht darüber hinaus, wie häufig Opfer sexualisierter Gewalt selbst zu Täter:innen werden: „Etwa 20 % von den Frauen mit sexueller Gewalterfahrung wurden mindestens einmal selbst Täterin in diesem Bereich.“¹¹¹

Intersektionale Diskriminierung

Die Untersuchung aus Deutschland zeigt, dass intersektional diskriminierte Frauen* (zum Beispiel Prostituierte oder Frauen* mit Fluchthintergrund) deutlich häufiger von sexualisierter Gewalt betroffen sind, als andere.¹¹²

Zwischenfazit

Die Ergebnisse der beiden Studien sind für mich von zentraler Bedeutung, da sie die Häufigkeit sexualisierter Gewalt gegen Frauen* verdeutlichen. Zudem weisen sie auf die Verortung der Täter:innen im direkten Umfeld des Opfers hin. Darüber hinaus markieren die Untersuchungen eine deutliche Geschlechtsspezifität: Sexualisierte Gewalt gegen Frauen* wird in den meisten Fällen von Männern* ausgeübt. Auch in der geschlechtsvergleichenden Erhebung wird deutlich, dass Frauen* häufiger von sexualisierter Gewalt betroffen sind, als Männer*. Somit lässt sich sexualisierte Gewalt als geschlechtsspezifisches Problem markieren.

Die expliziten Unterschiede in den Ergebnissen (in Deutschland hat jede siebte Frau* sexualisierte Gewalt erfahren, in Österreich jede dritte) lassen sich zum einen auf die Rahmenbedingungen der Erhebungen zurückführen: In Österreich wurden Frauen* zwischen 16 und 60 nach ihren Gewalterfahrungen in den letzten drei Jahren befragt, in Deutschland Frauen* zwischen 16 und 85. Zum anderen ist die Studie aus Deutschland sechs Jahre älter. Es ist davon auszugehen, dass die Thematik der sexualisierten Gewalt und damit auch die Bereitschaft über dieselbe zu sprechen im Jahr 2005 stärker tabuisiert war, als im Jahr 2011. Den Hauptgrund für die von einander abweichenden Ergebnisse sehe ich allerdings in der engen Definition von sexualisierter Gewalt in der deutschen Untersuchung. In der österreichischen Studie wurde beispielsweise auch nach dem Anfassen intimer Körperteile gegen den Willen des Opfers als sexualisierte Gewalt gefragt¹¹³, während in der deutschen Erhebung ausschließlich strafrechtlich relevante Handlungen unter den Begriff der sexualisierten Gewalt fielen – zum Beispiel (versuchte) Vergewaltigung und sexuelle Nötigung unter körperlichem Zwang.¹¹⁴

Durch diese unterschiedlichen Herangehensweisen und Interpretationen wird deutlich, welche zentrale Rolle die das gesellschaftliche Verständnis für die Sichtbarkeit und Wahrnehmung von sexualisierter Gewalt spielt.

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 7.

¹¹¹ O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 283.

¹¹² Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 21.

¹¹³ Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 74.

¹¹⁴ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 7.

1.3. Gesellschaftliche Wahrnehmung und ‚Vergewaltigungsmythen‘

Gesellschaftliche Wahrnehmungen und Machtstrukturen hängen eng mit sexualisierter Gewalt zusammen. „Auf Gewalt zu zeigen heißt immer, Machtverhältnisse zur Diskussion zu stellen.“¹¹⁵

Bedeutung von Macht- und Gewaltverhältnissen

Foucault hat sich intensiv mit den Verbindungen von Macht, Sexualität und Staatlichkeit auseinandergesetzt. In seinen Überlegungen stellt er die These auf, es gebe keine Gesellschaft ohne Machtverhältnisse.¹¹⁶ Er beschreibt, es trete nicht nur eine Macht, sondern mehrere unterschiedliche Formen von Herrschaft und Unterwerfung in Erscheinung: „Wir können also, wenn wir eine Analyse der Macht vorhaben, nicht von *der* Macht sprechen, sondern wir müssen von Mächten sprechen und versuchen, sie in ihrer historischen und geographischen Eigentümlichkeit zu lokalisieren.“¹¹⁷

Macht bringe Verhältnisse zwischen Gruppen und Individuen ins Spiel: Einige wenige üben Macht über andere aus.¹¹⁸ Foucault definiert Machtverhältnisse als Wirkungsweise gewisser Handlungen, die andere verändern.¹¹⁹

„Ein Gewaltverhältnis wirkt auf einen Körper, wirkt auf Dinge ein: es zwingt, bewegt, bricht, es zerstört: es schließt alle Möglichkeiten aus; es bleibt ihm kein anderer Gegenstand als der der Passivität. Und wenn es auf einen Widerstand stößt, hat es keine andere Wahl, als diesen niederzuzwingen.“¹²⁰

Der Autor zieht zudem einen Vergleich zwischen Sexualität und Herrschaft, indem er festhält,

„daß das sexuelle Verhältnis [...] als etwas gleichartiges wie das Verhältnis zwischen dem Oberen und dem Unteren, dem Herrschenden und dem Beherrschten, dem Unterworfenen, dem Sieger und dem Besiegten wahrgenommen wird. [...] Die Lustpraktiken werden mit denselben Kategorien reflektiert wie das Feld der sozialen Rivalitäten und Hierarchien.“¹²¹

Macht nimmt im Kontext sexualisierter Gewalt eine entscheidende Position ein: „Von da aus läßt sich verstehen, daß es im sexuellen Verhalten eine Rolle gibt, die an sich ehrenhaft ist und uneingeschränkt positiv gewertet wird: eben jene, die darin besteht, aktiv zu sein, zu beherrschen, zu penetrieren und so seine Überlegenheit durchzusetzen.“¹²²

Diese von Foucault beschriebene Position wurde und wird innerhalb der Sexualität Männern* zugeschrieben. Das Durchsetzen der überlegenen Rolle führt zu einer strukturell verankerten Ausübung von sexualisierter Gewalt gegenüber Frauen*.

¹¹⁵ Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 29.

¹¹⁶ Vgl. Foucault, *Botschaften der Macht*, S. 194.

¹¹⁷ Ebd., S. 177.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 188.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 191.

¹²⁰ Ebd., S. 192.

¹²¹ Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste, Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (Orig.: *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard 1984), S. 273.

¹²² Ebd.

Sexualisierte Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem

„Hört endlich auf, uns einzureden, die sexuelle Gewalt gegen Frauen sei ein neues oder irgendeiner bestimmten Gruppe eigenes Phänomen!“¹²³ Dieser Ausspruch der Schriftstellerin und Regisseurin Virgine Despentes aus dem Jahr 2018 macht deutlich, dass es sich bei sexualisierter Gewalt um ein gesamtgesellschaftliches Problem handelt. Genau 42 Jahre zuvor rückte Brownmiller diesen Umstand in das Licht der Öffentlichkeit. Sie markiert Vergewaltigung – und damit sexualisierte Gewalt im Allgemeinen – als soziale Problematik: „It is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which *all men* keep *all women* in a state of fear.“¹²⁴

Brownmillers Thesen, verfasst 1975 in den USA, lassen sich aus heutiger Sicht kritisch betrachten. Insbesondere ihre Ansichten bezüglich des Zusammenhangs zwischen sexualisierter Gewalt, Prostitution und Pornografie sind nicht mehr aktuell. Zudem lassen sich ihre Denkansätze für die Reproduktion von rassistischen Vorurteilen kritisieren. Doch müssen ihre Erwägungen auch in Bezug auf ihren zeit- und ortsspezifischen Kontext eingeordnet werden. Ihre Überlegungen zu ‚Vergewaltigungsmythen‘ und die Verortung von sexualisierter Gewalt als strukturelles Problem sind bis heute zentral. Brownmiller und andere in diesem Kapitel erwähnte Theoretiker:innen beziehen sich in ihren Überlegungen konkret auf Vergewaltigungen. Diese fallen in den Bereich der sexualisierten Gewalt, aus diesem Grund sind ihre Thesen für meine Arbeit von großer Bedeutung und werden als Theoriegrundlage verwendet.

Brownmiller beschreibt sexualisierte Gewalt als Werkzeug der Überlegenheit über eine andere Person.¹²⁵ Dieser Aspekt lässt sich mit den zuvor beschriebenen Annahmen von Foucault verbinden.

Die Autorin liefert eine Definition von Vergewaltigung:

„A sexual invasion of the body by force, an incursion into the private, personal inner space without consent – in short, an internal assault from one of several avenues and by one of several methods – constitutes a deliberate violation of emotional, physical and rational integrity and is a hostile, degrading act of violence that deserves the name of rape.“¹²⁶

Brownmiller verdeutlicht, Frauen* würden schon früh durch ihre Erziehung in eine Opferposition gedrängt:

„Women are trained to be rape victims. [...] We hear the whispers when we are children: *girls get raped*. Not boys. [...] Rape has something to do with our sex. Rape is something awful that happens to females: it is the dark at the top of the stairs, the undefineable abyss that is just around the corner, and unless we watch our step it might become our destiny.“¹²⁷

Auch Despentes behandelt, in Bezug auf die Kunst- und Kulturhistorikerin Camille Pagalia, Vergewaltigung als weibliches* Schicksal:

¹²³ Virgine Despentes, *King Kong Theorie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019 (Orig.: *King Kong Théorie*, Paris: Grasset 2006), S. 39.

¹²⁴ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 15.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 14.

¹²⁶ Ebd., S. 376.

¹²⁷ Ebd., S. 309.

„Sie [Camille Paglia, Anm.] schlägt vor, die Vergewaltigung als Risiko zu denken, das unserer Situation als Mädchen inhärent sei und das wir eingehen müssten. Eine unerhörte Freiheit durch Entdramatisierung.“¹²⁸

Für Desportes, die im Alter von 17 Jahren selbst Opfer einer Vergewaltigung wurde und ihre Erfahrungen in ihrem Buch thematisiert, ermöglicht diese Sichtweise eine neue Art der Selbstermächtigung.¹²⁹

Einfluss von ‚Vergewaltigungsmythen‘

Foucault stellt die Überlegung auf, in fast jeder Kultur gebe es Geschichten, die erzählt, wiederholt, abgewandelt und ritualisiert würden.¹³⁰ Dieser Aspekt lässt sich beispielsweise auf ‚Vergewaltigungsmythen‘ oder vermeintlich gut gemeinte Ratschläge zur Vermeidung von sexualisierter Gewalt beziehen.

Sogenannte ‚Vergewaltigungsmythen‘ spielen in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von sexualisierter Gewalt eine zentrale Rolle. Sie sind stark von Stereotypisierungen definiert, welche durch den Soziologen Stuart Hall als „einige wenige Wesenheiten, in der Natur festgeschrieben durch einige wenige, vereinfachte Charakteristika“¹³¹ benannt werden. Aus diesen, von Hall beschriebenen, Vereinfachungen ergeben sich im Fall von ‚Vergewaltigungsmythen‘ insbesondere Vorstellungen davon, wie Opfer und Täter:innen sich zu verhalten hätten. Zusätzlich enthalten ‚Vergewaltigungsmythen‘ Elemente, die die Tat entschuldigen und dem Opfer eine Mitschuld geben. Der Gebrauch des Begriffs Mythos lässt sich in diesem Zusammenhang durchaus kritisieren. Zum einen durch die inflationäre Verwendung des Wortes, zum anderen durch seine harmlose Anmutung. So werden die Konsequenzen, die Stereotype über Vergewaltigungen für Frauen* und Männer* haben, im Begriff Mythos meiner Meinung nach nicht mitgedacht. Ein Beispiel für die radikalen Folgen, die gesellschaftliche Mythen hervorrufen können, ist das Hymen (= Membran, Haut). Die veraltete Vorstellung, Frauen*, die noch nie Geschlechtsverkehr hatten, würden ein Hymen besitzen und dieses während der ersten Penetration reißen und somit bluten, hat massive Konsequenzen (von Operationen, die das Hymen ‚erneuern‘ sollen, über Bestrafungen bis zum Mord an Frauen*). Aus diesem Grund werde ich den Terminus ‚Vergewaltigungsmythos‘ in dieser Arbeit in Anführungszeichen setzen.

Der Philosoph Roland Barthes hat sich intensiv mit dem Phänomen des Mythos beschäftigt und definiert diesen als „System der Kommunikation, eine Botschaft.“¹³² Der Autor macht deutlich, jede Thematik könne Mythos sein, wenn sie zum Diskurs werde.¹³³ „Jeder Gegenstand der Welt kann von einer verschlossenen, stummen Existenz in einen gesprochenen Zustand übergehen, der der Aneignung durch die Gesellschaft zugänglich ist, denn kein Gesetz, auch kein Naturgesetz,

¹²⁸ Desportes, *King Kong Theorie*, S. 44f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 45ff.

¹³⁰ Vgl. Foucault, *Botschaften der Macht*, S. 61.

¹³¹ Hall, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, S. 132.

¹³² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 42016 (Orig.: *Mythologies*, Paris: Édition du Seuil 1957), S. 251.

¹³³ Vgl. ebd.

verbietet es von den Dingen zu sprechen.“¹³⁴ Als Übermittler des Mythischen könne dabei jede Form des Diskurses, zum Beispiel Film, Fotografie, Sport, Reportage, Schauspiele und Werbung dienen.¹³⁵ Damit lässt sich der Begriff Mythos losgelöst vom alltäglichen Gebrauch verwenden und ist auch in Bezug auf sexualisierte Gewalt weniger problematisch.

Der Begriff der ‚Vergewaltigungsmythen‘ wurde von Burt geprägt. Nach ihrer Darlegung handelt es sich um vorurteilsbasierte oder schlicht falsche Annahmen über Vergewaltigungen, Vergewaltigungsopfer und Täter:innen.¹³⁶ Aus diesen erfolgt eine wesentlich engere Definition von sexualisierter Gewalt, als vom Gesetz festgelegt. Von der öffentlichen Wahrnehmung werden beispielsweise meist nur jene Taten als Vergewaltigungen anerkannt, bei denen es sich um einen Überfall handelt.

Burt bezieht sich in ihrer Ausarbeitung von ‚Vergewaltigungsmythen‘ auf Brownmillers Überlegungen und zählt einige Beispiele auf: „*only bad girls get raped; any healthy woman can resist a rapist if she really wants to; women ask for it; women cry rape only when they’ve been jilted or have something to cover up.*“¹³⁷

Brownmiller spricht diesen Mythen eine große Macht zu und verdeutlicht, dass auch Frauen* diese häufig glauben (wollen): „These myths are at the heart of our discussion, for they are the beliefs that most men hold, and the nature of male power is such that they have managed to convince many women. For to make a woman a willing participant in her own defeat is half the battle.“¹³⁸

Erkennbar wird dieser Aspekt beispielsweise in den Aussagen von Donna Rotunno, der Anwältin Harvey Weinsteins. Sie antwortete in einem Interview mit der *New York Times* auf die Frage, ob sie selbst jemals Opfer sexueller Belästigung geworden sei: „I have not. Because I would never put myself in that position.“¹³⁹ Sie macht damit die Opfer selbst für die Taten verantwortlich und zeigt, wie ausgeprägt ‚Vergewaltigungsmythen‘ auch im Jahr 2020 noch im gesellschaftlichen Denken und Handeln verankert sind. ‚Vergewaltigungsmythen‘ sind durch ihre ständige Reproduktion, beispielsweise in den Medien, tief in die öffentliche Wahrnehmung eingeschrieben und gehen auf sexistische und stereotypisierte Annahmen zurück. Manche ‚Vergewaltigungsmythen‘ setzen zudem voraus, es gebe keinen erzwungenen Sexualakt.¹⁴⁰ Vergewaltigungen werden in diesem Kontext als Teil normaler sexueller Interaktion gedeutet. Zusätzlich enthüllt die Analyse dieser Stereotype ein perfides System, welches versucht, Opfer zu Täter:innen zu machen:

„The popularity of the belief that a woman seduces or *cock-teases* a man into rape or precipitates a rape by incautious behavior, is part of the smoke screen that men throw up to

¹³⁴ Ebd., S. 251f.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 252.

¹³⁶ Vgl. Burt, „Cultural Myths and Supports for Rape“, S. 217.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 312.

¹³⁹ Megan Twohey, „A Question That Almost Went Unasked. Our interview with the woman defending Harvey Weinstein“, *The New York Times*, 14.02.2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/14/podcasts/daily-newsletter-weinstein-trial-coronavirus.html>, 20. 05. 2020.

¹⁴⁰ Vgl. Brownmiller, *Against Our Will*, S. 312.

obscure their actions. The insecurity of women runs so deep that many, possibly most, rape victims agonize afterward in an effort to uncover what it was in their behavior, their manner, their dress that triggered this awful act against them.“¹⁴¹

Im Gegensatz dazu äußern sich täterzentrierte ‚Vergewaltigungsmythen‘ durch Aussagen wie „*rapist are sex-starved, insane, or both*“¹⁴². Dieses Erklärungsmuster kann auf männlicher* Seite dazu dienen, sich vom Klischeebild des ‚typischen Triebtäters‘ abzugrenzen. Darüber hinaus verdecken täterzentrierte ‚Vergewaltigungsmythen‘ die Verortung der meisten Fälle von sexualisierter Gewalt im direkten Umfeld der Opfer.¹⁴³

„the known man who presses his advantage, who uses his position of authority, who forces his attentions [...] who will not take *No* for an answer, who assumes that sexual access is his right-of-way and physical aggression his right-on expression of masculinity, conquest and power is no less of a rapist – yet the chance to that this man will be brought to justice, even under the best of circumstances, is comparatively small.“¹⁴⁴

All die beschriebenen Faktoren führen in der Alltagswahrnehmung zur Charakterisierung von Vergewaltigungen als Problem der Opfer. Doch Brownmiller hat die gesellschaftspolitische Dimension von sexualisierter Gewalt treffend herausgearbeitet: „There can be no private solutions to the problem of rape.“¹⁴⁵

Zwischenfazit

Wider besseren Wissens und im Gegensatz zu veröffentlichten Statistiken über sexualisierte Gewalt, reproduzieren Medien häufig ‚Vergewaltigungsmythen‘. So werden oftmals nur besonders gewaltsame Vergewaltigungen thematisiert oder Falschbeschuldigungen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt. Seit der #MeToo-Bewegung im Jahr 2018 hat sich die öffentliche Wahrnehmung in Teilen verändert. Doch auch Formate, die es sich vermeintlich zum Ziel gemacht haben, den Opfern eine Stimme zu geben, greifen auf stereotypisierte Erzählmuster zurück. Die Medienwissenschaftlerin Louise Haitz legt in ihren Analysen über Diskursstrategien zu sexualisierter Gewalt in der Öffentlichkeit einige dieser Missstände offen.¹⁴⁶

Die in den Medien praktizierten Repräsentationsformen sind nicht harmlos und beeinflussen das (Anzeige-)Verhalten der Opfer. In künstlerischen Auseinandersetzungen (zum Beispiel Filmen), aber vor allem in medialen Diskursen, werden ‚Vergewaltigungsmythen‘ ständig reproduziert. Foucault schreibt Diskursen eine enorme Macht zu: „Er [der Diskurs, Anm.] ist die Macht, derer man sich zu ermächtigen sucht.“¹⁴⁷ Künzel stellt fest, der literarische Diskurs forme ein bestimmtes Wissen über Sexualität. Literarische Vergewaltigungserzählungen würden demnach ein

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Burt, „Cultural Myths and Supports for Rape“, S. 217.

¹⁴³ Vgl. Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 34.

¹⁴⁴ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 400.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Haitz, „Hart aber Fair“, 20. 05. 2020.

¹⁴⁷ Foucault, *Botschaften der Macht*, S. 55.

„kollektives Denken“¹⁴⁸ und „kollektive Phantasien“¹⁴⁹ über „Geschichte und Realität widerspiegeln“¹⁵⁰. Auf diese Art und Weise würden „kulturelle Deutungsmuster entwickelt, die bis heute vorherrschen und als kulturelles Wissen auch in den Gerichtssaal hineingetragen werden.“¹⁵¹ Künzels Annahmen lassen sich auch auf das Medium des Films anwenden.

Letzten Endes tragen ‚Vergewaltigungsmythen‘ dazu bei, sich von den Opfern zu distanzieren und die Allgegenwärtigkeit von Vergewaltigungen zu relativieren. Als Folge werden die Opfer sexualisierter Gewalt sozial herabgewürdigt und Frauen* in ihrem Verhalten domestiziert und diszipliniert. In der Psychologie hat dieses Konstrukt einen eigenen Namen: Gerechte-Welt-Glaube. Menschen wollen nicht wahrhaben, dass (sexualisierte) Verbrechen ohne Grund geschehen und sich selbst in Sicherheit wissen. Die Logik: Das Opfer muss den/die Täter:in provoziert haben und somit eine Mitschuld tragen.¹⁵²

Brownmiller beschreibt die Möglichkeiten gegen ‚Vergewaltigungsmythen‘ vorzugehen:

„Once we accept as basic truth that rape is not a crime of irrational, impulsive, uncontrollable lust, but is a deliberate, hostile, violent act of degradation and possession on the part of a would-be conqueror, designed to intimidate and inspire fear, we must look toward those elements in our culture that promote and propagandize these attitudes, which offer men [...] the ideology and psychologic encouragement to commit their acts of aggression without awareness, for the most part, that they have committed a punishable crime, let alone a moral wrong.“¹⁵³

1.4. Feministische Perspektiven auf geschlechtsspezifische Gewalt

„Gewalt ist ein politisches Thema. Sobald sie wahrgenommen und benannt wird – gleichviel, ob sie neu und erschreckend real ausbricht oder ob sie, schon lange alltäglich vorhanden, als Frage einer Neubewertung anders sichtbar wird –, werden Fragen nach sozialer Ordnung und Machtverhältnissen gestellt.“¹⁵⁴

Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, haben feministische Theoretiker:innen sexualisierte Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem markiert und sich vor diesem Hintergrund mit den dahinter liegenden Dynamiken und Machtstrukturen beschäftigt.

Feministische Gewaltforschung und Einfluss von Frauen*bewegungen

Feministische Gewaltforschung hat zudem sexualisierte Gewalt als geschlechtsspezifische Problematik heraus gearbeitet. Eine zentrale Rolle spielen in diesem Zusammenhang weltweite, seit den 1970er Jahren aufkommende, Frauen*bewegungen. Diese haben einen immensen Einfluss auf die Anerkennung von sexualisierter Gewalt als politisches Problem:

„Es ist Frauenbewegung und Frauenforschung gelungen, Gewalt im Geschlechterverhältnis als politisch zu bearbeitendes Problem zu re-definieren.“¹⁵⁵

¹⁴⁸ Künzel, „Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“, S. 171f.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 173.

¹⁵² Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 46.

¹⁵³ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 391.

¹⁵⁴ Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 29.

¹⁵⁵ Ebd., S. 18.

Die Politikwissenschaftlerin Birgit Sauer verortet die Ursachen dieser Missstände unter anderem in institutionalisierten, patriarchalen, staatlichen Strukturen: „Ehegesetze, Polizei und Rechtssprechung können bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein als Opportunitätsstruktur von Männergewalt gegen Frauen gelten. Anders ausgedrückt: Staatsverhältnisse sind geschlechtsspezifische Gewaltverhältnisse.“¹⁵⁶ Laut Sauer sind Geschlechterverhältnisse immer potenzielle Gewaltverhältnisse,

„denn sie produzieren systematisch die *Verletzbarkeit* von Frauen. [...] Sicherheit und Gewaltlosigkeit im Geschlechterverhältnis kann es umgekehrt nur geben, wenn Herrschaft aufgebaut wird und wenn Bedingungen gleichberechtigten Zugangs zu ökonomischen, sozialen, politischen und kulturellen Ressourcen geschaffen werden [...]. Zweck einer feministischen Gewaltepistemologie ist mithin anti-patriarchale Herrschaftsanalyse und -kritik.“¹⁵⁷

Thürmer-Rohr beschäftigt sich ausführlich mit der Entwicklung feministischer Diskurse hinsichtlich des Aspekts von Gewalt. Der Feminismus der Anfangszeit habe Frauen* als Einheit definiert – in Abgrenzung zu der Entität der Männer*.¹⁵⁸ Unrechtstaten wurden in diesem Zusammenhang durch universalistische Handlungen zusammengefasst. Ihre Gemeinsamkeit: Die Täter waren Männer*¹⁵⁹: „Die Entdeckung der Welt als Welt des Mannes war gleichbedeutend mit der Entdeckung des Opfers der Frau.“¹⁶⁰

Sie führt aus, die Frauen*bewegung hätte in den 1970er Jahren begonnen, Gewalt gegen Frauen* in die Öffentlichkeit zu rücken. In diesem Kontext sei besonders wichtig gewesen, die Opferposition von Frauen* herauszustellen: „Nur über die Opferrolle war es überhaupt möglich auf den *Ernst*, auf den persönlichen Schaden, das politische Gewicht und die juristische Relevanz des Vergewaltigungsverbrechens aufmerksam zu machen.“¹⁶¹

Thürmer-Rohr betont, der Opferstatus werde Frauen* in Gerichtsprozessen, zumindest bis ins Jahr 1989, häufig nicht anerkannt. Die Autorin schreibt diesem jedoch eine enorme Bedeutung zu: „Opfersein: Die einzige Chance der Frau, um überhaupt als Geschädigte des Prozesses der Hilfe, der Aufmerksamkeit, der Parteinahme würdig zu werden.“¹⁶²

Vergewaltigung wird als „Norm-Abweichung“¹⁶³ wahrgenommen, so die Autorin. Trotzdem sind die Reaktionen nicht nur gegenüber den Täter:innen, sondern auch im Umgang mit den Betroffenen häufig distanzierend und äußern sich durch ein Nicht-Ernstnehmen des Opfers.¹⁶⁴ Thürmer-Rohr

¹⁵⁶ Birgit Sauer, „Geschlechtsspezifische Gewaltmächtigkeit rechtsstaatlicher Arrangements und Wohlfahrtsstaatlicher Institutionalisierungen. Staatsbezogene Überlegungen einer geschlechtersensiblen politikwissenschaftlichen Perspektive“, *Gewalt-Verhältnisse*, hg. v. Dackweiler/Schäfer, S. 81–106, hier S. 81.

¹⁵⁷ Ebd., S. 87.

¹⁵⁸ Vgl. Thürmer-Rohr, „Veränderung der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren“, S. 18.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Thürmer-Rohr, „Frauen in Gewaltverhältnissen“, S. 22.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 27.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

schlussfolgert, möglich werde dies „auf Basis der Geringschätzung der Frau überhaupt.“¹⁶⁵ Hierin sieht sie auch die Begründung für die Verlagerung der Schuld auf die Betroffenen: „Ein verachtetes Opfer bekommt keine Opfer-Zuwendung.“¹⁶⁶

Die Autorin betont, das Handeln von Frauen*, die Opfer sexualisierter Gewalt würden, sei nicht immer eindeutig, da alles auf das Überleben ausgerichtet werde:

„Denn Überleben bedeutet geringstmögliche Beschädigung und geringstmögliche Dauer der Qual. Ums Überleben kämpfen heißt auch hier, ein auf den Mann, auch auf den Mann als Mißhandler gerichtetes, an seinen Handlungen orientiertes, auf ihn aufmerksames, auf ihn reagierendes taktierendes Verhalten, immer mit dem Ziel, die eigene Schädigung nicht zu vergrößern.“¹⁶⁷

Dieser Aspekt wird, wie schon im ersten Teilkapitel beschrieben, besonders in Gerichtsprozessen, in denen die Betroffenen als Zeug:innen auftreten, zu einem großen Problem.

Thürmer-Rohr führt aus, die provokativen und bewusst vereinfachenden Thesen der 1970er Jahre hätten die Chance, Umstände zu verbessern, würden jedoch gleichzeitig Gefahr laufen, die Wirklichkeit zu verfälschen. Vor allem aber hätten diese Überlegungen ein enormes Solidaritätsgefühl unter Frauen* freigesetzt, so die Autorin.¹⁶⁸

Mittäter:innenschaft¹⁶⁹

In den frühen 1980er Jahren wurde diesen Ansätzen von verallgemeinernden und entlastenden Positionen die These der „Mittäterschaft“¹⁷⁰ entgegengestellt. „Diese besagt, daß *Frauen* den angeklagten Gewaltverhältnissen nicht wie einer von außen kommenden Macht gegenüberstehen, sondern, daß sie jene auch bedienen und an ihnen mitwirken.“¹⁷¹ Laut der Autorin ernten Frauen* für ihr Verhalten „fragwürdige Anerkennung“¹⁷²: „Sie profitieren von ihren Rollen, sofern sie sie erfüllen.“¹⁷³ Thürmer-Rohr begründet den gewählten Begriff Mittäter:innenschaft folgendermaßen:

„Den quälenden Verdacht der Komplizenschaft von Frauen offensiv als *Mittäterschaft* zu benennen, war ein Versuch, das Problem mit einem zu definierenden Begriff aufzufinden, ihm einen Namen zu geben, um seine politische Dimension begreifen und Wege der Analyse und Veränderung finden zu können.“¹⁷⁴

Weiter beschreibt sie die Konsequenzen dieses Benennens einer Mitschuld der Frau*:

„Das Konzept der Mittäterschaft wendete sich damit auch gegen eine General-Definition von *Frauen* als kollektive Opfer und damit gegen die Entlastung von eigenen Verantwortungen.“¹⁷⁵

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 29.

¹⁶⁸ Vgl. Thürmer-Rohr, „Veränderung der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren“, S. 19.

¹⁶⁹ Das Konzept der ‚Mittäterschaft‘ stammt von Thürmer-Rohr, jedoch verwende ich den Begriff gegendert.

¹⁷⁰ Vgl. Thürmer-Rohr, „Veränderung der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren“, S. 19.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 20.

¹⁷⁵ Ebd.

Zudem definiert sie die Kennzeichen dieser Mittäter:innenschaft:

„Frauen sind beteiligt, sofern sie die Verhältnisse dulden, nicht eingreifen, sich verstecken, sich nicht zuständig sehen, sich arrangieren und so selbst zum unentbehrlichen ergänzenden oder verstärkenden Bestandteil des ganzen Ensembles werden.“¹⁷⁶

Daraus folgt laut der Autorin ein Misstrauen nicht nur gegenüber der „Männergesellschaft“¹⁷⁷, sondern auch gegenüber Frauen* „in der Männergesellschaft“¹⁷⁸.

Die Sicht auf beide* Geschlechter verändere sich durch diesen Umstand: Zum einen werde der eigene Anteil nicht mehr verdeckt, zum anderen würde ein Selbstbild, das einen Feind von Außen für schuldig erkläre, infrage gestellt:

„Allerdings ging die Mittäterschaftsthese weiterhin von der Überzeugung aus, daß Frauen trotz aller ihrer Involviertheiten ein Potential mitbringen, das sie fähig machen könnte, sich aus den Umklammerungen zu lösen und der Gewalt zu wider zu handeln. Sie gestand Frauen eine größere Chance der Veränderung zu.“¹⁷⁹

Ausblick

Die Sozialwissenschaftlerin Anita Heiliger beschreibt in ihrem Text Möglichkeiten, Männer*gewalt gegen Frauen* zu beenden. Laut der Autorin ist Gewalt gegen Frauen* die häufigste Verletzung der Menschenrechte.¹⁸⁰ Vergewaltigung werde zudem in allen Kriegen als Waffe eingesetzt.¹⁸¹ Sexualisierte Gewalt wurde von der Frauenbewegung der 1970er Jahre als Verletzung der Selbstbestimmung benannt. Es handle sich um eine „frühe Zerstörung der weiblichen Identität, Stärke und Lebenskraft.“¹⁸² Auf rechtlicher Ebene brachten Veränderungen durch das Opferschutzgesetz 1986 Verbesserungen für die Situation von Frauen* mit sich. Dieses beinhaltet unter anderem das Recht auf Nebenklage für die Opfer, Strafbarkeit von sexuellem Missbrauch im Ausland, Verlängerung der Verjährungsfrist bei sexuellem Missbrauch, Strafbarkeit von Vergewaltigung in der Ehe sowie bei sexuellem Missbrauch in der Therapie und Erhöhung des Strafmaßes für Sexualstraftäter mit Therapieaufgabe.¹⁸³

Doch trotz zahlreicher Maßnahmen konnte der Schutz von Frauen* nicht erhöht werden.¹⁸⁴ Laut Heiliger verweist dieser Umstand auf die gesellschaftsstrukturelle Verankerung der Gewalt, bedingt durch geschlechtshierarchische Strukturen und die Annahme von Natur aus gegebener Überlegenheit der Männer*.¹⁸⁵ Sie schlussfolgert: „Solche Vorstellungen sind noch so dermaßen

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 21.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Anita Heiliger, „Perspektiven der Beendigung von Männergewalt gegen Frauen“, *Frauen und Gewalt*. hg. v. Hilbig et al., S. 275–288, hier S. 275.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Ebd., S. 277.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 278.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 279.

ungebrochen verbreitet, daß viele Männer es für rechtens halten, Frauen zu benutzen, auszubeuten, zu demütigen, sexuell zu nötigen und auch zu schlagen, wenn sie ihre Wünsche nicht erfüllt sehen.“¹⁸⁶

Durch zahlreiche Maßnahmen und Kampagnen wird weiter für das sexuelle Selbstbestimmungsrecht von Frauen* und gegen sexualisierte Gewalt gekämpft. Die Politikwissenschaftlerinnen Dackweiler und Schäfer machen deutlich, wie wichtig es ist, positive Entwürfe des gewaltfreien Zusammenlebens zu denken und zu fördern:

„Ohne Orientierung an einer Dimension möglicher Gewaltfreiheit [...] ist die Erforschung des Problems in Gefahr, auf eigene Weise affirmativ zu werden. Denn: Gewalt nivelliert, macht platt, läßt nichts anderes mehr neben sich gelten. Eine Forschung und eine Theorie, die diese Wirkung auf lange Sicht reproduzieren, ließen sich von Gewalt bestimmen und schrieben sie selbst damit fort.“¹⁸⁷

Inszenierungen im Film könnten einen Weg bereiten, die Konstruktion von sexualisierter Gewalt jenseits von ‚Vergewaltigungsmythen‘ wiederzugeben und den Betroffenen eine Stimme zu geben. Doch laufen sie durch ihre Repräsentationsformen immer wieder Gefahr, Stereotype zu bestätigen. Williams bezieht sich in ihrer Beschäftigung mit Vergewaltigung vor dem Hintergrund des Pornografie-Genres auf filmische Erzählmuster, die Einflüsse auf die Realität von Betroffenen haben:

„Hier haben wir das klassische Dilemma der Vergewaltigung in einer sexistischen Gesellschaft: der Verdacht, daß das Opfer Opfer werden will. [...] In einem Publikum – oder einem Gericht – das nur aus Männern besteht, konnte diese Phantasie unhinterfragt durchgehen. Vergewaltigung war und ist in vielerlei Hinsicht noch heute das Verbrechen, bei dem die Glaubwürdigkeit der Opfer am meisten angezweifelt wird.“¹⁸⁸

Diese provokative Aussage, lässt sich durch Untersuchungsergebnisse stützen. Breiter macht deutlich,

„daß angeklagte Vergewaltiger von einem Gerichtsgremium, das aus männlichem Vorsitzendem, männlichem beisitzenden Richter und männlichem Staatsanwalt besteht, wesentlich weniger befürchten müssen als von einer Gruppe, in der zumindest eine dieser drei Positionen durch eine Frau vertreten wird: Von den zwölf Verfahren der ausschließlich männlichen Gruppe endete jedes zweite mit Freispruch, die Verfahren der anderen Gruppe jedoch nur jedes sechste Mal! Diese Zahlen lassen den Schluss zu, daß Richterinnen und Staatsanwältinnen Vergewaltigungsdelikte offenbar ernster nehmen und weniger dazu tendieren, sie als Kavaliersdelikte zu behandeln.“¹⁸⁹

Auch Sauer macht auf dieses Repräsentationsproblem aufmerksam. „Das Bild der als schwach konstruierten Frau, die als verletzlich dargestellt wird, und dadurch real verletzungsgefährdet ist, produziert Gewaltsamkeit.“¹⁹⁰

Im Folgenden zweiten Hauptteil werden Möglichkeiten und Schwierigkeiten filmischer Inszenierungen sexualisierter Gewalt genauer behandelt.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 48.

¹⁸⁸ Williams, *Hard Core*, S. 217.

¹⁸⁹ Breiter, *Vergewaltigung*, S. 133f.

¹⁹⁰ Sauer, „Geschlechtsspezifische Gewaltmäßigkeit rechtsstaatlicher Arrangements und Wohlfahrtsstaatlicher Institutionalisierungen“, S. 85.

2. Hauptteil II: Filmische Inszenierung sexualisierter Gewalt

Feministische Kritiken an patriarchalen Strukturen und Gewalt gegen Frauen* haben gesellschaftliche, rechtliche und politische Verhältnisse grundlegend verändert. Trotz allem sind Frauen* in vielen Bereichen bis heute benachteiligt. Auch das Medium des Films trägt teilweise zu stereotypischen Frauen*bildern bei und blieb daher von diesen Kritiken nicht unbeachtet.

Es wird deutlich, welche enorme Macht dem Film im Rahmen der Konstruktion von Geschlecht zukommt:

„das allgemeine Verständnis des Körpers wird maßgeblich von jenen Diskursen geprägt, die von den Medien ausgehen. So hat das Kino – und in seiner Folge die generelle Entwicklung der audiovisuellen Medien bis hin zu Fernsehen und Video – unser Verhältnis zum Körper und zu den Geschlechtern stark beeinflusst oder sogar erst *hergestellt*. [...] Der Kamerablick simuliert ein körperliches Sehen, das die Rezipierenden identifizierend wahrnehmen können – als seien sie selbst im Raum, als erlebten sie es von außen, als seien sie Voyeure und beobachteten die Beobachtung.“¹⁹¹

Trotz der öffentlichen Auseinandersetzung mit Repräsentationsformen des Films herrschen bis heute – vor allem in Hollywood – vor und hinter der Kamera sexistische und rassistische Strukturen, die mittlerweile von zahlreichen Schauspieler:innen öffentlich angeprangert werden.¹⁹²

Feministische Filmtheorien kritisieren die Konstruktionen von Frauen* in Filmen seit Jahrzehnten und weisen immer wieder auf Missstände hin. Im folgenden Kapitel werden einige der wichtigsten und zentralsten Thesen benannt, um Rückschlüsse auf die Veränderungen der Inszenierungen von sexualisierter Gewalt ziehen zu können.

2.1. Feministische Filmtheorien

„Die Sexualisierung des weiblichen Körpers war in der Tat eine beliebte Figur oder ein Wissensobjekt in den Diskursen der medizinischen Wissenschaft, der Religion, Kunst, Literatur, Volkskultur und anderswo.“¹⁹³ Dieses Zitat der Literaturwissenschaftlerin Teresa de Laurentis verdeutlicht, wie tief die Objektifizierung von Frauen* in Kunst und Kultur eingeschrieben ist. Die Schriftstellerin Virginia Woolf stellte 1929 in ihrem bekannten Essay *Ein Zimmer für sich allein* fest:

„Haben Sie eine Ahnung, wie viele Bücher im Laufe eines Jahres über Frauen geschrieben werden? Haben Sie eine Vorstellung davon, wie viele darunter von Männern [sic!] geschrieben wurden? Ist Ihnen bewußt, daß Sie vielleicht das am häufigsten abgehandelte Tier des Universums sind?“¹⁹⁴

Feministische Filmtheorie als Repräsentationskritik

Feministische Filmtheorien bieten die Grundlage für die Kritik an der Repräsentation von Frauen* in Filmen und dienen somit als Basis für dieses Kapitel. Denn die (filmischen) Opfer sexualisierter

¹⁹¹ Annette Geiger (Hg.), *Wie der Film den Körper schuf, Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006, S. 9.

¹⁹² Anfang des Jahres 2020 veröffentlichte das ZDF beispielsweise die Interviewreihe *FilmFrauen*, in der Frauen* über ihre Berufe in der Filmbranche und die damit einhergehenden Diskriminierungsformen sprechen.

¹⁹³ de Laurentis, „Die Technologie des Geschlechts“, S. 462f.

¹⁹⁴ Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein*, Frankfurt a. M.: Fischer 1981 (Orig.: *A Room for One's Own*, London: Hogarth 1929), S. 32.

Gewalt sind meistens Frauen*. Wie für den Film lange Zeit üblich, wurde auch in diesen Fällen vor einer Objektivierung und Erotisierung der Betroffenen nicht Halt gemacht. Auf medialer Ebene sind solche Inszenierungen sogar bei realen Fällen bis heute weit verbreitet. Der (in)direkte Vorwurf ‚das Opfer ist selber Schuld‘ wird durch solche Inszenierungen zu einem allgemeingültigen kulturellen Code.¹⁹⁵

Die Anfangszeit der feministischen Filmwissenschaften

Die Entstehung feministischer Filmwissenschaften lässt sich in den 1970er Jahren in den USA verorten. Mit dem Ziel „filmische Darstellungsformen als sexistische und patriarchale Deformationen der Frau offen zu legen“¹⁹⁶ wurden Untersuchungen zur Rolle und zum Bild der Frau* im Film voran getrieben. Diese Betrachtungen gingen eng mit den Forderungen nach medialen Darstellungen weiblicher* Lebensrealitäten und positiven Entwürfen weiblicher* Emanzipation einher.¹⁹⁷

Viele frühe feministische Untersuchungen sind aus heutiger Sicht aufgrund ihrer Simplifizierungen einerseits und ihrer ethnozentrischen sowie heterosexistischen Perspektive andererseits kritisch zu betrachten.

Als eines der bedeutsamsten und einflussreichsten Werke der feministischen Filmwissenschaft lässt sich der 1975 von Mulvey veröffentlichte Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino“ bezeichnen. Sie entwickelt in diesem Beitrag die Theorie, es gebe im Film drei Blickachsen. Diese seien definiert durch den Blick der Kamera, die Blicke der Zuschauer:innen und die Blicke der Protagonist:innen. Die Frau* wird zum ‚Objekt‘ des ‚männlichen* Blicks‘.¹⁹⁸ Diese Offenlegung der geschlechtsgebunden filmischen Blickhierarchien spielt in den Filmwissenschaften bis heute eine zentrale Rolle. Doch müssen Mulveys Positionen auch entsprechend eingeordnet werden: In ihren Überlegungen kritisiert sie eindeutig das Mainstream-Kino der 1930er bis 1950er Jahre.¹⁹⁹ Obwohl ihre Theorien nicht unumstritten sind, führte insbesondere die kritische Auseinandersetzung mit ihren Positionen zur Weiterentwicklung der feministischen Theoriebildung.

So beschäftigte sich beispielsweise Williams mit den Sorgen des Autors André Bazins um den Film: Die erste Sorge gelte der „Perversion des Kinos“²⁰⁰, gemeint sei damit der „Mißbrauch des

¹⁹⁵ Louise Hartz und Lydia Kray setzen sich vor dem Hintergrund von Glaubwürdigkeitsverfahren beispielsweise mit der medialen Inszenierung des Falls von Gina-Lisa Lohfink auseinander. Diese hatte einen Mann* wegen Vergewaltigung angezeigt und wurde infolgedessen selbst wegen falscher Verdächtigung verurteilt. Der Prozess wurde 2016 öffentlich geführt und erhielt große mediale Aufmerksamkeit. Insbesondere die Videoaufnahmen der sexuellen Handlungen, die gegen den Willen Lohfinks online gestellt wurden und auf denen zu hören ist, wie sie ‚hör auf‘ sagt, erregten massive Proteste von Feminist:innen (vgl. „I didn’t break any laws“, 20. 05. 2020).

¹⁹⁶ Seier/Warth, „Film- und Medienwissenschaft“, S. 83.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 51f.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 47.

²⁰⁰ Williams, *Hard Core*, S. 244.

natürlichen [...] Realismus des Mediums.“²⁰¹ Die zweite Sorge – das „Kino als Perversion“²⁰² meine „ein ökonomisches, technisches, gesellschaftliches und symbolisches System.“²⁰³ Der letzte Punkt von Bazins Überlegungen war laut Williams prägend für die feministische Filmtheorien:

„In diesem zweiten Typus werden Gewalt und Mißbrauch nicht so buchstäblich aufgefaßt, nicht als reale Gewalt und Aggression, ausgeübt an einer, im Film abgebildeten, realen Frau, sondern als in den Filmdiskurs selbst *eingepflanzte* Perversionen: die sadistischen, masochistischen, voyeuristischen und fetischisierenden Strukturen, die im gesamten Kino wirken, um weibliche Subjektivität zu negieren und Frauen zu den exhibitionistischen Objekten männlichen Begehrens und männlicher Aggression zu machen.“²⁰⁴

Queer-Theorie und intersektionale Perspektiven

Bis in die 1990er Jahre hinein wurden die Verknüpfungen von Ethnizität und Gender innerhalb der feministischen Filmwissenschaften ausgeklammert.²⁰⁵ Eine der bekanntesten Theoretiker:innen, die sich diesem Thema widmet und feministische Filmwissenschaften aus einer intersektionalen Perspektive massiv kritisiert, ist die Literaturwissenschaftlerin bell hooks. Sie machte 1992 darauf aufmerksam, Women of Color* seien im Film unterrepräsentiert – sowohl vor als auch hinter der Kamera.²⁰⁶ Aus diesem Grund sehen sich Women of Color* als Zuschauer:innen in einem doppelten Dilemma: Sie können sich in Anlehnung an Mulveys Theorien weder mit dem männlichen* Subjekt, noch mit dem weißen*, weiblichen* ‚Objekt‘ im Film identifizieren.²⁰⁷ Ebenfalls zentral für die Prägung und Weiterentwicklung feministischer Filmwissenschaften sind die Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre erschienen Theorien von de Laurentis und der Philosophin Judith Butler. Beide beziehen sich in ihren Texten auf die Überlegungen Foucaults. Diese können somit als Grundstein für die Herausbildung der Queer-Theorie gelesen werden. Foucault schlug in seinen Vorlesungen am Collège de France in den Jahren 1978–1979 vor, Sexualität und Körper als Effekte von Macht – und nicht als naturgegeben – zu verstehen. Damit schuf er die Basis für queer-theoretische Kritiken.²⁰⁸

De Laurentis manifestiert die historische Wichtigkeit des Differenzfeminismus der 1960er und -70er Jahre als „zentral für die Kritik der Repräsentation, für neue Lesarten kultureller Vorstellungen und Erzählungen, für die Hinterfragung von Subjektivitäts- und Textualitätsthemen, für das Lesen, Schreiben und Sehen.“²⁰⁹

Doch kritisiert sie den Differenzfeminismus ähnlich wie hooks: Durch die Abgrenzung zum anderen

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Seier/Warth, „Film- und Medienwissenschaft“, S. 90.

²⁰⁶ Vgl. hooks, „Der oppositionelle Blick“, S. 93.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 98.

²⁰⁸ Vgl. Gundula Ludwig, „Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat“, *Foucaults Gegenwart*, Wien: transversal texts 2016, S. 15–46, hier S. 15.

²⁰⁹ de Laurentis, „Die Technologie des Geschlechts“, S. 453.

Geschlecht* werden Unterschiede zwischen Frauen* beispielsweise durch Klasse oder Race²¹⁰ verleugnet.²¹¹ De Laurentis stellt aus diesem Grund den universellen Kategorien ‚Frau‘ und ‚Mann‘ ein widersprüchliches Subjekt, geprägt durch ethnische Zugehörigkeit, Klasse und sexuelle Beziehungen gegenüber.²¹²

Die Autorin spannt einen Bogen zu Foucault:

„Ein Ausgangspunkt könnte sein, Gender im Sinne von Foucaults Sexualitätstheorie als *Technologie des Sexes* zu verstehen und damit nahezulegen, dass das Geschlecht, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch von Alltagspraxis ist.“²¹³

Sie beschreibt Foucaults großen Einfluss durch die These, „dass Sexualität allgemein als natürlich und privat, als intime Angelegenheit begriffen, in Wirklichkeit aber vollständig kulturell, den politischen Zielen der herrschenden Klasse in der jeweiligen Gesellschaft entsprechend verfasst ist“.²¹⁴

Diese Überlegungen lassen sich durch Judith Butler ergänzen:

„Eine Frau zu *sein*, ist sicherlich nicht alles, was man ist. Diese Bestimmung kann nicht erschöpfend sein [...] weil die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschlechtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit dem rassistischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierender Identitäten überschneiden. Folglich lässt sich die *Geschlechtsidentität* nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen, in denen sie ständig hervorgebracht und aufrecht erhalten wird.“²¹⁵

Zudem stellt die Theoretikerin eine Unterscheidung zwischen Geschlecht auf der einen und Geschlechtsidentität auf der anderen Seite in den Raum:

„Obwohl man oft die unproblematische Einheit der *Frauen* beschwört, um gleichsam eine Solidargemeinschaft der Identität zu konstruieren, führt die Unterscheidung zwischen anatomischem *Geschlecht* (*sex*) und die Geschlechtsidentität (*gender*) eine Spaltung in das feministische Subjekt ein. Ursprünglich erfunden, um die Formel *Biologie ist Schicksal* anzufechten, soll diese Unterscheidung das Argument stützen, daß die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag. Die Geschlechtsidentität ist also weder das kausale Resultat des Geschlechts, noch so starr wie scheinbar dieses. Die Unterscheidung Geschlecht/Geschlechtsidentität erlaubt vielmehr, die Geschlechtsidentität als vielfältige Interpretation des Geschlechts zu denken“²¹⁶

Männlichkeit* und Weiblichkeit* sind demnach nicht naturgegeben und müssen ausgehend von

²¹⁰ Ich habe den Begriff ‚Race‘ gewählt, da der Diskurs über bestimmte Themenfelder – Black Studies, Black Identity, kulturelle Differenz, Rassismus – vor allem im Englischen stattfindet. Insbesondere Begriffe wie ‚Rassismus‘ und ‚Rasse‘ sind in der deutschen Sprache durch einen anderen historischen Kontext geprägt. Die deutsche Bezeichnung zu verwenden, ohne diese einzuordnen erscheint mir problematisch, aus diesem Grund greife ich auf die englische Formulierung zurück.

²¹¹ Vgl. de Laurentis, „Die Technologie des Geschlechts“, S. 454.

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Ebd., S. 454f.

²¹⁴ Ebd., S. 462.

²¹⁵ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 18.

²¹⁶ Ebd., S. 22.

Butlers Theorie des performativen Charakters ständig re-inszeniert werden.²¹⁷

De Laurentis schlussfolgert, „dass die Frau als Subjekt von Begehren und Bedeutung nicht repräsentierbar ist, oder besser, dass die Frau in der phallischen Ordnung der patriarchalen Kultur und ihrer Theorie nicht repräsentierbar ist, es sei denn als Repräsentation.“²¹⁸ Butler stellt in diesem Zusammenhang fest:

„So sah sich die feministische Theorie vor die Notwendigkeit gestellt, eine Sprache zu entwerfen, die die Frauen voll oder adäquat repräsentiert, um deren politische Sichtbarkeit zu fördern. Diese Forderung war offenbar um so wichtiger, als das Leben von Frauen unter den gegenwärtigen kulturellen Bedingungen entweder nur verzerrt oder gar nicht repräsentiert wurde.“²¹⁹

Sie fasst zusammen: „[B]evor die Repräsentation erweitert werden kann, muß man erst die Bedingungen erfüllen, um überhaupt Subjekt zu sein.“²²⁰ Dieser Aspekt lässt sich auch im Kontext sexualisierter Gewalt lesen: Um Konsens herzustellen, müssen beide Parteien als Subjekte wahrgenommen werden.

Zwischenfazit

Der Filmwissenschaft – einer verhältnismäßig jungen Disziplin – sind feministische Anschauungen seit ihrer Entstehung inhärent.²²¹ Feministische Filmwissenschaftler:innen griffen auf bekannte, meist von Männern* (zum Beispiel Foucault und Bazin) formulierte Theorien zurück, um ihre Kritiken zu äußern. Innerhalb weniger Jahre vollzog sich ein enormer Wandel. Obwohl feministische Themen mittlerweile in der Öffentlichkeit auf vielen Ebenen verhandelt werden, zeigen bis heute zahlreiche filmische Mainstream-Produktionen und mediale Diskurse sexistische Inszenierungen von Frauen*. Auch People of Color* oder queere Personen sind in der Filmbranche weiterhin unterrepräsentiert.

Die Verflechtung von Filmwissenschaft und Feminismus eröffnet einen neuen Blick auf Untersuchungsgegenstände. Sowohl inhaltliche filmische Perspektiven, Geschichten und Charaktere, als auch formale Aspekte, Kameraeinstellungen und Montage, erscheinen vor dem Hintergrund queer-feministischer Theorien in einem anderen Licht.²²²

Die historische Veränderung der Inszenierung und Konstruktion von sexualisierter Gewalt im Film ist eng mit diesen Aspekten verwoben und wird daher im folgenden Unterkapitel näher beschrieben.

²¹⁷ Vgl. Judith Butler, „Von der Performativität zur Prekarität“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Peters/Seier, (Orig.: Vortrag unter dem Titel *Performative Gender, Precarious Politics – or, Whose Future?*, Abschlusstagung des DFG-Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ der Freien Universität Berlin 2010), S. 573–590, hier S. 574f.

²¹⁸ de Laurentis, „Die Technologie des Geschlechts“, S. 467.

²¹⁹ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 16.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Seier/Warth, „Film- und Medienwissenschaft“, S. 81.

²²² Vgl. Geiger, *Wie der Film den Körper schuf*, S. 15.

2.2. Historische Veränderung der Inszenierung von sexualisierter Gewalt

Die Inszenierung sexualisierter Gewalt hat sich – nicht nur im Film – über die Jahrhunderte hinweg stark verändert. Zunächst waren die Repräsentationen geprägt von Zensur und damit einhergehenden gesellschaftlichen Moralvorstellungen. Durch neue Freiheiten wurden die Inszenierungen expliziter und damit auch objektifizierender und frauen*feindlicher. Mit den Frauen*bewegungen der 1970er und -80er Jahre gingen schließlich eine stärkere Sensibilisierung und Kritiken an misogynen Repräsentationsformen einher.

In diesem Kapitel werde ich einen Überblick über diese Entwicklungen geben und mich vor allem auf die Bereiche Literatur, Theater und Film konzentrieren.

Berichte von Gewalt und Vergewaltigung kommen schon in Erzählungen der Mythologie (zum Beispiel in den Geschichten von Philomena und Lukretia) vor.²²³ Die Literaturwissenschaft beschäftigte sich intensiv mit diesen sprachlichen Inszenierungen. Brownmiller macht darauf aufmerksam, wie allgegenwärtig diese Erzählungen schon in der frühen Kindheit von Mädchen* sind: „Even before we learn to read we have become indoctrinated into a victim mentality. Fairy tales are full of vague dread, a catastrophe that seems to befall only little girls.“²²⁴

Literatur und Bühne

Die Literaturwissenschaftlerinnen Gesa Dane und Christine Künzel untersuchen in ihren im Jahr 2003 veröffentlichten Texten beispielsweise die literarische Darstellung von Vergewaltigung. Dane konzentriert sich dabei auf die Auslassung dieser Aktion in vielen Dramentexten. Die sexualisierte Gewalt wurde in den meisten Fällen zwischen die Akte verlegt und dadurch für die Leser:innen nur durch die Konflikte der Figuren und die darauf folgende Handlung ersichtlich.²²⁵ Auf der Bühne fand eine ähnliche Verschiebung statt: Sexualisierte Gewalt wurde zwischen die Akte und damit hinter die Kulissen verschoben. Gesellschaftliche Normen und Werte verboten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts (sexuelle) Gewaltakte auf der Bühne.²²⁶

Production Code

Ähnlich wie im Film durch den Production Code wurde die Inszenierung von Sexualität und Gewalt demnach durch soziale und politische Zensur eingeschränkt:

„Ab 1934 waren dann im klassischen Hollywoodkino durch den *Production Code*, einem Regelwerk zur Selbstzensur der Filmproduzenten und -Verleiher des Studio-Systems, Darstellungen von Gewalt und Sexualität, und damit auch die Darstellung von sexualisierter Gewalt streng reguliert. Trotzdem wurden auch unter dem Bann des *Production Code* immer wieder Film-Plots produziert, in denen Vergewaltigungstaten und ihre Folgen Schlüsselrollen spielten. Die Inszenierungen sparten dabei die Vergewaltigung der Protagonistin meist entweder durch die Montage aus, übersetzten die Taten in metaphorische Bilder oder verlegten sie gleich ganz auf einen Zeitpunkt vor Beginn der Filmhandlung.“²²⁷

In Bezug auf Dane beobachtet auch Koch im Jahr 2008 diese Entwicklung und stellt fest, dass „die sexuelle Gewalt bis in die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in literarischen,

²²³ Vgl. Künzel, „Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“, S. 26.

²²⁴ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 309.

²²⁵ Vgl. Dane, „Zwischen den Zeilen – Hinter den Kulissen“, S. 187f.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 187.

²²⁷ Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 18.

bildenden und Bühnen-Darstellungen im Off der Handlung und zwischen den Zeilen stattgefunden hat, von einem *blank* repräsentiert, als Spur der Erinnerung, geschildert oder als metaphorischer Verweis gezeigt wurde“²²⁸

Dementgegen

„zeichnet sich die jüngste Entwicklung durch eine nie vorher da gewesene Explizitheit der Bilder und Sprache aus. Was früher nicht nur aus Gründen der Sittlichkeit und Moral nicht – oder höchstens in Kabinettstücken – gezeigt wurde, wird nun in aller Deutlichkeit und Direktheit ausformuliert, ins Tageslicht gezerrt und auf die Leinwand geworfen.“²²⁹

Inszenierungen sexualisierter Gewalt in Abgrenzung zur Pornografie

Im Rahmen der Beschäftigung mit sexualisierter Gewalt fiel mir auf, dass zahlreiche Theoretikerinnen (Dane, Williams, Koch) Konstruktionen von sexualisierter Gewalt vor dem Hintergrund des Genres der Pornografie verhandeln.

Pornografie wurde als Gattung in der Filmwissenschaft lange Zeit vernachlässigt. Faulstich führt diesen Umstand auf den Mangel an sprachlich angemessenen Bezeichnungen und die Tabuisierung von Sexualität zurück.²³⁰ Pornografie und Feminismus haben in diesem Zusammenhang eine besonders ambivalente Geschichte. Feministische Theoretiker:innen beschäftigen sich mit Pornografie häufig vor dem Hintergrund von Gewaltdarstellungen. In diesen Diskursen werden die Grenzen zwischen Realität und Fiktion oftmals verwischt. Brownmiller zieht sogar einen drastischen Vergleich zwischen Pornografie und Vergewaltigung: „viewing females as anonymous, painting play things, adult toys, dehumanized objects to be used, abused, broken and discarded. This, of course, is also the philosophy of rape.“²³¹

Dane liefert im Kontext der literarischen Darstellung von sexualisierter Gewalt eine Definition von Pornografie: „Pornographische Darstellungen zielen darauf ab, oft unter Einbeziehung von Gewalt, auch der Vergewaltigung, beim Leser und im Fall von Bildern, beim Betrachter sexuelle Erregung und Stimulierung hervor zu rufen.“²³²

1995 stellt Williams dar, wie sich die Visualisierung von Vergewaltigung in der Pornografie über die Jahrzehnte verändert hat. In Zuge dessen formuliert sie eine Kritik am Pornofilm und Sex-Kurzfilmen: Beide filmischen Formen würden sexuelle Handlungen als lustvoll darstellen – im Zentrum stehe allerdings die Lust der Männer*.²³³

Laut Williams nahmen die Darstellungen von Vergewaltigung in der Pornografie erst in den frühen Achtzigerjahren ab. Die Autorin betont die Wichtigkeit der Art und Weise, wie Vergewaltigung in die Erzählung der Pornografie eingebettet wurde: Sie nennt einige Filmbeispiele (*Joy*, 1975²³⁴ und

²²⁸ Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 187.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Werner Faulstich, *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag 1994, S. 23f.

²³¹ Brownmiller, *Against Our Will*, S. 394.

²³² Dane, „Zwischen den Zeilen – Hinter den Kulissen“, S. 192.

²³³ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 216.

²³⁴ Vgl. *Joy*, R.: Harley Mansfield, US 1977.

Behind the Green Door, 1972²³⁵), die sich dem Narrativ bedienen, die Frau* müsse erst durch eine Vergewaltigung erkennen, dieselbe in Wahrheit zu wollen.²³⁶ Die Abkehr von dieser Narration sieht Williams hauptsächlich in ökonomischen Faktoren begründet:

„die kontinuierliche Ausweitung des Markts auf Paare, eine steigende Zahl ernsthafter, von Frauen wie Männern verfaßter, Rezensionen über Pornographie, wachsende Anerkennung der feministischen Kritik an der männlichen sexuellen Gewalt und die neue Erscheinung des Pornokonsums am Videogerät zu Hause, machten die Szenarien mit dem Genuß an Vergewaltigung immer weniger akzeptabel für eine Industrie, die ihr Publikum erweitern und sich vom schlechten Ruf des Sex-Kurzfilms befreien wollte.“²³⁷

Die Medienwissenschaftlerin Hedwig Wagner beschäftigt sich im Jahr 2015 mit dem Zusammenhang von sexualisierter Gewalt und Pornografie. Sie macht die Schwierigkeit und Widersprüchlichkeit des Nachdenkens über sexualisierte Gewalt im Film deutlich. So verfange sich die Filmrezeption und -interpretation immer wieder in Unstimmigkeiten. Wagner arbeitet eine entscheidende Ambivalenz heraus: Auf der einen Seite trete sexualisierte Gewalt in der Pornografie in Erscheinung, auf der anderen Seite könne „[a]uch außerhalb des Genres des pornographischen Films [...] die Darstellung sexueller Gewalt zur pornographischen Szene im nicht-pornographischen Film geraten, zu einem medialen Sexdiskurs mit expliziten Körperdarstellungen.“²³⁸

Zusätzlich arbeitet Wagner die Möglichkeiten und Gefahren der Inszenierung sexualisierter Gewalt heraus. So

„kann sexuelle Gewalt zwar auf pathologische Verfehlungen einzelner Individuen und als gesamtgesellschaftliche Disposition auf kollektive Devianz hinweisen, ist aber immer der Gefahr ausgesetzt, sexuelle Gewalt als Normaldisposition zu propagieren [...]. Dieses Kippen von Kritik und reaktionärem Potential ist nie vollständig zu bannen.“²³⁹

Darüber hinaus betont die Autorin – ähnlich wie Dane – erst die explizite Darstellung von Sexualität definiere die Pornografie.²⁴⁰ Sie schlussfolgert:

„Sexuelle Gewalt im Film nun teilt in den gewalttätigen Szenen diese *Objektdegradierung*, Persönlichkeitsmissachtung und Körperverletzung; in den übrigen Szenen wird von einer oder mehreren Entitäten auf diese Verletzung reagiert. Pornographie wie sexuelle Gewalt zeige die Degradierung auf ein Objekt und bedrohe alle Frauen, so nicht nur das Argument von überzeugten Feministinnen.“²⁴¹

Auch Koch arbeitet die Parallelen zwischen dem Genre der Pornografie und der Visualisierung sexualisierter Gewalt im Film heraus: Laut der Autorin lässt sich die sexualisierte Gewalt – ebenso wenig wie der weibliche* Orgasmus – nicht visualisieren:

„Die sexuelle Gewalt jedoch entzieht sich der Visualisierung, sie lässt sich nicht sichtbar machen. Die optische Darstellung von sexueller Gewalt versagt. Dies weist Parallelen zum

²³⁵ Vgl. *Behind the Green Door*, R.: Artie Mitchell/James Mitchell, US 1972.

²³⁶ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 218.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Hedwig Wagner, „Sexuelle Gewalt im Film“, *Sexuelle Gewalt im Film*, hg. v. Jochem Kotthaus, Weinheim: Beltz Juventa 2015, S. 43–59, hier S. 51.

²³⁹ Ebd., S. 53f.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 54.

²⁴¹ Ebd.

Pornofilm auf [...]. Der Pornofilm als De-Maskierung und Entlarvung, als Versuch völlige Sichtbarkeit der Lust der Frauen herzustellen, eine Vermessung der weiblichen Libido vorzunehmen, zu den Geheimnissen des weiblichen Orgasmus vorzudringen, scheitert unweigerlich.“²⁴²

Darüber hinaus liefert sie eine Erklärung für die häufig vorkommende filmische Verstrickung von sexualisierter Gewalt und Verführung:

„Gerade die Kontrolllosigkeit, die Ohnmacht der Frauen, die in Überwältigungsszenarien, Entführungen und natürlich auch im Pornofilm selbst zum Ausdruck kommt, scheint prädestiniert zu sein, das Feld der weiblichen Lust zu erforschen, um ein vermeintlich wahres, authentisches oder unkontrolliertes *Geständnis* der Lust zu erhalten.“²⁴³

Rape-Revenge-Genre

Die Entwicklung der Darstellung von sexualisierter Gewalt wurde in der Filmwissenschaft hauptsächlich vor dem Hintergrund des sogenannten Rape-Revenge-Genres thematisiert. Zuvor wurde die Vergewaltigung der Frau* in den meisten filmischen Handlungen durch einen männlichen* ‚Beschützer‘ (meist Vater, Bruder, Ehemann* oder ein Vertreter des Gesetzes) gerächt.²⁴⁴

Die Filmwissenschaftlerin Julia Reifenberger kritisiert diese Narrationen:

„Der Vergewaltigungstat haftet in diesen Filmen so häufig der Ruch eines Diebstahldelikt an; die weiblichen Figuren werden durch die an ihnen verübte sexualisierte Gewalt der legitimen sexuellen Verfügungsgewalt der männlichen Familien- und Gemeindeoberhäupter entrissen.“²⁴⁵

Umgedreht wird dieses Erzählmuster in den Rape-Revenge-Filmen wie zum Beispiel *Baise Moi*²⁴⁶ oder *I spit on your grave*²⁴⁷. Hier ziehen die Frauen* selbst los und rächen sich an den männlichen* Vergewaltigern.

Doch bemängelt Reifenberger filmische Erotisierungen der Opfer in Rape-Revenge-Filmen. Der Film – im Gegensatz zur Literatur und Bühne – ergänze ein entscheidendes Element der Objektivierung: Die Kamera. Einstellungsgrößen, Bildausschnitte und Perspektive können dazu beitragen, eine Figur vor der Linse zum Objekt der Zuschauer:innenblicke zu machen.

„Hinzu kommt auch häufig eine visuelle Aufbereitung des weiblichen Körpers durch Kameraführung und Montage, die das Vergewaltigungsoffer erotisiert. Geläufig sind dabei Kamerafahrten über oder *Close-Ups* von Brust, Beinen und Po der Frau, entweder in einer auktorialen Erzählperspektive oder aus Sicht des Voyeurs. [...] Wenn sich dann in der Erzählung die Vergewaltigung der Frau anschließt, erscheint diese als Konsequenz ihrer erotischen Attribute und sexuellen Signale an ihre männliche Umwelt.“²⁴⁸

Auch Koch beobachtet diese Entwicklung der narrativen Umkehrung des Opfer-Täter:innen-Status.

„In der literarischen, künstlerischen und filmischen Bearbeitung von sexueller Gewalt hat sich ganz abgesehen vom ästhetisierten Spektakel der sexuellen Gewalt gezeigt, dass die Darstellungen im 19. Jahrhundert tendenziell auf einen Verlust der (Geschlechts-)Ehre der Frau, im 20. Jahrhundert eher auf eine Beschränkung der individuellen sexuellen Freiheit der Frau abheben und damit überwiegend eine Verkehrung von Opfer und Täter vornehmen, bei

²⁴² Koch, „Performing sexual violence“, S. 77.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 19.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. *Baise Moi*, R.: Virginie Despentes, FR 2000.

²⁴⁷ Vgl. *I Spit on your Grave*, R.: Steven R. Monroe, US 2010.

²⁴⁸ Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 62f.

der die Schuld vom Täter auf das Opfer übergeht. Der politische und gesellschaftliche Kontext aber, in dem sexuelle Gewaltakte ausgeführt werden, wird in den meisten Fällen ignoriert, der Machtfaktor negiert.“²⁴⁹

Jedoch entwickelte sich unter anderem durch die Kritik der Frauen*bewegungen in den 1970er Jahren eine neue ‚weibliche* Erzählperspektive‘.²⁵⁰ Regisseur:innen versuchten, durch filmische Mittel wie zum Beispiel Kameraeinstellungen und Perspektive dem Leid der Frauen* Ausdruck zu verleihen, ihren Schmerz sichtbar zu machen, ohne sie zu objektifizieren.

„Bei der Inszenierung der Vergewaltigung werden häufig *Point of View* - Aufnahmen des Opfers verwendet, die eine Identifikation der Zuschauer_innen mit der weiblichen Position erzwingen. Anstelle von Groß- und Nahaufnahmen des leidenden Gesichts des Vergewaltigungsofers und seines geschundenen Körpers treten dabei typischerweise Aufnahmen der von sadistischer Lust entstellten Gesichter der Täter. Eine sadistisch-lustvolle Rezeption von Darstellungen männlicher sexualisierter Gewalt gegen Frauen wird damit erschwert, weil das Publikum durch die Inszenierung die traumatische Gewalterfahrung der weiblichen Protagonistin miterleben muss.“²⁵¹

Hinzu kommt laut Williams eine stilistische wie narrative Konzentration auf die psychischen und physischen Verletzungen der Opfer.²⁵²

Zwischenfazit

Die Gestaltung von sexualisierter Gewalt hat sich in der Literatur, auf der Bühne und nicht zuletzt im Film massiv verändert. Von einer starken Zensur zu expliziten Darstellungen und teilweisen Objektifizierungen bis hin zu einer Suche nach neuen Erzählformen und Möglichkeiten der Inszenierung aus einer Perspektive der Opfer und einer damit einhergehenden Sensibilisierung. Szenen sexualisierter Gewalt im Film sind bis heute keine Seltenheit: Der *Österreichische Film Gender Report 2012-2016* untersuchte im Zeitraum von 1.12.2012 bis 31.12.2016 100 österreichische Spielfilme und zählte 353 Szenen sexualisierter Gewalt. Die Analyse der Geschlechterverhältnisse ergab, dass 70 % der Aktionen von männlichen* und 30 % von weiblichen* Filmfiguren verübt wurden. 65 % der Handlungen von sexualisierter Gewalt richteten sich gegen weibliche* und 35 % gegen männliche* Filmfiguren.²⁵³ Dieses Ungleichgewicht entspricht, wie bereits erwähnt, durchaus der Realität. Jedoch bleibt die Frage offen, ob die ständige Darstellung von sexualisierter Gewalt gegen Frauen* dieselbe kritisiert oder normalisiert.

2.3. Zuschauer:innenposition

Die Frage danach, wie sich die Inszenierung von sexualisierter Gewalt auf die Zuschauer:innen auswirkt, wurde in unterschiedlichen theoretischen Texten, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde, verhandelt. Einige Regisseur:innen versuchen die Reaktionen der Betrachter:innen bewusst zu beeinflussen und beispielsweise Erregung oder eine Identifikation mit den Täter:innen zu vermeiden.

²⁴⁹ Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 130f.

²⁵⁰ Vgl. Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 46.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 218.

²⁵³ Vgl. Flicker/Vogelmann, *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*, S. 26.

Realitätseindruck

Insbesondere der Realitätseindruck der Szenen von sexualisierter Gewalt spielt in diesem Kontext eine elementare Rolle. Williams beschäftigt sich im Rahmen ihrer Überlegungen zur Pornografie unter anderem mit den 1986 veröffentlichten Ergebnissen der Untersuchung der Kommission Meese in den USA (benannt nach dem damaligen Justizminister Edwin Meese). Das Gremium kam laut der Autorin zu dem Schluss, durch den Film würden Inszenierungen von pornografischem Geschlechtsverkehr zu Darstellungen von vermeintlich realen sexuellen Interaktionen.²⁵⁴

Williams führt das Argument für ihre Leser:innen weiter aus:

„Die filmische Darstellung einer *realen Person* bei einer sexuellen Handlungen [sic!] ist genau dasselbe, wie wenn der Zuschauer ihr *leibhaftig* zusieht. Daher, so die Argumentation, wird das Filmpublikum zum *direkten* Zeugen jeglicher im Film gespielter Mißbrauchshandlung oder Perversion.“²⁵⁵

Das Problem des Effekts von sexualisierter Gewalt im Film auf Zuschauende und Schauspieler:innen darf laut Williams „nicht vom Medium getrennt werden, welches das Zuschauen erst ermöglicht.“²⁵⁶

Sie widerlegt die These, eine Abbildung von Gewalt habe dieselbe Wirkung wie tatsächliche Gewalt und stellt fest:

„vielmehr erscheint sie uns real und entfernt zugleich, sowohl in der Zeit wie im Raum. Unsere Komplizität als Zuschauer der Tat ist von einer anderen Art, als wenn wir tatsächlich mit dem *Objekt* in einem Raum wären; sie hängt damit zusammen, dass wir (ob mit Faszination, Lust, Entsetzen oder Angst) eine Tat beobachten, die real erscheint, aber mit der wir selbst nicht leibhaftig in Verbindung stehen.“²⁵⁷

Auch Wagner setzt sich vor dem Hintergrund der Pornografie mit dem Dilemma der Zuschauer:innenposition auseinander, kommt jedoch zu einem anderen Ergebnis als Williams:

„Sexuelle Gewalt (im Film) impliziert psycho(pathologisch) sexuelle Empfindungen auch bei den Zuschauenden (ob stimulierend oder verletzend). Die Körperempfindung diesseits und jenseits der Leinwand ist der gleichen Natur. Die Rahmung, dass die (gewaltsamen) sexuellen Handlungen nur vorgetäuscht, nicht aber tatsächlich vollzogen wurden, droht immer wieder zu kippen und zu verschwinden. [...] Bei der Darstellung sexueller Gewalt ist das fiktionale *Als ob* außer Kraft gesetzt oder steht zumindest in Frage.“²⁵⁸

Auch wenn ich Williams Argumenten teilweise zustimmen würde, verschwimmen die Ebenen von Realität und Fiktion in den Auseinandersetzungen mit sexualisierter Gewalt im Film tatsächlich nicht nur in diesen Debatten häufig. Ein Beispiel für diese ambivalenten Verflechtungen sind sogenannte Snuff-Filme. Diese spielen bewusst mit den Grenzen von Wirklichkeit und Erfindung, indem sie einen vermeintlich realen Mord während des Geschlechtsverkehrs zur Unterhaltung oder Erregung der Zuschauer:innen zeigen. Der Begriff geht zurück auf den argentinischen Horrorfilm *El Ángel de la muerte*²⁵⁹ – in den USA unter dem Titel *Snuff* erschienen. Die Macher:innen

²⁵⁴ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 240.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd., S. 244.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Wagner, „Sexuelle Gewalt im Film“, S. 53.

²⁵⁹ Vgl. *El Ángel de la muerte*, R.: Michael Findlay/Roberta Findlay/Horacio Fredriksson, AR/US 1976.

behaupteten, in einer der Szenen eine Darsteller:in tatsächlich umgebracht zu haben. Im Nachhinein stellte sich die Aussage als Marketingstrategie heraus, die Legende blieb jedoch bestehen.²⁶⁰

Reaktionen der Zuschauenden

Koch behandelt im Gegensatz zu Williams und Wagner die sichtbaren und körperlichen Verhaltensweisen der Zuschauer:innen:

„wenn sich eine sexuelle Gewalttat ankündigt, dann bewegen sich zahlreiche Lieder, um die Augen zu verschließen, vielfach auch die Finger im vergeblichen Versuch, die Ohren zu verschließen, häufig bewegen sich sogar die Zuschauenden aus dem Kino- oder Projektionsaal heraus. Die bewegten Bilder haben den performativen Effekt der Bewegung der Zuschauenden. Dabei wird die Metapher der affektiven oder emotionalen Bewegung transformiert in eine physische Bewegung.“²⁶¹

Diese Reaktionen verhindern laut Koch die Wahrnehmung der sexualisierten Gewalt. Paradoxerweise bleibe den (Nicht-)Zuschauer:innen der Zugang zur Bedeutung der sexualisierten Gewalt erhalten. Die Betrachter:innen meinen, zu wissen, was sie sehen und hören werden und entziehen sich der Situation.²⁶² Was sind die ‚schlimmeren‘ Bilder? Die auf der Leinwand, oder die in den Köpfen der Zuschauer:innen?

Auslassungen

Einen ähnlichen Effekt wie das Wegsehen rufen bewusste Auslassungen durch die Regisseur:innen hervor. Im Bezug auf Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*²⁶³ und den Theorien von de Laurentis im Kontext von Zuschauer:innensubjekten stellt Koch fest:

„Die *real horrorshow* ereignet sich in der Phantasie der Zuschauenden. Die im Film evozierte Gewalttat verlagert sich in die Köpfe der Zuschauenden und infiziert sie mit dem Tabu der Vorstellung und Ausübung von sexueller Gewalt. In der Phantasie übertritt nicht der Film, sondern übertreten die Zuschauenden als Subjekte des Films und als Subjekte der eigenen Phantasie das Tabu der sexuellen Gewalt.“²⁶⁴

Ähnlich verhält es sich mit dem im Rahmen dieser Arbeit analysierten Film *Joy*. Den Betrachter:innen wird die Vergewaltigung nicht direkt gezeigt. Durch die Reaktion der Mitbewohner:innen und die Geräusche im Hintergrund können sich die Zuschauer:innen vorstellen, was passiert.

Koch macht zudem auf die vermeintliche Doppelmoral der Betrachter:innen aufmerksam. Sie stellt die These auf, „dass erst die Zuschauenden das Tabu der Vorstellung von sexueller Gewalt brechen und dadurch in eine Situation der Grenzüberschreitung geraten, die sie wiederum dem Film zum Vorwurf machen.“²⁶⁵

²⁶⁰ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 245f.

²⁶¹ Koch, „Performing Sexual violence“, S. 76.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. *A Clockwork Orange*, R.: Stanley Kubrick, US/GB 1971.

²⁶⁴ Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 190.

²⁶⁵ Ebd.

Zwischenfazit

Die Meinungen darüber, welche Auswirkungen Bilder sexualisierter Gewalt auf die Zuschauer:innen haben, sind geteilt. Ob die Konstruktion von sexualisierter Gewalt im Film dieselbe Reaktion hervorruft, wie tatsächliche Gewalt, lässt sich bezweifeln. Doch sind die Grenzen in vielen Fällen fließend und die Inszenierungen sexualisierter Gewalt rufen häufig heftige innere oder äußerlich sichtbare Verhaltensweisen hervor.

Im Rahmen der Betrachtung nehmen die Zuschauer:innen eine entscheidende Position ein. Entweder durch bewusstes Wegschauen und -hören oder durch absichtliche Auslassungen der Regisseur:innen, imaginieren die Betrachter:innen eigene Bilder sexualisierter Gewalt in ihrer Fantasie.

Szenen sexualisierter Gewalt auf der Bühne oder der Leinwand können Re-Traumatisierungen hervorrufen und sollten deshalb durch Triggerwarnungen im Vorhinein gekennzeichnet werden.

2.4. Sexualisierte Gewalt im Film: Ein Repräsentationsproblem?

Die Überlegungen aus dem vorherigen Kapitel gehen eng einher mit der Frage danach, inwiefern eine Visualisierung von sexualisierter Gewalt überhaupt möglich ist. Unterschiedliche Herangehensweisen (Auslassung, Zeigen, bildliche Metapher) von Regisseur:innen und Theorieansätze verschiedener Theoretiker:innen sollen thematisiert werden.

Vorangestellt sei an dieser Stelle, welche enorme Macht dem Film in Bezug auf sexualisierte Gewalt zukommen kann:

„Die Wurzel jeder buchstäblichen oder symbolischen Aggression gegen Frauen ist eine Form der vorherrschenden, ja sadistischen männlichen Macht, sei es die tatsächliche, klinische Perversion des Sadismus oder die eher der gesellschaftlichen Norm entsprechenden Formen des Voyeurismus und der Fetischisierung, die den filmischen Diskurs prägen. In beiden Fällen lernen sozusagen die Betrachter, daß sadistische Aggression akzeptiert, ja *normal* ist.“²⁶⁶

Koch hat sich intensiv mit den Aspekten der Visualisierung von sexualisierter Gewalt beschäftigt, aus diesem Grund werde ich mich in diesem Kapitel hauptsächlich auf ihre Überlegungen beziehen. Sie geht davon aus, sexualisierte Gewalt sei nicht durch filmische Konstruktionen abbildbar.²⁶⁷ Dieser Umstand hänge mit dem inneren Schmerz, den Übergriffe hervorrufen, zusammen:

„Er schreibt sich als Erfahrung in die Erinnerung ein. Die sexuelle Gewalt richtet sich gegen den Willen und die Subjektivität der Betroffenen, sie zielt auf die Destruktion der Persönlichkeit und ist daher nicht objektivierbar.“²⁶⁸

Möglichkeiten der Visualisierung

Dennoch zeigt Koch Methoden und Beispiele auf, wie eine Visualisierung gelingen könnte. In ihrem Text untersucht sie den im Jahr 2006 erschienenen Spielfilm *Grbavica – Esmas Geheimnis*²⁶⁹ näher. Der Film beschäftigt sich inhaltlich mit Formen sexualisierter Gewalt, die als

²⁶⁶ Williams, *Hard Core*, S. 245.

²⁶⁷ Vgl. Koch, „Performing sexual violence“, S. 77.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. *Grbavica. Esmas Geheimnis*, R.: Jasmila Žbanić, AT/BA/DE/HR 2006.

Kriegsmittel während der Jugoslawienkriege eingesetzt wurden.²⁷⁰ Der Diskurs innerhalb der Medien über dieses Thema sei in Kritik geraten, da die betroffenen Frauen* keine Möglichkeit erhalten hätten, selbst zu Wort zu kommen.²⁷¹ Koch lobt den Film *Grbavica*, da er im Gegensatz zu anderen Spielfilmen, die sich mit sexualisierter Gewalt befassen „eine radikale Gegenposition“²⁷² einnehme indem er, „das subjektive Erleben, die Erfahrungen der Frauen [...] aus auktorialer oder Zeugenperspektive“²⁷³ zeige.

Schwierigkeiten der Visualisierung

Im Gegensatz dazu kritisiert sie das Genre des Rape-Revenge-Films denn diese „inszenieren die sexuelle Gewalt als ein Spektakel, in dem die Sexualität der Protagonistin zwischen männlichem Besitzanspruch und Unterworfenheit sowie unstatlichem weiblichen Begehren und Rachelust changiert.“²⁷⁴ Weiter fährt sie fort:

„In *rape-revenge*-Filmen [...] werden Geschlechterdifferenzen nur deshalb überschritten, um sie letztlich wieder in die symbolische Ordnung einzufügen. Der sexuelle Gewaltakt bildet den Wendepunkt der Narration, er gerät dabei zu einem voyeuristischen Ereignis, dessen Heldin die Figur der Vergewaltigten und dessen Antihelden die Vergewaltigten sind.“²⁷⁵

Koch bemängelt weiter, in manchen Filmen werde die sexualisierte Gewalt „ästhetisiert“²⁷⁶. Somit geriete sie zum Teil einer „somasochistischen Konstruktion, die sich aus dem genießenden Betrachten der Gewalttätigkeit und zugleich der Opfer ergibt.“²⁷⁷

Das kritische Potenzial der Konstruktion von sexualisierter Gewalt

An dieser Stelle lässt sich eine Parallele zu Dane ziehen. In ihrer Auseinandersetzung mit der literarischen Inszenierung sexualisierter Gewalt beschäftigt sie sich ebenfalls mit Autor:innen, die versuchen eine Sprache zu finden, um die Taten aus Sicht der Opfer zu beschreiben.²⁷⁸ Im Bezug auf literarische Werke und ihre Inszenierungen macht sie deutlich, dass sowohl die Auslassung von Szenen sexualisierter Gewalt als auch das bewusste Zeigen ein enormes Potenzial bergen können. Durch die sichtbare Inszenierung könne strukturelle Gewalt beispielsweise als alltäglich und selbstverständlich entlarvt werden. Die Taten würden als Bruch in der Existenz der Figuren dargestellt und somit keine Zweifel an der Grausamkeit des Erlebten lassen.²⁷⁹

Doch auch Texte, die zwischen den Zeilen von sexualisierter Gewalt erzählen, entfalten laut Dane ein kritisches Potenzial. In diesen Fällen werde die Aufmerksamkeit „auf das Danach der Tat

²⁷⁰ Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 127.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 128.

²⁷² Ebd., S. 129.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Vgl. Dane, „Zwischen den Zeilen – Hinter den Kulissen“, S. 192.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 192f.

gelenkt, auf die emotionalen und sozialen Folgen für das Opfer.“²⁸⁰

Repräsentationsproblem

Koch nennt den Film *Grbavica* als positives Beispiel für die Inszenierung sexualisierter Gewalt, da er „sowohl die Perspektive der Vergewaltiger oder gar voyeuristischen Beobachter als auch die explizite Visualisierung des sexuellen Gewaltspektakels“²⁸¹ auslasse. Sie benennt ihre Ansprüche an die Inszenierung sexualisierter Gewalt: „Es bedarf immer der Metaphorisierung und Allegorisierung, um den Bedeutungsgehalt, *sexuelle Gewalt* herzustellen. Das heißt, dass es notwendig ist, auf bestimmte visuelle Strategien zurückzugreifen, die auf die sexuelle Gewalt verweisen.“²⁸²

Koch macht das generelle Repräsentationsproblem deutlich, vor dem Regisseur:innen stehen, die sexualisierte Gewalt inszenieren. Die Autorin bezieht sich an dieser Stelle auf den Philosophen Gilles Deleuze und seine 1985 veröffentlichten Überlegungen zum Masochismus und markiert, die Darstellung sexueller Gewaltakte aus der Perspektive der Täter:innen sei eine Täuschung, da sie die Gewalt legitimiere²⁸³:

„[D]ie Macht des Gewalttäters liegt darin begründet, dass er die Rationalität auf seiner Seite hat, denn die Gewalt ist der logische Beweis ihrer Berechtigung. Zugleich ist aber erlittene schwere Gewalt, der Schmerz und Erniedrigung, für die Betroffenen selbst zwar intensiv wahrnehmbar, anderen jedoch nicht mitteilbar, da es keine kodifizierte Sprache oder Visualisierungsmöglichkeit für schwere körperliche Verletzungen – insbesondere in ihrer Kombination bei sexueller Gewalt oder Folter – gibt.“²⁸⁴

Die Verwendung von Symbolen und Metaphern

Da eine realitätsnahe Abbildung demnach nicht möglich sei, „bieten sich ästhetische Mittel jenseits des Mainstreams an, der traumatischen Erinnerung mit ihren Inkohärenzen, der Bildhaftigkeit, den Lücken und Verschiebungen sowie ihrer Flüchtigkeit Ausdruck zu verleihen.“²⁸⁵ Der Rückgriff auf Symbole und Metaphern ist aus diesem Grund häufig. Diese können sich beispielsweise durch Wunden an Hals und Mund zeigen, da sie als Sinnbild für die Vulva gelesen werden können. Darüber hinaus seien häufig Metapher für die „Destruktion der Persönlichkeit“²⁸⁶ vorzufinden. Beispielsweise spielen in der historischen Darstellung von Vergewaltigung in den Künsten die Haare eine große Rolle:

„Künzel hat in einem Text zur Bedeutung der aufgelösten Frisur in Darstellungen von sexueller Gewalt darauf verwiesen, dass der Zustand des Haars Schnittstelle von Körper und Repräsentation v.a. in der mittelalterlichen Rechtssprechung mimetische Bedeutung für die Veranschaulichung der sexuellen Gewalttat hatte, die anders kaum zu belegen war. So galt das geraufte oder wirre Haar vor Gericht als ein performativer Akt, der sowohl die Tat als auch den Widerstand dagegen in Form des wirren Haares und das nachfolgende Trauma in Form des gerauften Haares sichtbar machen sollte. In Darstellungen von sexueller Gewalt im Film wird

²⁸⁰ Ebd., S. 193.

²⁸¹ Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 129.

²⁸² Koch, „Performing sexual violence“, S. 77.

²⁸³ Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 130.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd., S. 131.

²⁸⁶ Ebd., S. 135.

diese Haarperformance häufig aufgegriffen, um Verletzung und Destruktion zu zeigen.“²⁸⁷

Williams stellt zusätzlich heraus, sexualisierte Gewalt könne auch über andere Metaphern – in sogenannten Schund-Horrorfilmen beispielsweise durch den Akt der Tötung – dargestellt werden.²⁸⁸

Zwischenfazit

Szenen sexualisierter Gewalt zu inszenieren oder auszulassen ist eine bewusste Entscheidung, die den jeweiligen Regisseur:innen selbst überlassen bleibt. Es zeigt sich eine deutliche Entwicklung zu einem sensibleren Umgang mit dieser Thematik, die mit neuen Erzählformen einhergeht.

Koch hat durch ihre Analysen unterstrichen, dass es sich bei sexualisierter Gewalt um ein inneres Trauma handelt, welches aus diesem Grund vor einem Repräsentationsproblem steht. Gleichzeitig macht sie deutlich, welches Potenzial beispielsweise die Auslassung der sexualisierten Gewalt oder die Übertragung in Symbole und Metaphern beinhalten kann. Allerdings sind die Zuschauer:innen in solchen Fällen – wie im vorherigen Kapitel bereits beschrieben – auf ihre eignen Fantasien zurückgeworfen. Diese fügen sich aus Bildern zusammen, die auf bestehende kulturelle Codes zurückgreifen.

Auch viele Filme sehen sich in diesem stilistischen und narrativen Dilemma gefangen. Durch die Verortung in der europäischen Kulturgeschichte sind sie einerseits auf bekannte Bild- und Erzählmuster angewiesen, die es sich zu eigen gemacht haben, die Schuld nicht auf die Täter:innen, sondern auf die Betroffenen zu verlagern. Andererseits wollen sie dem Anspruch gerecht werden, die Perspektive der Opfer zu inszenieren.²⁸⁹

An dieser Stelle kommt erneut die Problematik auf, dass Inszenierungen sexualisierter Gewalt sich in einem stetigen Spannungsfeld zwischen der Kritik an bestehenden Umständen (sexualisierte Gewalt gegen Frauen*) und der Reproduktion derselben bewegen.

Doch liefert Koch meiner Meinung nach Lösungsvorschläge für diese Schwierigkeiten und zeigt Beispiele auf, wie Inszenierungen aussehen könnten, die die Opfer nicht objektifizieren.

Zwei Filme, die sich auf narrativer und stilistischer Ebene bemühen, eine Opferperspektive auf sexualisierte Gewalt wiederzugeben, sind *Alles ist gut* und *Joy*. Aus diesem Grund werde ich diese im nächsten Kapitel, der Analyse, genauer untersuchen.

²⁸⁷ Ebd., S. 138.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 247.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 123.

3. Hauptteil III: Filmanalyse

3.1. Methodische Überlegungen zur Filmanalyse

Im Folgenden werde ich die der Arbeit zu Grunde liegende Methode – die Filmanalyse nach Faulstich – beschreiben. Der Filmwissenschaftler schlägt eine Unterscheidung in vier Analyseformen vor: 1. Handlungsanalyse (Was geschieht in welcher Reihenfolge?), 2. Figurenanalyse (Welche Figuren und Charaktere spielen im Film eine Rolle?), 3. Analyse der Bauformen (Welche Bauformen des Erzählens werden im Film verwendet?), 4. Analyse der Normen und Werte (Was möchte der Film vermitteln?).²⁹⁰

Die zu analysierenden Forschungsgegenstände werden von unterschiedlichen Seiten betrachtet. Manche Aspekte treten dabei in den Vordergrund, andere in den Hintergrund.²⁹¹

Das Hauptaugenmerk meiner Arbeit liegt, ausgehend von meiner Forschungsfrage, auf der Handlungsanalyse und der Analyse der Bauformen.

In meine Untersuchung habe ich jeweils die gesamten Filme einbezogen, mich jedoch auf die Szenen sexualisierter Gewalt und ihre Auswirkungen konzentriert.

Handlungsanalyse

Um die für mich wichtigen Aspekte der jeweiligen Filme herauszuarbeiten, fertige ich während der ersten Sichtung ein Filmprotokoll an. Diese Methode dient dazu, persönliche Eindrücke festzuhalten und ermöglicht eine „unreflektierte, emotionale, spontane, eigene Rezeption“²⁹².

Im Anschluss erstelle ich ein Sequenzprotokoll. Sequenzen können durch Einheit und/oder Wechsel des Ortes, des Handlungsstrangs, der Figuren, der Zeit oder des Stils markiert werden. Auf diese Art und Weise ist es möglich einen „Zugriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung“²⁹³ zu erlangen. Anschließend unterscheide ich die Sequenzen in Subsequenzen, Haupt- und Nebenhandlungen. So werden Zusammensetzung der Filmhandlung und Montage sichtbar.²⁹⁴

Faulstich stellt fest, es gebe unterschiedliche Handlungsphasen, die meisten Filme würden sich dabei in eine 5-Akt-Struktur gliedern lassen: Problementfaltung (Einführung der Figuren, Handlungsart, Milieu, Zeit, Motiv), Steigerung der Handlung (Verschärfen eines Konflikts, neue Motive), Krise oder Umschwung (zum Beispiel durch Hinzutreten einer weiteren Figur), Verzögerung der Handlung (der Ausgang ist bereits klar, wird durch verschiedene Umstände aber noch zurückgehalten) und Happy End oder Katastrophe.²⁹⁵

²⁹⁰ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 28.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 29.

²⁹² Ebd., S. 65.

²⁹³ Ebd., S. 78.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 81.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 85.

Figurenanalyse

An diese Untersuchung anknüpfend wende ich mich einer bewusst kurz gehaltenen Figurenanalyse zu. Diese erfüllt den Zweck, die Figurenkonstellationen zu verdeutlichen und die wichtigsten Charakterzüge herauszuarbeiten. „Der Film als ein *audiovisuelles* Medium tendiert zum sichtbaren, zum Äußerlichen und muss einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“²⁹⁶ Dieses Zitat zeigt, wie schwierig es sein kann, das Innenleben von Figuren für die Regisseur:innen auf der einen Seite darstellbar zu machen und für die Zuschauer:innen auf der anderen Seite zu ergründen. Besonders deutlich wird dieser Aspekt meiner Meinung nach in *Alles ist gut*. Die innere Zerrissenheit der Protagonistin Janne steht hier im Mittelpunkt der Handlung.

Zu Beginn der Figurenanalyse werden die Charaktere in Haupt- und Nebenfiguren unterteilt und ein/e Protagonist:in, der/die das Wahrnehmungszentrum ausmacht, bestimmt. Besonderes Augenmerk wird dabei auf den ersten Auftritt der Protagonist:innen gelegt, dieser macht die Art der Charakterisierung deutlich.²⁹⁷

Dabei treten in beiden Filmen unterschiedliche Arten der Charakterisierungen auf. Zum einen die Selbstcharakterisierung der Figuren: Jeder Charakter definiert sich durch Reden, Mimik, Handeln, Sprache, Kleidung und weitere äußere Merkmale. Zum anderen kommt in beiden Filmen eine Fremdcharakterisierung durch die Bauformen des Erzählens zum Einsatz: Auch Einstellungsgrößen und -perspektiven, sowie Musik und Beleuchtung spielen eine wichtige Rolle. Zusätzlich können Figuren in eindimensionale oder komplexe Charaktere unterschieden werden. Komplexe Figuren zeichnen sich durch widersprüchliche Eigenschaften und persönlichkeitsmäßige Veränderungen aus. Auch die Besetzung kann einiges über die Charaktere aussagen. Dem Setting, in dem der Film spielt, wird ebenfalls Bedeutung zugemessen. Geschlecht, Alter, Beruf, Ort, Race, Milieu und Szene sind dabei zentral und lassen Rückschlüsse auf den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen zu.²⁹⁸

Analyse der Bauformen

Die Analyse der Bauformen rückt Kamera, Einstellung und Montage in den Mittelpunkt. Faulstich unterscheidet acht Einstellungsgrößen: Detailaufnahme, Großaufnahme, Nahaufnahme, amerikanische Einstellung, Halbnahaufnahme, Halbtotale und Totale. Auch Einstellungsperspektiven lassen sich in verschiedene Kategorien unterteilen: extreme Untersicht (Objekt wurde vom Boden aus aufgenommen), Bauchsicht (zeigt das Objekt aus leichter Untersicht), Normalsicht (zeigt das Objekt in Augenhöhe), Aufsicht (zeigt das Objekt von leicht oben), Vogelperspektive (zeigt das Objekt von senkrecht oben).²⁹⁹ Die Bauformen können mit den

²⁹⁶ Ebd., S. 99.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 101.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 102–105.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 117–123.

Figuren zusammen hängen: „Einstellungsperspektiven drücken häufig Veränderungen im Verhältnis von Figuren aus“³⁰⁰.

Ebenfalls beachtet werden Einstellungslänge, Kamerabewegungen (Schwenk, Parallelfahrt, Aufzugfahrt, Verfolgungsfahrt, Handkamera) sowie Bewegungsrichtungen (oben, unten, links, rechts, zoom) und Objektbewegungen (Vordergrund, Hintergrund, aus dem Bild heraus, in das Bild hinein, entlang des Bildes).³⁰¹

Zudem wurden die Verhältnisse von Wahrnehmungsachse und Handlungsachse untersucht. Sind Handlungs- und Wahrnehmungsachse parallel, entsteht für die Zuschauer:innen emotionale Betroffenheit, stehen die Achsen hingegen im rechten Winkel zu einander, nehmen die Zuschauer:innen eine Beobachtungsposition ein. Schnitte, Einstellungskonjunktionen, Mise-en-Scène und Musik wurden zusätzlich näher betrachtet.³⁰² Zudem spielen Räume (Unterscheidung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund), Licht(-formen) und Farbsymbolik eine zentrale Rolle.³⁰³

Analyse der Normen und Werte

Abschließend erfolgt eine Analyse der Normen und Werte. Zunächst suche ich in den Filmen nach Symbolen und Motiven. Diese können einen Verweis auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte liefern. In manchen Fällen geschieht dies durch sogenannte ‚telling names‘.³⁰⁴

Für die Analyse der Normen und Werte habe ich mich für eine Mischform aus soziologischer, transkultureller und feministischer Auslegung entschieden. Die soziologische Filminterpretation konzentriert sich auf „den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit“³⁰⁵:

„Es geht um die Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen oder Interessensgegensätzen. Die soziologische Filminterpretation untersucht und bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit.“³⁰⁶

Dieser Deutungsansatz lässt sich sowohl auf *Alles ist gut*, als auch auf *Joy* anwenden. Für *Joy* bietet sich zudem eine transkulturelle Interpretation an:

„Es gibt spätestens seit den 90er Jahren immer mehr Spielfilme im Kino, die unterschiedliche Sprachen, Nationen und Ethnien sowie deren Aufeinandertreffen mit allen daraus folgenden Problemen und Chancen in den Mittelpunkt stellen, sei es in Handlungen und ihren Orten, sei es in Figuren und ihren Konstellationen oder auch im jeweiligen kulturellen Setting und den entsprechenden Ideologien – Filme mit kontrastreichen, widersprüchlichen Systemen ganz unterschiedlicher Normen und Werte. Hintergrund dafür sind die gesamtgesellschaftlichen, vor allem ökonomischen Globalisierungstendenzen mit der allgemeinen Zunahme der Migration, die natürlich auch ihre kulturellen Auswirkungen haben und sich nicht zuletzt im Kinofilm niederschlagen: Globale Märkte bedeuten auch globale Kinomärkte.“³⁰⁷

³⁰⁰ Ebd., S. 123.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 125f.

³⁰² Vgl. ebd., S. 127.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 148–152.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 164.

³⁰⁵ Ebd., S. 198.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd., S. 210.

Unterschiedliche Basiskonzepte ergänzen sich dabei gegenseitig. Im Mittelpunkt stehen Identität und Perspektive. Handlungssujets werden durch Sprengen des Erwartungshorizonts der westlichen Liebeskonventionen aufgebrochen.³⁰⁸ Auch den Charakteren kommt eine besondere Position zu: „Indem der Heimat- und Lebensraum von Menschen als Übergangsprozess gestaltet wird, gewinnen sie als *Filmfiguren* sowohl an Komplexität als auch an Vorläufigkeit – was die rasche Identifikation verhindert.“³⁰⁹ Rollen (Mutter, Vater, Freund:innen) werden als bekannte Versatzstücke aufgelöst „und müssen im Rekurs auf die involvierten kulturellen Wertparameter zunächst mühsam neu dechiffriert werden.“³¹⁰

Spannung und Dynamik brechen mit Sehgewohnheiten, Erzählmuster wandeln sich und Sprache taucht als unverständliche Fremdsprache auf. Auch Farbsymbolisierungen erhalten einen anderen Stellenwert.³¹¹

Zusätzlich beleuchte ich die beiden Filme hinsichtlich feministischer Gesichtspunkte. Feministische Filmwissenschaften setzen sich mit alternativen Filmarbeiten auseinander, untersuchen Repräsentationsformen, Zuschauer:innensubjekte und sexuelle Differenzen.³¹² Diese Aspekte sind zentral für die von mir untersuchten Filme und werden in die Analyse und Interpretation eingebettet.

Für den abschließenden Vergleich der beiden Filme habe ich zudem Kochs Überlegungen zur Inszenierung sexualisierter Gewalt in sechs zentrale Begriffe unterteilt und diese auf *Alles ist gut* und *Joy* angewandt. Dieses Vorgehen dient einerseits der Strukturierung der einzelnen Aspekte der Inszenierung von sexualisierter Gewalt und andererseits der Fokussierung auf feministische Analysemethoden.

3.2. Analyse *Alles ist gut*: „Der wollte irgendwie und ich halt nicht.“³¹³

3.2.1. Handlung: Kurzzusammenfassung

Janne ist Mitte 30 und befindet sich in einer Umbruchphase ihres Lebens: Zusammen mit ihrem Freund Piet möchte sie in ein renovierungsbedürftiges Haus nach Niederbayern ziehen. Der gemeinsam geführte Verlag ist insolvent. Trotz dieser Umstände meistert das Paar den Alltag mit einer gewissen Leichtigkeit und wirkt glücklich verliebt.

Nach einem Klassentreffen wird Janne von Martin, einem flüchtigen Bekannten, vergewaltigt. In dem Bemühen, das Geschehene sowie ihren Opferstatus zu negieren, vertraut Janne sich nach der Tat niemandem an. Nicht ihrer Mutter, nicht Piet, nicht ihrem Chef Robert – dem Schwager ihres Vergewaltigers. Die Handlung spitzt sich zu und immer mehr Konflikte treten auf. Da Janne

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 211.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 211.

³¹² Vgl. Seier/Warth, „Film- und Medienwissenschaft“, S. 82.

³¹³ *Alles ist gut*, R.: Eva Trobisch, 2018, Amazon Prime, 20. 05. 2020, Min: 0:28:36 – 0:28:37.

einen neuen Job in Roberts Verlag in München annimmt, entscheidet sie sich gegen den Umzug aufs Land. Durch diese neue Situation entfremden Janne und Piet sich von einander. Zusätzlich ist Janne dazu gezwungen, mit ihrem Vergewaltiger zusammen zu arbeiten und stellt fest, dass sie schwanger ist. Als Piet von ihrer Abtreibung erfährt, verlässt er sie. Martin hat nach einem Konflikt mit Janne einen Unfall, bei dem unklar ist, ob es sich um einen Selbstmord handelt.

In der Schlusszene sitzt Janne in der U-Bahn. Sie hat keinen Fahrschein und wird von den Kontrolleuren aufgefordert, auszusteigen. Mit einem schlichten ‚Nein‘ weigert sie sich. Die U-Bahn wird angehalten und die Polizei gerufen. Obwohl sich die anderen Fahrgäste und die beiden Kontrolleur:innen genervt zeigen, bleibt Janne bei ihrem Standpunkt. Black.

3.2.2. Handlungsanalyse *Alles ist gut*

Den 86 Minuten und 18 Sekunden langen Film habe ich in 54 Sequenzen unterteilt. Diese Einteilung sowie die folgende Eingliederung in die 5-Akt-Struktur sind subjektiv und nach meiner persönlichen Interpretation gegliedert: „Bei einer Sequenz handelt es sich um eine relative Einheit, deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann.“³¹⁴

Der Beginn des Films ist durch mehrere kürzere, in geringeren Abständen folgende Sequenzen gekennzeichnet. Sie dienen dazu, die handelnden Personen und das Setting vorzustellen.

Durch das Sequenzprotokoll werden Haupt- und Nebenhandlungen sichtbar. Als Haupthandlung lässt sich die Vergewaltigung und die daraus entstehenden Konflikte bezeichnen. Als Nebenhandlung fungiert die berufliche Situation von Janne und Piet, sowie die Auseinandersetzungen der anderen Figuren, zum Beispiel Roberts und Sissis Eheprobleme. Die Handlungsstränge sind eng miteinander verwoben und bedingen sich gegenseitig. So wird Jannes berufliche Weiterentwicklung zum Konflikt in ihrer Beziehung. Darüber hinaus muss sie mit ihrem Vergewaltiger zusammenarbeiten – dieser Aspekt verschärft die Situation zusätzlich.

Der Film ist chronologisch aufgebaut, beinhaltet allerdings zahlreiche Auslassungen, Handlungssprünge und -lücken. Dadurch werden die Zuschauer:innen über manche Entwicklungen und Entscheidungsprozesse im Unklaren gelassen. Häufig erhalten die Betrachter:innen zudem Informationen nur über die Gespräche der Figuren untereinander. Das Scheitern von Piets und Jannes Verlag wird erst im Dialog zwischen Janne und Robert explizit ausformuliert.³¹⁵ Als Piet für einige Tage aus der gemeinsamen Wohnung verschwindet und sich nicht bei Janne meldet, wird dies über eine Unterhaltung zwischen Janne und ihrer Mutter vermittelt.³¹⁶

Der Film lässt sich in die, von Faulstich beschriebene, 5-Akt-Struktur unterteilen. Jedoch folgt *Alles ist gut* der aufgestellten Struktur nicht vollständig, aus diesem Grund habe ich die Unterteilung

³¹⁴ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 79.

³¹⁵ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:06:45 – 0:08:30.

³¹⁶ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:38:50 – 0:39:24.

angepasst. Die Problementfaltung – Akt eins – findet in den ersten Minuten statt.³¹⁷ Hier werden vor allem Janne und ihr Freund Piet vorgestellt.

Obwohl im Haus noch einige Renovierungsarbeiten zu erledigen sind und die Beiden finanzielle Sorgen haben, scheinen diese äußeren Umstände das innere Gleichgewicht der Beziehung nicht zu trüben. In den ersten Minuten des Films werden Janne und Piet als glückliches und sexuell aktives Paar inszeniert. Eine Szene im Wirtshaus zeigt die Beiden beispielsweise, wie sie sich verliebt ansehen und küssen. Diese alltäglichen Szenen geben einen Einblick in den harmonischen Beziehungsalltag des Paares. Nach dem Black und der Einblendung des Filmtitels erfolgt Akt zwei³¹⁸, die Steigerung der Handlung. An dieser Stelle treten neue Motive und Figuren auf: Robert, Sissi und Martin werden eingeführt. Robert, auf dessen Kinder Janne früher aufgepasst hat, bietet ihr einen Job als Vertretung für seine Cheflektorin an. Dieses Angebot wird für Piet und Janne zu einem Konfliktpunkt, da sie in München bleiben und für Robert arbeiten, statt wie geplant mit Piet aufs Land ziehen wird. Die Sequenz der Vergewaltigung stellt den von Faulstich beschriebenen Umschwung – Akt drei³¹⁹ – dar. Hier wird der Hauptkonflikt deutlich: Janne wird von Martin vergewaltigt. Den vierten Akt³²⁰, der in *Alles ist gut* den längsten Part darstellt, würde ich in diesem Fall allerdings nicht, wie von Faulstich vorgeschlagen, als Verzögerung der Handlung bezeichnen, sondern als Konfliktdarstellung. Hier entfalten sich auf der einen Seite die zwischenmenschlichen Probleme, die durch die Vergewaltigung entstehen, auf der anderen Seite wird Jannes psychisches Leiden dargestellt. Verschiedene Aspekte, unter anderem die Zusammenarbeit mit Martin, die ungewollte Schwangerschaft und die daraus resultierende Abtreibung, sowie Konflikte zwischen Janne und Piet stehen dabei im Vordergrund. Der Ausgang – Janne wird die Fassade nicht aufrecht erhalten können – ist bereits klar, die Situation spitzt sich aber bis zum Ende immer weiter zu. Die Katastrophe, Akt fünf³²¹, erfolgt durch die Trennung von Piet auf der einen Seite und den Unfall/Selbstmordversuch von Martin auf der anderen Seite. Die Sequenz in der U-Bahn ließe sich allerdings auch als Happy End für Janne deuten. Zwar handelt sie irrational, doch steht sie in dieser Situation für sich selbst ein.

Zur Verdeutlichung des filmischen Ablaufs habe ich eine Grafik (Abbildung 1) angefertigt, die im Abbildungsverzeichnis auf Seite 107 zu finden ist.

3.2.3. Figurenanalyse *Alles ist gut*

Janne lässt sich eindeutig als Protagonistin des Films bezeichnen. Ihr Innenleben und die Geschehnisse um sie herum sind zentral für die Handlung des Films. Zudem kommt sie in jeder Szene vor. Damit bietet sie eine Identifikationsfläche für die Zuschauer:innen. Als Nebenfiguren lassen sich auf der einen Seite Piet und Martin und auf der anderen Seite Robert, Sissi und Sabine

³¹⁷ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:00:30 – 0:06:44.

³¹⁸ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:06:45 – 0:12:20.

³¹⁹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:12:21 – 0:20:30.

³²⁰ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:20:31 – 1:12:07.

³²¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:12:08 – 1:26:18.

bezeichnen. Piet ist Jannes Partner, Martin ein Bekannter und späterer Kollege, Robert ist ein alter Bekannter von Janne und wird im weiteren Verlauf zu ihrem Chef, Sissi ist Roberts Ehefrau und Martins Schwester, Sabine ist Jannes Mutter.

In den meisten Szenen sind zwei bis drei Personen beteiligt. An manchen Stellen – etwa auf dem Klassentreffen, Martins Geburtstagsfeier oder dem Seminar – werden auch andere Personen gezeigt, diese fungieren als Statist:innen und spielen für die Handlung keine Rolle. Der eigentliche Personenkreis, auf den sich der Film konzentriert ist also relativ klein und umfasst sechs Charaktere.

Alle Figuren zeichnen sich durch Fremdcharakterisierung mittels der Bauformen des Erzählens sowie Selbstcharakterisierung, ihrem Auftreten, ihrer Kleidung, ihrer Sprache aus.

Alles ist gut lässt sich in der Gegenwart im deutschsprachigen Raum, genauer gesagt in Niederbayern und München verorten. Im Zentrum stehen eine Frau* und ihr Versuch, eine traumatische Erfahrung zu verdrängen. Alle Figuren sind weiß*.

Janne und Piet lassen sich auf ca. Mitte 30 schätzen. Robert und Sabine sind etwas älter (ca. 50-60). Martin und Sissi hingegen sind ca. gleich alt wie Janne und Piet. Janne, Piet und Robert sind im Verlagswesen tätig, Martin arbeitet als Unternehmensberater im selben Büro wie Robert und Janne. Ob Sissi und Sabine einen Job haben, wird nicht erwähnt. Das Setting lässt sich demnach im gebildeten Mittelstand verorten. Wobei auch hier klare Unterschiede herrschen: Sissi und Robert wohnen in einer Villengegend, während Janne und Piet mit finanziellen Problemen zu kämpfen haben.

Die grafische Visualisierung der Figurenkonstellation (Abbildung 2) findet sich im Abbildungsverzeichnis auf Seite 108.

Janne

Janne ist ab der ersten Sequenz im Film vertreten. In Minute 0:00:30 erfolgt ihr erster Auftritt. Sie wird in Großaufnahme im Profil gezeigt. Die Protagonistin trägt einen lockeren Dutt, ein orange/grün gestreiftes T-Shirt und ist ungeschminkt. Insgesamt lässt sich ihr Auftreten als unaufgeregt beschreiben. Sie befindet sich bei einem Einkauf im Baumarkt.³²²

Janne wird zu Beginn des Films als eigenständige und selbstsichere Frau* charakterisiert. Sie und Piet renovieren ihr Haus beispielsweise selbst, Janne packt dabei tatkräftig an.³²³ In einem Wirtshaus macht sie zudem Schießübungen.³²⁴

Auch wirken Piet und Janne beide pragmatisch. Obwohl sie sich in einer finanziellen Existenzkrise befinden, erledigen sie die Dinge, die anfallen mit Selbstverständlichkeit. Diese Inszenierung lässt sich als eines der prägnanten Merkmale des Films bezeichnen: Die Geschehnisse werden unaufgeregt erzählt. Diese Art und Weise der Narration wird im späteren Verlauf des Films zur Irritation. Dadurch birgt er aber auch das Potenzial, die Alltäglichkeit von Situationen, wie sie Janne widerfahren, darzustellen und somit zu kritisieren.

³²² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:00:30 – 0:00:55.

³²³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:01:15 – 0:01:43.

³²⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:01:44 – 0:02:14.

Über die Vorgeschichten der Figuren erfahren die Zuschauer:innen sehr wenig. So ist zum Beispiel nicht klar, wie lange Janne und Piet schon ein Paar sind. Es ließe sich aber davon ausgehen, dass sie bereits länger zusammen sind, da sie einen gemeinsamen Verlag besaßen.

Vor der Vergewaltigung wird Janne als lebensfrohe Frau* inszeniert: Sie trinkt gerne, lacht, feiert und tanzt.³²⁵ Doch werden bereits Risse in der Fassade sichtbar. Janne sperrt sich beispielsweise während des Klassentreffens auf der Toilette ein, um allein zu sein.³²⁶ Auch als der Insolvenzberater bei Janne und Piet ist, ergreift diese die Flucht, um Kaffee zu kochen. Dabei wirkt sie nachdenklich und traurig.³²⁷

Nach der Vergewaltigung bemüht Janne sich, die Fassade nach Außen hin aufrecht zu erhalten, der Filmtitel wird zu ihrem Lebensmotto: Alles ist gut. Aus ihrem Verhalten lässt sich schließen, dass sie den Übergriff nicht als solchen wahrhaben oder benennen möchte. Janne macht den Anschein, als wolle sie bloß niemandem Umstände bereiten oder die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Im Konflikt mit Martin wird dies besonders deutlich. Martin: „Ich wollte eigentlich nur sagen, dass ich mich wirklich komplett nach dir richte, ja? Und Robert weiß das ja noch nicht, aber wenn dir das wichtig ist, ist das kein Problem für mich.“³²⁸ – Janne: „Nee, das ist mir überhaupt nicht wichtig. Ganz im Gegenteil. Lass uns da mal Robert raushalten. Das macht alles nur kompliziert, ja?“³²⁹ – Martin: „Ich kann die Beratung aber auch an einen anderen Kollegen abgeben, ist kein Ding.“³³⁰ – Janne: „Das ist alles viel zu viel. Ähm, ich würd das gern einfach nicht so groß...“³³¹. Bis Martin Robert ins Spiel bringt, reagiert Janne mit Sarkasmus und vermeintlicher Ahnungslosigkeit auf seinen Gesprächsversuch. Erst danach wird sie ernst und verdeutlicht, was sie möchte: „Ich will gar nichts.“³³²

Aus Jannes Perspektive werden die Ereignisse immer bizarrer. Einige Tage nach der Vergewaltigung trifft sie bei einem Theaterbesuch mit Robert nicht nur auf Martin, sondern erfährt zusätzlich, dass sie sechs Wochen mit ihm zusammen arbeiten muss. Zu allem Überfluss folgt Martins Geburtstagsfeier, gleichzeitig die Firmenfeier des Betriebes, bei dem auch Piet und Martin einander kennenlernen. Janne weiß zu diesem Zeitpunkt bereits von ihrer Schwangerschaft und konfrontiert Martin damit.³³³ Das unterdrückte Trauma wächst Janne mehr und mehr über den Kopf, die Normalität aufrecht zu erhalten, fällt ihr merklich schwerer. Nach der Abtreibung und der Trennung von Piet macht Janne weiter wie bisher. Obwohl die Krankenschwester ihr Bettruhe

³²⁵ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:01:44 – 0:02:14; 0:11:13 – 0:11:44.

³²⁶ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:09:14 – 0:09:39.

³²⁷ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:05:15 – 0:06:44.

³²⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:49:26 – 0:49:35.

³²⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:49:35 – 0:49:40.

³³⁰ *Alles ist gut*, Min: 0:49:41 – 0:49:43.

³³¹ *Alles ist gut*, Min: 0:49:43 – 0:49:48.

³³² *Alles ist gut*, Min: 0:50:00.

³³³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:57:30 – 1:01:35.

verordnete, fährt sie direkt ins Büro.³³⁴ Gegenüber Martin tut sie allerdings zum ersten Mal nicht so, als sei „Alles in Ordnung“³³⁵. Sie konfrontiert ihn mit seiner Tat, indem sie ihn selbst sexuell belästigt.³³⁶

Am darauf folgenden Tag während eines Seminars, bei dem die Partizipierenden aus der Abteilung an Teambuilding Spielen teilnehmen sollen, unterläuft Janne ein Fehler: Sie steckt einen der Spielbälle in ihre Hosentasche. Im Nachhinein wird diese Situation von einer Kollegin als „übergriffig“³³⁷ beschrieben und kritisiert. Vor dem Hintergrund der Ereignisse wirkt diese Zuschreibung absurd. Janne reagiert auf die Kritik mit geistiger Abwesenheit und kommentiert lediglich, sie habe nichts bemerkt.³³⁸

Kurz darauf erfährt Janne von Martins Unfall. Sie wirkt geschockt.³³⁹ In der Anschluss-, der Schlussequenz, befindet sie sich in der U-Bahn, für die Zuschauer:innen ist das Ziel dieser Fahrt unklar.³⁴⁰

Die Filmfiguren – insbesondere Janne – lassen sich insgesamt eher als komplexe Figuren bezeichnen. Sie weisen innerhalb der Filmhandlung widersprüchliche Eigenschaften und Veränderungen ihrer Persönlichkeiten auf.

Piet

Piet ist Jannes Freund. Er wird als lässig dargestellt, hauptsächlich läuft er in Jeans, T-Shirt und Turnschuhen herum. Wie Janne ist er im Verlagswesen tätig. Zu Beginn des Films sind Janne und Piet glücklich verliebt und gehen liebevoll miteinander um. Piet erfüllt Janne beispielsweise einen lang gehegten Traum und schenkt ihr ein Klavier. In dieser Sequenz wird der ironische Humor deutlich, mit dem die Beiden kommunizieren. So empfängt Piet Janne beispielsweise an der Tür und sagt: „Schlechte Nachricht. Komm mal rein“³⁴¹, um ihr im Anschluss das Klavier zu präsentieren. Auf die Frage, ob Janne sich freue, zieht diese die Mundwinkel nach unten und schüttelt den Kopf.³⁴²

Piet reagiert impulsiv auf emotionale Situationen. Als Janne ihm beispielsweise beim Essen erzählt, sie habe von Robert einen Job angeboten bekommen, wird Piet wütend und fängt Streit mit einem Fremden im Lokal an. Verärgert verlässt er das Restaurant und schmeißt die Tür hinter sich zu.³⁴³ Ähnlich verhält er sich, als Piet und Janne auf der Straße zufällig auf Samuel, ihren

³³⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:12:07 – 1:14:54.

³³⁵ *Alles ist gut*, Min: 0:50:07 – 0:50:08.

³³⁶ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:14:55 – 1:17:20.

³³⁷ *Alles ist gut*, Min: 1:22:29.

³³⁸ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:20:17 – 1:23:42.

³³⁹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:20:17 – 1:23:42.

³⁴⁰ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:23:43 – 1:26:18.

³⁴¹ *Alles ist gut*, Min: 0:03:38 – 0:03:40.

³⁴² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:03:23 – 0:04:46.

³⁴³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:32:18 – 0:35:28.

ehemaligen Partner im Verlag, treffen. Piet beginnt, ihn auf offener Straße zu beschimpfen und unterbricht erst, als eine Ordnungsbeamtin droht, die Polizei zu rufen.³⁴⁴

Auf der einen Seite versucht Piet, Janne darin zu bestärken, ihren Willen durchzusetzen. Bei einem gemeinsamen Essen weist er den Kellner und Janne auf einen Fehler in der Bestellung hin.³⁴⁵ Dabei bevormundet er sie allerdings und spricht für sie. Auf der anderen Seite scheint diese Bestärkung Jannes nicht für ihr Verhalten ihm gegenüber zu gelten. Ihr klares „Ich will nicht.“³⁴⁶ übergeht er beispielsweise als sie Samuel begegnen. Nach dem Zwischenfall wirft er Janne vor, nicht auf seiner Seite zu stehen.³⁴⁷

Zudem scheint er in seinem Stolz gekränkt: Janne hat einen neuen Job und er nicht. Er verweigert Gespräche über diese Situation und setzt sie emotional unter Druck: Piet: „Ich will nicht darüber reden.“³⁴⁸ – Janne: „Ich aber.“³⁴⁹ – Piet: „Nee, du willst ne Erlaubnis, aber das kannst du mal schön selber machen. Wär’ nur schade um das Klavier.“³⁵⁰

Konfliktsituationen geht Piet im Film häufig durch physische Abwesenheit aus dem Weg. So meldet er sich beispielsweise tagelang nicht und taucht schließlich in der Wohnung auf, als sei nichts gewesen.³⁵¹

Auch in Bezug auf Jannes Gesichtsverletzungen nach der Vergewaltigung lässt Piet sich leicht abwimmeln und fragt kein zweites Mal nach. Das Klassentreffen überhaupt wird zwischen den Beiden in einem beiläufigen 17 Sekunden andauernden Gespräch nur einmal angeschnitten.³⁵²

Als Piet von Jannes Eingriff erfährt, geht er davon aus, sie habe ohne Rücksprache mit ihm ihr gemeinsames Kind abgetrieben. Ohne eine Erklärung abzuwarten, verlässt er Janne.³⁵³

Auf der einen Seite kann Piet nicht wissen, was Janne widerfahren ist, auf der anderen Seite bemüht er sich nicht sichtbar um eine tiefgehende Unterhaltung, bei der Janne sich ihm anvertrauen könnte. So wird beispielsweise keine Szene gezeigt, in der Piet Janne ruhig fragt, was los ist. Nach der Abtreibung wendet Piet sich komplett von Janne ab. Dabei behält er einen gewissen Pragmatismus bei und plant, wie die Beiden ihren Umzug durchführen können. Piets letzte Worte an Janne in *Alles ist gut* sind: „Ich will nicht mehr mit dir reden, wirklich nicht.“³⁵⁴ Damit setzt er ihr gegenüber erneut seinen Willen durch.

³⁴⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:01:45 – 1:03:56.

³⁴⁵ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:32:22 – 0:32:33.

³⁴⁶ *Alles ist gut*, Min: 01:02:01.

³⁴⁷ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:01:45 – 1:03:56.

³⁴⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:44:42.

³⁴⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:44:47.

³⁵⁰ *Alles ist gut*, Min: 0:44:49 – 0:44:54.

³⁵¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:43:19 – 0:46:53.

³⁵² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:32:00 – 0:32:17.

³⁵³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:12:07 – 1:14:54.

³⁵⁴ *Alles ist gut*, Min: 1:13:26 – 1:13:28.

Martin

Zum Zeitpunkt der Vergewaltigung kennen Janne und Martin sich seit einigen Stunden. Martin ist Janne vor ihrem Klassentreffen von Robert vorgestellt worden. Sein Auftreten wirkt unauffällig und ruhig. Er trägt ein weißes Hemd und eine randlose Brille. Seine dunklen Haare sind kurz und er hat große braune Augen. Insgesamt wirkt er seriös und freundlich.

Janne und Martin betrinken sich auf dem Klassentreffen gemeinsam und scheinen viel Spaß zu haben. Bei Janne zu Hause verändert sich Martins Verhalten allerdings. Aus einem Flirt wird eine Forderung. Martin scheint Jannes Angebot, bei ihr zu übernachten als Aufforderung zum Geschlechtsverkehr verstanden zu haben: „Merkst du nicht, dass du mich hier hängen lässt? Fühlt sich das irgendwie gut an oder was?“³⁵⁵ Er macht ihr ein schlechtes Gewissen und unterstellt gleichzeitig, sie würde ihn durch ihre Reize manipulieren und mittels ihrer Verweigerung zum Geschlechtsverkehr Macht über ihn ausüben. Tatsächlich ist jedoch das Gegenteil der Fall: Martin setzt sich über Jannes Willen hinweg und vergewaltigt sie. Überstürzt verlässt er danach die Wohnung, jedoch nicht, ohne noch seine Brille einzustecken. Pragmatismus scheint auch ihm selbst in Ausnahmesituationen nicht abhanden zu gehen.

Nach der Tat muss Martin die Vergewaltigung – zu der er sich selbst vermutlich nicht im Stande gesehen hätte – in sein Selbstbild integrieren.

Janne und Martin bewegen sich im selben Bekannten- und Arbeitsumfeld, dadurch begegnen sie sich nach der Tat immer wieder. Janne fällt es dabei scheinbar leichter, nach Außen hin ihre Emotionen zu verbergen. Martin hingegen ist es sichtlich unangenehm, als sie sich im Theater begegnen. Janne begrüßt ihn, nach kurzer Irritation, die sich jedoch nur beim genauen Hinsehen für einen Moment auf ihrem Gesicht abspielt, mit einem strahlenden Lächeln: „Das ist ja lustig, Hallo.“³⁵⁶ Hier spiegelt sich die Absurdität des vermeintlichen Normalzustands wieder: Den Vergewaltiger im Theater zu treffen, wirkt von außen alles andere als ‚lustig‘. Schon nach dem Theaterbesuch bittet Martin Janne um ein Gespräch.³⁵⁷ Sie blockt jedoch ab und beginnt eine Unterhaltung über das Stück, welches auf der Meta-Ebene aber auch auf die Vergewaltigung zutreffen könnte:

Janne: „Hat's dir gefallen?“³⁵⁸ – Martin: „Es geht. Und dir?“³⁵⁹ – Janne: „Nee, ich fand's irre eitel.“³⁶⁰ Sobald Janne sich von Martin und Robert verabschiedet hat und alleine ist, erleidet sie eine Panikattacke.³⁶¹ An dieser Stelle kommt die von Koch beschriebene „Haarperformance“³⁶²

³⁵⁵ *Alles ist gut*, Min: 0:17:02 – 0:17:06.

³⁵⁶ *Alles ist gut*, Min: 0:39:53 – 0:39:54.

³⁵⁷ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:41:21.

³⁵⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:41:34.

³⁵⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:41:41.

³⁶⁰ *Alles ist gut*, Min: 0:41:42 – 0:41:44.

³⁶¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:42:36 – 0:43:18.

³⁶² Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 138.

zum Einsatz, die im Film häufig verwendet wird, um auf innere Verletzungen hinzuweisen.³⁶³ Die Panikattacke reiht sich ein in eine kleine Anzahl von emotionalen Ausbrüchen, die Janne ereilen, sobald sie unbeobachtet ist.³⁶⁴ Den Zuschauer:innen wird damit immer wieder vor Augen geführt, wie sehr Janne leidet. Zudem stehen diese Szenen in Widerspruch zu den alltäglichen Sequenzen, in der die Protagonistin ihr Leben scheinbar vollkommen unbefangen weiterführt.

Im Verlauf des Films kommt Martin immer wieder auf Janne zu und bietet ihr seine Hilfe an, wobei er selbst nicht genau zu wissen scheint, worin diese Unterstützung bestehen könnte. Scheinbar hat er seinen Fehler eingesehen und möchte seine Tat wiedergutmachen. Janne scheint dieser Versuch zu amüsieren. Sie schlägt beispielsweise sarkastisch vor, er könne ihr eine Tafel Schokolade kaufen.³⁶⁵ Damit verdeutlicht sie, dass er das Geschehene nicht rückgängig machen kann.

Auffälligerweise benennen weder Martin noch Janne die Vergewaltigung jemals als solche. Dieser Umstand ist nicht ungewöhnlich. Dackweiler und Schäfer machen als Grund für diese Tatsache aus, dass Erfahrungen sexualisierter Gewalt oftmals in Rahmenbedingungen stattfinden, „die den Gewaltcharakter verschleiern.“³⁶⁶

Obwohl Martin sich offensichtlich mit Schuldgefühlen plagt, schiebt er die Verantwortung immer wieder Janne zu: „Ich weiß auch nicht, keine Ahnung, was man da jetzt so macht.“³⁶⁷, „Ich weiß nicht, das musst du jetzt schon wissen. Bisschen so sagen, was du so brauchst oder was ich tun kann.“³⁶⁸, „Okay, wie du willst. Also, das ist, was ich eigentlich sagen wollte. War mir wichtig. Wie *du* willst.“³⁶⁹ Durch diese Aussagen macht Martin Janne für ihr Wohlergehen selbst verantwortlich.

Auch wird hier ein starker Kontrast deutlich: Martin hat durch die Vergewaltigung Jannes Willen missachtet. Plötzlich rückt er ihre Bedürfnisse jedoch in den Mittelpunkt seines Handelns. Den Konsequenzen seiner Tat stellt er sich trotz allem nicht. Vielmehr scheint er sein Gewissen reinwaschen zu wollen, als Janne tatsächlich zu helfen. Unter dem Vorwand, sich ganz nach ihr richten zu wollen, verharrt er in einem bequemen Nichts-Tun.

Allerdings muss an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass es in unserer Gesellschaft keine mir bekannten Vorschläge gibt, wie man sich verhalten soll, nachdem man die sexuellen Grenzen einer anderen Person missachtet hat. Martin scheint seine Tat zu bereuen, seine hilflosen Versuche auf Janne zuzugehen, unterstreichen die Stigmatisierung von Täter:innen. In der gesellschaftlichen Wahrnehmung ist eine vergewaltigende Person ein schlechter Mensch, das

³⁶³ Vgl. ebd.

³⁶⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:20:57 – 0:22:53; 0:35:29 – 0:37:17; 1:17:21 – 1:19:25.

³⁶⁵ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:49:04 – 0:49:06.

³⁶⁶ Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 36.

³⁶⁷ *Alles ist gut*, Min: 0:48:47 – 0:48:50.

³⁶⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:48:57 – 0:49:02.

³⁶⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:49:53 – 0:50:00.

Verbrechen wird zur Identität.³⁷⁰ Sanyal schlussfolgert: „Der Entmündigung der Opfer steht die Entmenschlichung der Täter gegenüber.“³⁷¹

Nach einer Auseinandersetzung nachts im Büro, bei der Janne Martin sexuell belästigt, erleidet er einen Unfall. Es bleibt offen, ob es sich um einen Selbstmordversuch handelt.

Robert

Robert ist Jannes neuer Chef. Er ist mit der um einiges jüngeren Sissi verheiratet, die sich gemeinsame Kinder wünscht und von Eifersucht geplagt ist. Janne und Robert haben ein vertrautes Verhältnis zueinander. Zwischenzeitlich scheint es, als sei Piet eifersüchtig auf Robert, so fragt er beispielsweise, wie alt dieser sei.³⁷² Robert bespricht mit Janne regelmäßig seine Eheprobleme. Er scheint genervt von seiner Ehefrau* und ihrem Kinderwunsch, der ihn enorm unter Druck setzt. Auch in dieser Beziehung spitzen sich die Probleme zu. Sissi wird gegenüber Robert gewalttätig, als Konsequenz zieht er ins Hotel und trennt sich von ihr. Gegenüber Janne übertritt Robert teilweise Grenzen. Er zieht sich beispielsweise nachts im Büro vor ihr bis auf die Unterhosen aus, um ihr seine Verletzungen zu zeigen.³⁷³

Unbewusst übt Robert zudem enormen sozialen Druck auf Janne aus. Als er sie beispielsweise zu Martins Geburtstag einlädt und Janne sich zunächst weigert, fordert er sie auf mitzukommen: „Stell dich nicht so an.“³⁷⁴ Zudem drängt er sie dazu, den Job im Verlag anzunehmen: „Du musst das machen, bitte. Ich brauch’ wenigstens eine Frau in meinem Leben, die zu mir hält.“³⁷⁵

Sissi

Sissi und Janne stehen einander eher negativ gegenüber. Janne äußert sich gegenüber Robert abfällig über Sissi: „Bums sie lieber dreimal am Tag, dann wird sie schon schwanger und kriegt auch bessere Laune.“³⁷⁶ Auch im Umgang miteinander sind die Beiden verhalten. Sissi scheint es beispielsweise sehr zu überraschen, Janne bei Robert und sich zu Hause anzutreffen. Auf die Frage, was sie so früh zu Hause mache, antwortet Sissi verunsichert und verstimmt: „Ich wohn’ hier.“³⁷⁷

Sissi bleibt eine Nebenfigur, die durch die Ereignisse jedoch an Komplexität gewinnt. Wirkt sie nach außen hin eher schwach und labil, scheint sie in der Beziehung zu Robert auf körperliche Mittel zurückzugreifen, um ihren Willen durchzusetzen. Damit macht der Film deutlich, dass Gewalt kein allein männliches* Phänomen ist und in vielfältigen Formen auftritt.

Sabine

³⁷⁰ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 154.

³⁷¹ Ebd., S. 148.

³⁷² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:51:22 – 0:51:23.

³⁷³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:03:57 – 1:06:10.

³⁷⁴ *Alles ist gut*, Min: 0:55:52 – 0:55:53.

³⁷⁵ *Alles ist gut*, Min: 0:38:36 – 0:38:39.

³⁷⁶ *Alles ist gut*, Min: 0:59:28 – 0:59:31.

³⁷⁷ *Alles ist gut*, Min: 0:26:24 – 0:26:25.

Sabine ist Jannes Mutter. Sie ist die einzige Person, die misstrauisch wird, als sie Jannes Verletzungen sieht. Sie versucht, ein ernsthaftes Gespräch mit Janne zu führen, welches diese jedoch abblockt. Später kommt Jannes Mutter nicht mehr auf das Thema zurück. Die beiden scheinen eine nahe Beziehung zu pflegen. Sie gehen beispielsweise gemeinsam in die Sauna und shoppen. Bei der Abtreibung gibt Janne den Namen ihrer Mutter als Kontaktperson an. Auch bei einem Nervenzusammenbruch nach der Trennung von Piet ruft sie Sabine an, die vorbei kommt, um ihre Tochter zu trösten.

Jannes Mutter unterstützt sie darin, ihren eigenen Weg zu gehen und nicht mit Piet aufs Land zu ziehen: „Dinge für den anderen nicht tun, das rächt sich immer.“³⁷⁸ Trotz des innigen Verhältnisses scheint sich Janne nicht überwinden zu können, Sabine von der Vergewaltigung zu erzählen. Doch könnte ihre Mutter auch – spätestens nach der Abtreibung – eins und eins zusammen zählen. Zu Piet scheint Jannes Mutter ein eher angespanntes Verhältnis zu haben. Bei einem gemeinsamen Abendessen äußert sich dies in einer Meinungsverschiedenheit darüber, wie das Haus in Niederbayern zu nutzen sei.³⁷⁹

3.2.4. Sequenzanalyse Nummer 17³⁸⁰

Im Rahmen dieses Unterkapitels möchte ich die Fragen beantworten, was der Film *Alles ist gut* seinen Zuschauer:innen in Sequenz Nummer 17 wie erzählt. Dabei untersuche ich, wie Narration und Stil des Films sich gegenseitig beeinflussen und welche Wirkungen dadurch erzielt werden.

Die Sequenz, in der die Vergewaltigung stattfindet, folgt bei Minute 0:12:21 und dauert insgesamt acht Minuten und neun Sekunden. Sie lässt sich in 49 Einstellungen unterteilen. Diese lassen sich größtenteils durch Schnitte oder Kamerafahrten von einander trennen. Die Penetration hält 50 Sekunden an. Die sexuellen Übergriffe durch Küsse, Berührungen sowie Anfassen der Geschlechtsteile gegen den Willen der Protagonistin erfolgen aber schon früher und dauern ungefähr vier Minuten an. Insgesamt lässt sich die Sequenz in vier Subsequenzen unterteilen. Die erste und die letzte Sequenz sind ca. dreieinhalb Minuten lang, während die Subsequenzen drei und vier ungefähr eine bis eineinhalb Minuten andauern. Hier deutet sich schon eine Steigerung der Handlung in der Mitte der Sequenz an. Auch das Tempo in diesen Subsequenzen ist um einiges schneller, der Spannungsbogen wird aufgebaut, erfährt seinen Höhepunkt und flacht anschließend wieder ab.

Erste Subsequenz: 0:12:21 – 0:15:52

In der ersten Subsequenz (Dauer: 03:31) steigert sich die Handlung: Von einem harmlosen betrunkenen Zusammensein zu ersten Annäherungsversuchen vonseiten Martins. Sie besteht aus 18 Einstellungen. Die Längen dieser Einstellungen variieren sehr stark und dauern zwischen zwei und 29 Sekunden.

³⁷⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:27:45 – 0:27:49.

³⁷⁹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:50:16 – 0:51:24.

³⁸⁰ Einstellungsprotokoll siehe S. 141f.

Zu Beginn werden Martin und Janne von hinten aus einer Halbtotale von der Kamera verfolgt.³⁸¹ Nach einem Schnitt³⁸² kommt die Kamera wieder sehr nah an die Figuren heran. Martin und Janne befinden sich auf einer Straße in einem Wohngebiet und laufen nach Jannes Klassentreffen, auf dem Martin zufällig ebenfalls anwesend war, betrunken und schwankend nach Hause. Jannes und Martins Bewegungen sind die Hauptbewegungen im Bild und bilden damit das Wahrnehmungszentrum. Sie suchen Roberts Haus, bei dem Martin übernachten soll. Schließlich gibt Janne die Suche auf: „Du pennst jetzt einfach auf der Couch.“³⁸³ Dieses beiläufig ausgesprochene Angebot wird zum Verhängnis: Martin interpretiert diese pragmatische und sachliche Einladung als Garantie für Geschlechtsverkehr. Während draußen auf der Straße alles noch harmlos anmutet, startet Martin in der Wohnung bereits die ersten Annäherungsversuche. Das Setting, in dem die Vergewaltigung stattfindet, ist relativ uneindeutig. Es scheint sich um Jannes leeres Elternhaus zu handeln, jedoch spielt sich die Szene nur im Erdgeschoss ab. Das Licht wird innerhalb der Filmhandlung eingebaut. Auf dem Weg ins Haus und drinnen befinden sich Janne und Martin im Dunkeln, wodurch die Sicht für die Zuschauer:innen eingeschränkt ist. Erst nachdem Janne eine kleine Stehlampe einschaltet, wird die Wohnküche erhellt. Als Janne eine Bettdecke aus dem oberen Stock holt, streckt Martin die Hand aus, um ihr die Treppe hinunter zu helfen, die Protagonistin nimmt diese jedoch nicht an. Hier zeichnet sich schon ab, dass sie Körperkontakt vermeiden möchte und nicht an einer sexuellen Interaktion mit Martin interessiert ist. Hinzu kommen einige Schnitte zwischen Martin und Janne hin und her³⁸⁴, sowie Kamerafahrten³⁸⁵, die den Größenunterschied und damit das Machtverhältnis zwischen den Beiden verdeutlichen. Es werden hauptsächlich Groß- und Nahaufnahmen³⁸⁶ der Gesichter von Janne und Martin gezeigt, die aufgrund mangelnder Distanz Bedrängnis suggerieren. Dabei gibt es keine frontal, sondern ausschließlich Profil- oder Halbprofilaufnahmen. Dadurch entsteht der Eindruck, als wäre die Kamera nicht anwesend, würde nur zufällig Zeugin der Szenen werden. Aus kurzer Distanz wird häufig aus Bauch- oder Normalsicht gefilmt. Nachdem Janne für Martin das Bett auf dem Sofa bezogen hat, macht dieser einen neuerlichen Annäherungsversuch. Statt sie vorbei gehen zu lassen, sagt er „Du riechst gut.“³⁸⁷ und schnuppert dabei an ihrem Hals. Janne blockt auch diese intime Berührung ab und reicht Martin einen Bierkrug mit Wasser, aus dem er in großen Schlucken trinkt. Dieses Verhalten zieht sich durch die gesamte Sequenz: Janne bemüht sich, Martin von körperlichen Annäherungen durch das Wechseln des Gesprächsthemas abzulenken.

³⁸¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:12:21 – 0:12:23.

³⁸² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:12:23.

³⁸³ *Alles ist gut*, Min: 0:13:18 – 0:13:19.

³⁸⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:14:12 – 0:14:15; 0:14:16 – 0:14:21.

³⁸⁵ Vgl. z.B. *Alles ist gut*, Min: 0:14:34 – 0:15:01.

³⁸⁶ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:14:34 – 0:15:01.

³⁸⁷ *Alles ist gut*, Min: 0:15:07.

Zweite Subsequenz: 0:15:53 – 0:16:39

In der zweiten Subsequenz (Dauer: 1:26) steigert sich die Handlung und Martins Annäherungsversuche werden eindeutiger. Diese Subsequenz besteht aus vier Einstellungen, deren Dauer zwischen drei und 26 Sekunden changieren. Damit handelt es sich um die kürzeste Sequenz, in der sich gleichzeitig das Tempo deutlich erhöht. Mit der von Martin an Janne gestellten Frage: „Und jetzt?“³⁸⁸, wird ein Stimmungswechsel eingeläutet. Martin ist Janne dabei mit dem Gesicht zugewandt, die Protagonistin hingegen wendet sich ab. Ihre Antwort: „Lass mal schlafen.“³⁸⁹ Nicht nur verbal, auch körperlich versucht sie, der Situation zu entkommen: Sie steht in der Kochnische und möchte an Martin vorbei. Doch dieser stellt sich ihr in den Weg und schiebt sich damit zum Teil auch vor die Kamera.³⁹⁰ Seine Forderung: „Nee, komm lass mal küssen.“³⁹¹ Da Martin mit dem Rücken vor der Kamera steht, sehen die Zuschauer:innen nur einen Ausschnitt von Janne Gesicht über seiner Schulter. Dadurch wirken die Bilder fragmentiert, ein Überblick über die Gesamtsituation wird den Beobachter:innen verweigert.

Janne kichert abwehrend und versucht, Martin nach weiteren Aufforderungen durch ein Ablenkungsmanöver loszuwerden. Sie küsst ihn kurz auf die Wange, doch Martin lässt sich nicht abspesen. Janne wirkt extrem betrunken, sie hat die Augen geschlossen und schwankt hin und her. Martin streicht ihr eine Haarsträhne aus dem Gesicht, plötzlich küsst er sie. Janne Kopf ist weg von Martin nach hinten gelehnt. Sie nutzt die erste Gelegenheit, um sich von ihm zu lösen und ihr Gesicht abzuwenden. Ihre Körpersprache verdeutlicht ihre Ablehnung der Berührungen. Er küsst sie weiter und ignoriert ihre Versuche, ihm zu entkommen.

Verdeutlicht wird dies in Abbildung 3 im Abbildungsverzeichnis auf Seite 109.

Schon hier deutet sich an, dass Martin jedes Gefühl für mögliche Grenzüberschreitungen verloren zu haben scheint und seinen Willen unbedingt durchsetzen möchte. Janne Abwehrverhalten äußert sich vor allem durch ihr Auflachen und Ablenkungsversuche: Sie fragt Martin beispielsweise, wann er am nächsten Tag raus müsse. Zudem schiebt sie ihn mit der Hand gegen seine Brust gedrückt von sich weg. Sie fordert ihn auf, ins Bett zu gehen und versucht der Situation immer wieder eine harmlose, entspannte Lockerheit zu geben. Zu Beginn scheint sie sich noch von Martins Komplimenten geschmeichelt zu fühlen. Nach und nach wird die Situation aber unangenehmer. Noch scheint Janne allerdings das Gefühl zu haben, die Lage kontrollieren zu können. Doch Martin ist in seinem männlichen* Stolz verletzt und empört sich: „Du redest mit mir, wie wenn ich fünf wär oder so was.“³⁹² Janne nickt: „Dann benimm dich doch nicht so.“³⁹³ Martin versteht diese Aussage als Provokation.

³⁸⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:15:53.

³⁸⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:15:55 – 0:15:56.

³⁹⁰ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:15:57.

³⁹¹ *Alles ist gut*, Min: 0:15:57 – 0:15:58.

³⁹² *Alles ist gut*, Min: 0:16:26 – 0:16:27.

³⁹³ *Alles ist gut*, Min: 0:16:32 – 0:16:33.

Handlungs- und Wahrnehmungsachse sind parallel, hauptsächlich ist Jannes Gesicht zu sehen, Martin steht mit dem Rücken zur Kamera. Dadurch wird die Einfühlung in ihre Figur ermöglicht. Teilweise wird der Blick auf die Protagonistin aber auch durch Martins Körper, der vor der Kamera steht, verweigert. Ihr Gesicht wird dadurch fragmentiert. Zudem wird der Größenunterschied zwischen den Charakteren betont: Ist Martin bis zur Schulter zu sehen, wird Janne nur bis zur Mund- bzw. Nasenpartie gezeigt, da sie deutlich kleiner ist. Dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren, welches die Zuschauer:innen normalerweise ins Geschehen einbindet, wird hier abgewandelt und kreierte Distanz. Die Sequenz changiert damit stilistisch wie inhaltlich zwischen Nähe und Distanz.

Dritte Subsequenz: 0:16:40 – 0:17:48

Die dritte Subsequenz (Dauer: 1:08) besteht aus elf Einstellungen, deren Länge zwischen einer bis 18 Sekunden betragen. Die Schnitte folgen damit schneller als in den vorherigen Subsequenzen, auch hier wird das Tempo somit erhöht. Auf narrativer Ebene spiegelt sich dies ebenfalls wieder: Die Situation wird immer bedrohlicher, Martins Annäherungsversuche offensiver. Temporeiche Kamerafahrten und schnellere Bewegungen der Figuren³⁹⁴ erhöhen die Geschwindigkeit.

Plötzlich packt Martin Janne an der Hüfte und setzt sie auf die Küchenablage: „So besser, ja?“³⁹⁵ An dieser Stelle formuliert Janne zum ersten Mal eine eindeutige verbale Ablehnung: „He, hör auf.“³⁹⁶ Danach versucht sie, weiter die Situation zu entschärfen: „Das ist doch albern.“³⁹⁷ Kurz wird die Lage wieder harmloser, Martin und Janne lachen. Doch als sie versucht, von der Küchenablage herunter zu kommen, wird er wieder aggressiver. Martin drückt Jannes Oberkörper zurück und atmet laut durch die Nase aus. Die Protagonistin lehnt sich nach hinten und versucht, so viel Abstand wie möglich zwischen sich und Martin zu bringen.

Die Kamera zeigt jetzt auch die unteren Körperhälften von Janne und Martin. Janne sitzt mit gespreizten Beinen auf der Anrichte, er steht zwischen ihren Beinen. Martins Hand mit einer großen silbernen Uhr liegt auf Jannes nacktem Oberschenkel, ihr rostfarbenes T-Shirt-Kleid ist hochgerutscht. Martins Finger streichen über Jannes Bein. Wieder werden Jannes und Martins Gesichter gezeigt. Janne versucht immer noch Abstand zwischen Martin und sich zu bringen. Während die Zuschauer:innen die oberen Körperhälften der beiden Figuren sehen, wissen sie nicht, was unterhalb geschieht. Dadurch entsteht ein Gefühl des Kontrollverlusts, sodass die Beobachter:innen sich in Jannes Lage versetzen können. Es erfolgt ein erneuter Schnitt nach unten, Martin schiebt die Hand zwischen Jannes Beine. In diesem Moment sagt sie: „Ich glaub, ich will nicht.“³⁹⁸ Er ignoriert sie und macht weiter, ihre Ablehnung wird eindeutiger: „Nein, lass mal.“³⁹⁹ Wieder versucht Martin, sie zu küssen, Janne windet sich. Sie schafft es, sich aus Martins

³⁹⁴ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:16:40 – 0:16:43.

³⁹⁵ *Alles ist gut*, Min: 0:16:42.

³⁹⁶ *Alles ist gut*, Min: 0:16:43.

³⁹⁷ *Alles ist gut*, Min: 0:16:44.

³⁹⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:17:40.

³⁹⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:17:44.

Umarmung durch einen Stoß zu befreien. Gläser klirren und fallen um. Die Geschehnisse werden durch die Kameraführung betont. Als Janne zu Boden fällt und Martin sich zu ihr kniet, folgt die Kamera nicht wie gewohnt den Figuren in ihren Bewegungen, sondern verharrt kurz auf der leeren Wand.⁴⁰⁰ Für die Zuschauer:innen kann so der Eindruck entstehen, nicht alles mitzubekommen und den Bildern ausgeliefert zu sein.

Der Ton ist hier von zentraler Bedeutung. Während Musik im gesamten Film eine eher untergeordnete Rolle spielt und wenn überhaupt diegetisch vertreten ist – beispielsweise als Janne und ihre Klassenkamerad:innen zu Iggy Pops ‚Passenger‘ tanzen⁴⁰¹ – bleiben einige Geräusche in prägnanter Erinnerung. Das hohe Klirren der umfallenden Gläser signalisiert auch auf auditiver Ebene die Gefahr der Situation.

Vierte Subsequenz: 0:17:49 – 0:20:30

Die vierte Subsequenz (Dauer: 3:21) wird wieder durch einen Stimmungswechsel eingeläutet. Sie beinhaltet 16 Einstellungen, die zwischen einer und 22 Sekunden dauern.

Janne ist zu Boden gefallen und hat sich den Kopf gestoßen. Martin hockt sich scheinbar besorgt neben sie. Der Boden ist nur teilweise beleuchtet.

Er streicht ihr über den Arm, sie wischt ihn mit einer Handbewegung weg und hält sich die Hand vor die Stirn. Janne atmet tief durch die Nase ein und stöhnt vor Schmerzen. Martin greift dabei ihre Hand, als wolle er sie beruhigen, legt sie dann aber zwischen seine Beine. Sie zieht ihre Hand ruckartig weg: „Was ist dein Problem, man?“⁴⁰² Sie ist sichtlich wütend, schnaubt und schüttelt den Kopf. Martin schüttelt ebenfalls den Kopf, für ihn ist die Situation anscheinend völlig unverständlich. Er drückt sie ruckartig zu Boden und legt sich auf sie. Janne hat die Hände auf Brusthöhe in Abwehrhaltung zu Fäusten geballt. Überdeutlich ist zu hören, wie Martin zuerst seinen Gürtel und dann seine Hose öffnet. Auf auditiver Ebene wird hier erneut Gefahr vermittelt. Janne schaut Martin zornig und entgeistert an: „Echt jetzt, ja?“⁴⁰³ Diese Frage lässt sich als Schlüsselmoment interpretieren. Sie begreift, was als Nächstes folgen wird und beschließt scheinbar, die Situation über sich ergehen zu lassen. Martin ist um einiges größer und stärker als Janne, sie ist alleine und dem Übergriff hilflos ausgesetzt. Ihre verbalen Ablehnungen und eindeutigen Aussagen ignorierte er. Vielmehr scheint er es als sein gutes Recht zu empfinden, mit Janne zu schlafen. Immerhin hat sie ihn zu sich eingeladen, so die Logik. An dieser Stelle scheint der ‚Vergewaltigungsmythos‘, dass Frauen*, die ‚Nein‘ sagen nur ein bisschen überredet werden müssten – notfalls mit der Anwendung von Gewalt – zu wirken.⁴⁰⁴

Die Fähigkeit zu Gewalttaten hat Martin bereits bewiesen. Janne könnte größeren Verletzungen entgehen wollen. Außerdem liegt die Vermutung nahe, dass sie sich in einer Art Schockstarre

⁴⁰⁰ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:17:43 – 0:17:48.

⁴⁰¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:11:13 – 0:11:44.

⁴⁰² *Alles ist gut*, Min: 0:18:22 – 0:18:23.

⁴⁰³ *Alles ist gut*, Min: 0:18:39.

⁴⁰⁴ An dieser Stelle wird der von Kratzer ins Feld geführte Begriff der „nicht unwillkommen Gewalt“ wieder zentral (vgl. „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, S. 22).

befindet. Zudem impliziert ihr ‚Echt jetzt?‘ eine moralische Reflexion, als würde sie ihn fragen, ob er sich sicher sei, diese Straftat begehen zu wollen, als würde sie sich versichern wollen, dass er sich der Konsequenzen – auch für seine Selbstwahrnehmung, sein Gewissen – bewusst ist.

Da die Figuren auf dem Boden liegen, werden Janne und Martin während der Vergewaltigung durch eine leicht schräge Aufsicht gezeigt. Dadurch wird ein Ohnmachtsgefühl ausgelöst und Jannes hilflose Lage dargestellt. Zudem wird die Veränderung im Verhältnis zwischen Janne und Martin ausgedrückt. Martin beginnt mit ruppigen Bewegungen und ohne Kondom Geschlechtsverkehr mit ihr zu vollziehen.

Während Martin auf Janne liegt, fährt die Kamera hoch zu ihm und wieder runter. Hier wird das Machtverhältnis zwischen den Beiden erneut verdeutlicht. Handlungs- und Wahrnehmungsachse stehen in dieser Szene einander größtenteils im rechten Winkel gegenüber, das heißt die Figuren sind im Profil zu sehen, wodurch die Zuschauer:innen eine Beobachter:innenposition einnehmen.

Abbildung 4 im Abbildungsverzeichnis auf Seite 109 verdeutlicht diese Szene visuell.

Jannes Blick ist dabei starr und angewidert. Martin hält ihren Kopf fest und stöhnt. Sie dreht den Kopf zur Seite und schließt die Augen, als fiele es ihr so leichter, die Situation zu ertragen.

Während der Vergewaltigung steht zudem das Knarren des Fußbodens sowie Martins Stöhnen auf auditiver Ebene im Mittelpunkt, während Janne kaum Geräusche von sich gibt.⁴⁰⁵ Die Lust des Täters* wird in massivem Widerspruch zum Leid – und damit zum Schweigen – des Opfers charakterisiert.

Auf visueller Ebene wird Jannes angewidertes Gesichtsausdruck fokussiert. Wie auf Abbildung 5 (Seite 109 im Abbildungsverzeichnis) zu sehen, wird Martins Gesicht nicht gezeigt, da er auf Janne liegt und sein Gesicht an ihren Kopf drückt.

Damit steht das Leid des Opfers im Zentrum, nicht die Lust des Täters. Auch die Einfühlung wird durch diese Fokussierung gesteuert: Die Zuschauer:innen können sich eher mit Jannes Leid als mit Martins Lust identifizieren.

Damit wird „sowohl die Perspektive der Vergewaltiger oder gar voyeuristischen Beobachter als auch die explizite Visualisierung des sexuellen Gewaltspektakels“⁴⁰⁶ ausgelassen.

Zudem wird eine sexuelle Objektivierung des Opfers dadurch vermieden. Bis auf ihren Oberschenkel werden keine nackten Körperteile von Janne gezeigt. Während der Vergewaltigung sind nur die Oberkörper und Gesichter von Janne und Martin zu sehen, explizite Bilder werden ausgespart. Damit wendet der Film sich gegen die von Reifenberger kritisierten Stilmittel der Erotisierung von Opfern in filmischen Erzählungen.⁴⁰⁷

Auch vor dem Übergriff wird Janne nicht sexualisiert. Gezeigt wird eine selbstständige und sexuell aktive Frau*, auf narrativer Ebene wird allerdings nicht suggeriert, dass die sexualisierte Gewalt aus ihrem Verhalten resultiert.

⁴⁰⁵ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:18:54 – 0:19:21.

⁴⁰⁶ Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 130.

⁴⁰⁷ Vgl. Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 62f.

Martin stöhnt noch ein paar Mal, dann kommt er zitternd und schnaufend zum Orgasmus. „Fertig?“⁴⁰⁸, fragt Janne nüchtern. Sie stößt ihn von sich hinunter. Nun, da seine Lust befriedigt ist, scheint keine große Gefahr mehr von ihm auszugehen. Janne steht schnell auf, steigt über Martin und lässt ihn keuchend am Boden liegen. Sie bewegt sich in die Küchenzeile und blickt von dort aus auf Martin herunter. An dieser Stelle scheint sich das Machtverhältnis verschoben zu haben. Nach der Vergewaltigung, als Martin am Boden liegt und sich anzieht, verfolgt die Kamera Martins Bewegungen, ähnlich wie Janne, die in der Ecke steht und ihn beobachtet. Martin zieht sich an, er kommt auf Janne zu und greift an ihr vorbei nach seiner Brille, die er zuvor dort abgelegt hatte. Er geht und lässt die Tür hinter sich ins Schloss fallen. Insgesamt zeichnet sich der narrative Aufbau der Sequenz durch einen ansteigenden Spannungsbogen aus: Die harmlos anmutende Situation schlägt um und wird schließlich zu einem Akt sexualisierter Gewalt. Unmittelbar nach der Tat nimmt die Gefahr ab und die körperliche Bedrohung löst sich (erstmal) auf. Die Sequenz gibt wieder, wie die schutzlose Lage einer Frau* ausgenutzt und diese schließlich zum Geschlechtsverkehr gezwungen wird. Im Mittelpunkt steht dabei, wie schnell und beiläufig vermeintlich harmlose Geschehnisse eskalieren können. Dabei wird auf eine narrative Dramatisierung (beispielsweise durch einen Kampf oder Geschrei) sowie eine stilistische Emotionalisierung durch Musik verzichtet. Die (Nicht-)Verwendung von Ton, Musik und Licht unterstreicht insgesamt den realistischen Eindruck der Sequenz. Die narrative Beiläufigkeit wird durch die im Film verwendeten stilistischen Mittel fortgesetzt. Mithilfe der Kameraführung entsteht ein sehr realistischer, beinahe dokumentarischer Eindruck. Mittels Stil und Narration wird zum einen die Glaubwürdigkeit von Jannes Erfahrungen beschrieben, zum anderen wird die sexualisierte Gewalt filmisch als Eindringen gegen den Willen Jannes konstruiert und dieses Bild klar an die Zuschauer:innen vermittelt. Während die Flirtversuche sich noch als ambivalent deuten lassen, geht Jannes Ablehnung des Geschlechtsverkehrs eindeutig aus ihren Handlungen hervor. Die Bilder stehen zudem besonders in Kontrast zu den leidenschaftlichen und zärtlichen sexuellen Interaktionen, die Janne im Verlaufe des Films mit ihrem Freund Piet eingeht.

3.2.5. Analyse der Normen und Werte

Symbole und Motive

Zunächst habe ich im Film nach allgemeingültigen Symbolen oder Motiven gesucht. Auffällig ist zum einen das T-Shirt, welches Piet und Janne abwechselnd tragen. Es taucht zum ersten Mal sichtbar nach Jannes Vergewaltigung auf.⁴⁰⁹ Dabei handelt es sich um ein weißes T-Shirt, auf dem ‚OK‘ steht. Dieser Schriftzug ist gleichzeitig ein Smiley. Im Verlauf des Films wird das T-Shirt fleckig, dies ließe sich auch als Symbol für den langsamen Verfall von Jannes und Piets Beziehung deuten. Ähnlich wie der Titel spiegelt dieses T-Shirt das Gegenteil wieder. ‚Alles ist gut‘, diese Floskel wird im Alltag häufig verwendet und ist schnell dahin gesagt. Doch beinhaltet diese auch

⁴⁰⁸ *Alles ist gut*, Min: 0:19:28.

⁴⁰⁹ Vgl., *Alles ist gut*, Min: 0:32:18 – 0:35:28.

immer den Verdacht darauf, dass nicht alles gut sein könnte. Schon als der Titel eingeblendet wird, steht er im Widerspruch zu den zuvor gezeigten Bildern: Janne und Piet führen ihren Insolvenzberater durch die leeren Büroräume, ihre beruflichen Existenzen sind gescheitert, nicht ‚Alles ist gut‘. Und im Verlauf des Films spitzt sich die Situation sogar noch weiter zu.

Als Motiv fällt ebenfalls der gemeinsame Theaterbesuch von Henrik Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* auf. Das 1897 veröffentlichte Theaterstück handelt von Nora und ihrem Mann Tovald. Nach einer Krise erkennt Nora, dass sie in der Beziehung nie Ernst genommen worden ist und wie eine Puppe behandelt wurde. Sie verlässt ihren Ehemann* und die gemeinsamen Kinder. Dadurch hinterfragt sie Rollenerwartungen und den schönen äußeren Schein.⁴¹⁰

Diese Geschichte ließe sich als eine Art versuchter Weckruf für Janne interpretieren. Anstatt den Schein nach Außen zu wahren, so zu tun als sei nichts passiert, könnte Janne sich den ihr nahestehenden Menschen anvertrauen und Martins Tat anzeigen. Die Option, ihrer passiven Haltung zu entkommen, wird Janne also wenige Tage nach der Vergewaltigung auf der Bühne präsentiert.

Soziologische Interpretation

Der Film spiegelt eine gesellschaftliche Realität wieder: Zahlreiche Frauen* werden durch ihnen bekannte Personen in ihrem eigenen zu Hause vergewaltigt. In der bereits zitierten Untersuchung über sexualisierte Gewalt in Deutschland gaben fast 79 % der Frauen* die eigene Wohnung als Tatort sexualisierter Gewalt an.⁴¹¹

Laut der österreichischen Prävalenzstudie zu Gewalt im gesellschaftlichen Nahbereich fühlen sich Frauen* diesen Übergriffen stark ausgeliefert und wissen häufig nicht, wie sie sich zur Wehr setzen könnten. Zudem ist sexualisierte Gewalt für Frauen* mit Angst besetzt und sie sind psychisch enorm durch diese belastet.⁴¹²

Mit seiner Narration wendet sich der Film gegen bestehende ‚Vergewaltigungsmythen‘, die besagen, eine Frau* werde von einer ihr unbekanntem Person vergewaltigt:

„Wir wissen, dass die meisten Vergewaltigungen im Rahmen einer Bekanntschaft begangen werden, nicht als Überfall eines völlig fremden Mannes; aber auch, daß es oft sehr kurze Bekanntschaften sind.“⁴¹³

Zudem zeigt *Alles ist gut*, welche ‚Vergewaltigungsmythen‘ in der Gesellschaft wirken zum Beispiel: ‚Eine Frau* muss zum Geschlechtsverkehr überredet werden‘ und ‚eine gesunde Frau* kann sich gegen einen Übergriff wehren‘.

Durch die Beiläufigkeit und Alltäglichkeit, mit der die Regisseurin auf stilistischer Ebene arbeitet, lässt sich eine entscheidende Kritik ablesen: Vergewaltigungen sind keine Ausnahmetaten von ‚Triebtätern‘, sondern ziehen sich auch durch alle Schichten und Milieus.⁴¹⁴ Die Aussage wird

⁴¹⁰ Vgl. Henrik Ibsen, *Nora oder ein Puppenheim*, Berlin: Henschel Theaterverlag 2002 (Orig.: *Et dukkehjem* 1879).

⁴¹¹ Vgl. O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“, S. 82.

⁴¹² Vgl. O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 201.

⁴¹³ Dackweiler/Schäfer, „Gewalt, Macht, Geschlecht“, S. 34.

⁴¹⁴ Vgl. Brownmiller, *Against Our Will*, S. 15.

zusätzlich durch die Inszenierung Martins als ‚normalen‘ und unauffälligen Mann*, wie ihn sicher jede/r aus dem eigenen Bekanntenkreis kennt, unterstützt. Diese Entwicklung beobachtet auch Reifenberger, so habe sich historisch die Inszenierung der Täterfiguren als ‚normal‘ durchgesetzt.⁴¹⁵ Der Stil des Films, gekennzeichnet hauptsächlich durch Groß- und Nahaufnahmen, verweigert den Zuschauer:innen einen neutralen Blick von außen. Diese Erzählweise stärkt laut Koch die Empfindungen und die Glaubwürdigkeit der Erfahrungen des Opfers.⁴¹⁶ Die Authentizität der Bilder ermöglicht enorme Einfühlung, während die Figuren gleichzeitig auf Distanz bleiben. Insbesondere durch die Weigerung Jannes, ihren Opferstatus anzuerkennen, wird dieser zusätzlich verdeutlicht.

Jannes Verdrängungstaktik deutet sich bereits in der ersten Sequenz nach der Vergewaltigung an: Sie putzt sich die Zähne und betrachtet scheinbar beiläufig einige Kassetten, die auf dem Küchenregal stehen.

Nach der Vergewaltigung wird die Protagonistin mehrmals auf die Verletzungen in ihrem Gesicht angesprochen. Bis auf Jannes Mutter lassen sich jedoch alle recht schnell abspeisen. Robert fragt die Protagonistin beispielsweise gleich am Morgen nach der Vergewaltigung: „Ups, was ist da passiert?“⁴¹⁷. Janne antwortet lediglich, sie habe getrunken und sei gegen eine Kante gelaufen. Auch Piet lässt sich von einer ähnlichen Ausrede überzeugen und macht sogar Witze darüber, nun würden alle denken, er habe sie geschlagen.⁴¹⁸ Jannes Mutter Sabine hingegen reagiert argwöhnischer auf die Verletzungen ihrer Tochter. Sie bekommt Janne dazu, zumindest zuzugeben, ein Mann* namens Marcel habe sie bedrängt. Janne erzählt ihrer Mutter, er habe mit ihr baden wollen. Sabine wirkt sichtlich betroffen und stellt weitere Nachfragen. Sie schluckt überdeutlich, als habe sie Angst vor Jannes Antwort. Die Hauptfigur wehrt die Fragen ihrer Mutter jedoch ab, sie könne sich schon zur Wehr setzen. Hier wirkt ein weiterer ‚Vergewaltigungsmythos‘: Janne scheint zu glauben, sie als gesunde, junge Frau* hätte sich erfolgreich gegen den Übergriff wehren müssen. Sabine vertritt den Ausspruch der Frauen*bewegung der 1970er Jahre: „Nein heißt Nein“⁴¹⁹, sagt sie an ihre Tochter gewandt. Doch auch weitere Fragen bringen Janne nicht dazu, ihrer Mutter die Wahrheit zu sagen.⁴²⁰ Insgesamt lässt sich diese Sequenz in eine Reihe von Szenen einordnen, in denen Janne versucht, den Status quo aufrecht zu erhalten. Sie will nach der Vergewaltigung weiter machen wie bisher, als sei nichts geschehen. Die Protagonistin negiert das Trauma vor ihr nahestehenden Personen und vor allem vor sich selbst.

⁴¹⁵ Vgl. Reifenberger, *Girls with Guns*, S. 34.

⁴¹⁶ Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 137.

⁴¹⁷ *Alles ist gut*, Min: 0:23:34 – 0:23:36.

⁴¹⁸ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:30:21 – 0:31:59.

⁴¹⁹ *Alles ist gut*, Min: 0:29:32.

⁴²⁰ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:27:26 – 0:30:20.

Die Wunde in Jannes Gesicht ließe sich zudem als Repräsentant für die Schwierigkeiten der Verdrängung lesen: Wann immer Janne in den Spiegel blickt⁴²¹ oder sich aus Versehen ins Gesicht greift⁴²², wird sie an die Tat erinnert. Diese Sichtbarmachung lässt sich mit Kochs Überlegungen stützen: „Die Vergewaltigung wird als gerade zu absolute Tat angesehen, da diese Form der Zerstörung – auf der immateriellen Ebene die moralische, auf der materiellen die körperliche [...] Integrität betreffend immer sichtbar bleibt.“⁴²³ Auch Jannes Schwangerschaft verweist auf diesen Aspekt: „Die Vergewaltigung erzwingt einen Zugehörigkeits- bzw. Identitätswechsel der Betroffenen [...] und schreibt sich durch die Befruchtung dauerhaft ein.“⁴²⁴

Im Gespräch mit Martin offenbart Janne ihr Bedürfnis. Sie will ihm durch die Vergewaltigung keine Macht über ihr Leben geben, will weiter die starke Frau* sein, nicht das Opfer. Gleichzeitig befindet sie sich in einem Abhängigkeitsverhältnis: Bezichtigt sie Martin – den Schwager ihres Chefs – der Vergewaltigung, könnte sie unter Umständen ihren Job verlieren. Vor Gericht würde, wenn Martin die Tat nicht gesteht, Aussage gegen Aussage stehen.

Da Martin Janne ohne Kondom vergewaltigt hat, hätten sich Spuren des Verbrechens finden lassen können, allerdings nur unmittelbar nach der Tat. Am Morgen nach dem Übergriff wird eine Duschsequenz gezeigt. Es ist nicht deutlich, ob Janne duscht, weil sie die Vergewaltigung sowieso nicht anzeigen möchte.

Zudem offenbart der Film einen entscheidenden Reflex: beim ersten Sehen überlegte ich automatisch, wie Janne handeln könnte, um ihre Situation zu verbessern. Dass Martin eine aktive Position ergreifen und sich beispielsweise selbst anzeigen oder in Therapie gehen könnte, wird in diesen Gedankenspielen meist außer Acht gelassen. Nicht nur Martin schiebt damit die Verantwortung dem Opfer zu, auch die Zuseher:innen wenden sich vermutlich eher Jannes Handlungsmöglichkeiten zu, nicht denen des Täters.

Die Schluss-Szene bildet einen Widerspruch zum Verhalten Jannes im restlichen Film. In den vorherigen Einstellungen bemühte sie sich, keine Umstände zu machen. In der U-Bahn Sequenz bricht sie mit diesem Verhalten. Sie lässt zu, dass die gesamte U-Bahn angehalten und die Polizei gerufen wird. In diesem Moment tritt sie für sich selbst ein, auch wenn die Szene von Außen nicht nachvollziehbar wirkt. Ihre Weigerung, die U-Bahn zu verlassen, lässt sich als eine Art Widerstand begreifen, ein Versuch die Selbstbestimmung über ihr Leben zurückzuerlangen. Zudem wird ein entscheidender Widerspruch deutlich: Beim Fahren ohne Ticket wird sofort die Polizei gerufen, bei einer Vergewaltigung nicht.

In *Alles ist gut* werden die Protagonistin und ihre Gefühle, insbesondere ihr Schmerz nach der Tat ernst genommen. Durch die gesellschaftliche Situierung und die bereits analysierte und besprochene Inszenierungsweise, wird zudem hervorgehoben, wie alltäglich die Problematik ist.

⁴²¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:38:52 – 0:38:56.

⁴²² Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:35:29 – 0:37:17.

⁴²³ Koch, „Das Begehren der Anderen“, S. 77.

⁴²⁴ Koch, ebd., S. 78.

Jannes Situation wird zwar als Einzelschicksal dargestellt, lässt sich jedoch ohne Weiteres übertragen und in einem größeren gesellschaftlichen Kontext als repräsentativ lesen.

Koch betont die Gefahren der Inszenierung eines Einzelschicksals: „Auch bei dem mit der Individualisierung verbundenen Moment der Einfühlung in die Figur besteht immer das Risiko, dass es Teil der *sadomasochistischen Konstruktion* und Schaulust bleibt, in der die Zuschauenden zwischen Voyeurismus und Empathie changieren.“⁴²⁵ Besonders durch die, im gesamten Film wirkende Unaufgeregtheit, bleibt ein „ästhetisiertes Spektakel“⁴²⁶ und ein damit einhergehender Voyeurismus jedoch aus. Trotz der unaufgeregten Erzählweise wird die sexualisierte Gewalt nicht bagatellisiert, sondern Jannes Schmerz, beispielsweise durch ihren Gesichtsausdruck, in den Vordergrund gerückt. Teilweise entsteht durch dieses Stilmittel Irritation: Einschneidende, traumatische Erlebnisse werden beiläufig erzählt. Auch Jannes Verhalten ist nicht immer eindeutig oder nachvollziehbar.⁴²⁷ Janne agiert als Opfer ambivalent – eine Eigenschaft die Betroffenen von sexualisierter Gewalt vor Gericht oder in der öffentlichen Wahrnehmung häufig aberkannt wird. Durch diese Inszenierung wird das Thema meiner Meinung nach ernsthaft behandelt: Trobisch verzichtet auf Emotionalisierungen und stellt die Ereignisse möglichst realistisch dar.

Feministische Interpretation

Der Film nimmt die Thematik sexualisierte Gewalt gegen Frauen* Ernst und versucht, diese aus der Opferperspektive zu erzählen. Als Protagonistin des Films steht Janne – eine eigenständige und unabhängige Frau* – im Zentrum der Handlung. Über Geschlechter*klischees kann sie nur amüsiert den Kopf schütteln. Beispielsweise betrachtet sie in der ersten Einstellung im Baumarkt einen Werbespot, in dem ein Putzmittel verkauft wird. Die Frau* im Kurzclip steht in einer blank geputzten Küche und kocht, als ihr Mann* von draußen kommt und Schmutz in die klinisch sauberen Räume bringt. Gelangweilt schiebt Janne ihren Einkaufswagen weiter, diese Bilder scheinen ihren Werten und Rollenvorstellungen nicht gerecht zu werden.

Jannes Verweigerung, sich selbst als Opfer wahrzunehmen, ließe sich als Selbstermächtigung lesen. Sie entscheidet, wie sie mit dem Übergriff umgehen möchte.

Gerichtliche Prozesse und Berichterstattungen werden für Betroffene sexualisierter Gewalt häufig zum Problem, da die gesellschaftliche Meinung darüber, wie ein Opfer sich zu verhalten hat, enorm eng gefasst ist. Die Erwartungen der Gesellschaft – die Tat muss angezeigt werden, das Opfer muss traumatisiert sein und hat keinen Spaß mehr beim Sex – lassen sich als zweiten Übergriff in die Selbstbestimmung der Betroffenen bezeichnen.⁴²⁸ Opfer gehen unterschiedlich mit den Taten um, durch gesellschaftliche Vorstellungen jedoch werden sie „auf *eine* Position des Leidens festgeschrieben, beziehungsweise auf ein sehr eingegrenztes Überlebensmodell.“⁴²⁹

⁴²⁵ Koch „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 141.

⁴²⁶ Ebd., S. 142.

⁴²⁷ So zieht Janne sich beispielsweise nachdem sie von Piet aus der gemeinsamen Wohnung ausgesperrt wurde im Treppenhaus bis auf die Unterhose aus und wirft ihre Kleidung durch einen Briefschlitz, damit Piet sie hinein lässt (vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:06:11 – 1:07:58).

⁴²⁸ Vgl. Haitz, „Hart aber Fair“, 20. 05. 2020.

⁴²⁹ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 80.

Sanyal macht zudem deutlich, warum viele Betroffene von sexualisierter Gewalt Opferzuschreibungen oder die Verwendung des Begriffs Vergewaltigung vermeiden, wenn sie über ihre Erfahrungen sprechen: „Vor dem Hintergrund der sehr eingeschränkten und einschränkenden Vergewaltigungsnarrative kann das [...] eine Überlebensstrategie sein: Solange eine Person die Identität Opfer nicht annimmt, muss sie diese auch nicht leben.“⁴³⁰ Der Film zeigt damit eine Frau*, die die Deutungshoheit über ihr Leben beibehalten und dieses nicht von einem Abend zerstören lassen möchte. Auch wenn *Alles ist gut* kein offensichtliches Happy End liefert, könnte der Film dennoch als Beispiel dafür stehen, wie heterogen die Erfahrungen von Betroffenen sind und dass ein Weiterleben möglich ist. Damit könnte *Alles ist gut* als Beitrag zur Veränderung der Wahrnehmung von Opfern sexualisierter Gewalt gelesen werden. Sanyal stellt fest „[w]ie wenig wir noch immer für Opfer sensibilisiert sind, die nicht unseren Bildern entsprechen, (weil die das *falsche* Geschlecht oder die *falsche* Hautfarbe haben oder auch nur die *falsche* Haltung an den Tag legen).“⁴³¹

Koch macht zudem deutlich:

„Auch den Filmplots zu sexueller Gewalt ist gemein, dass es den betroffenen Frauen an der Möglichkeit des sprachlichen Ausdrucks mangelt. [...] Konstrukte wie ein Gespräch mit der Freundin, Mutter oder einer Psychologin tauchen in den Filmen in der Regel nicht auf. [...] Sie werden entweder als verstummte oder zum Schweigen gebrachte Opfer, d.h. ausgelöschte Subjekte präsentiert.“⁴³²

Alles ist gut hingegen zeigt beispielsweise ein Gespräch zwischen Janne und Sabine, bei dem die Hauptfigur sich jedoch bewusst entscheidet, zu schweigen. Die Protagonistin artikuliert ihr Leid im Film ausschließlich in Sequenz Nummer 50⁴³³ – gegenüber dem Täter. Diese Konfrontation mit Martin im Büro lässt sich als paradoxe und ambivalente Umkehrung deuten: Janne wird selbst zur Täterin und zur Ausführerin sexueller Belästigung gegenüber Martin. Sie macht ihm Vorwürfe und scheint zum ersten Mal ihre Rolle als Opfer und Geschädigte anzuerkennen. Sie konfrontiert ihn mit seiner Passivität: „Du willst ja immer gar nichts. Das ist schon gemein, oder? Dass du nichts sagen kannst, nichts machen kannst. Das ist hart, da hast du's wirklich schwer.“⁴³⁴ Durch ihre Ironie macht sie sich über Martin lustig und scheint an Selbstvertrauen zu gewinnen. Während Martin weiter, wie gewohnt passiv bleibt, steigert sich Jannes Aggressivität. Langsam steht sie auf: „Du weißt doch dann auch nicht, was du sagen sollst, was du machen sollst, hm? Da kam doch nie irgendwas. Oder kam da je irgendwas? Gab's da vielleicht mal ne Zeit, wo da irgendwas war, oder ist dein kleines Spatzenhirn so groß wie dein Schwanz? Hm?“⁴³⁵ An dieser Stelle scheint der emotionale Ausbruch zu kommen, der schon seit der Vergewaltigung in Janne brodelt. Sie fasst Martin an, die Zuschauer:innen sehen jedoch nur die obere Hälfte der Körper. Es ist davon

⁴³⁰ Ebd., S. 84.

⁴³¹ Ebd., S. 131.

⁴³² Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 195.

⁴³³ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 1:14:55 – 1:17:20.

⁴³⁴ *Alles ist gut*, Min: 1:15:41 – 1:15:51.

⁴³⁵ *Alles ist gut*, Min: 1:16:08 – 1:16:28.

auszugehen, dass Janne Martins Penis durch seine Hose berührt. Wie um Martin zu verdeutlichen, was er ihr angetan hat, sagt sie dabei: „Soll ich dich mal ein bisschen anfassen?“⁴³⁶, „Lass es, ja?“⁴³⁷, „Hör auf, ja, lass es, ich soll aufhören? Möchtest du das nicht? Gefällt dir das nicht?“⁴³⁸ Janne scheint in dieser Situation das Bedürfnis zu haben, Martin zu demütigen und ihm gleichzeitig vor Augen zu führen, was er getan hat. Als doppelte Umkehrung wiederholt Janne die Frage, die Piet ihr vorher gestellt hat: „Was willst du eigentlich von mir?“⁴³⁹. Die Antwort ist dieselbe: „Nichts.“⁴⁴⁰ Sie führt Martin damit vor Augen, welcher Ohnmacht er sie ausgesetzt hat. Dieses Inszenesetzen ließe sich als Unfähigkeit Jannes, ihren Schmerz auf andere Art und Weise auszudrücken, deuten. Die Protagonistin vermittelt in dieser Sequenz ihr Leid in der Sprache des Täters. Damit wird Janne im Film nicht ausschließlich als passives, unkontrolliert handelndes Opfer, sondern auch als ausführende Täterin konstruiert. Aufgrund dieser Ambivalenz wird eine Deutung und Einordnung der Szene erschwert. Typische Opfer-Täter:innen-Konstruktionen werden in dieser Sequenz verschoben und hinterfragt. Auch hier spiegeln sich Statistiken wieder: 20 % der weiblichen* Opfer werden selbst zu Täter:innen.⁴⁴¹ Jedoch scheint es sich in dieser Inszenierung um eine besondere Umkehrung des Opfer-Täter:innen-Verhältnissen zu handeln, da dieselben Personen involviert sind. Ich möchte betonen, dass Jannes Übergriff nicht mit der Vergewaltigung, die sie erlebt hat, gleichzusetzen ist. Martin kann der Situation entkommen, die Beiden befinden sich in einem Büro, in dem noch andere Menschen anwesend sind und er ist Janne nach wie vor körperlich überlegen.

Die zweite Umkehrung – Martin wird durch seinen Unfall/Selbstmordversuch schlussendlich Opfer seiner eigenen Tat – lässt sich inhaltlich durchaus kritisieren. Wieder verweigert er dadurch eine Auseinandersetzung mit Janne. Sie könnte sich sogar verantwortlich fühlen für seinen Unfall und somit nicht nur vom Trauma der Vergewaltigung, sondern zusätzlich von Schuldgefühlen geplagt werden. Diese Charakterisierung Martins verleiht ihm auf narrativer Ebene mehr Komplexität und Tiefe, auf der anderen Seite entschuldigt sie aber auch sein Verhalten. Es könnte argumentiert werden, dass Janne zur Mitschuldigen wird – ein Aspekt, der dem Film einmal mehr Ambivalenz verleiht.

Die häufig kritisierte Vereinfachung Männer* = Täter, Frauen* = Opfer⁴⁴² wird zusätzlich durch den Aspekt der häuslichen Gewalt, der sich in Roberts und Sissis Beziehung widerspiegelt, hinterfragt. Zwar ist es meiner Meinung nach wichtig, Geschlechterzuschreibungen zu reflektieren, doch erscheint mir dieser scheinbare Ausgleich der Anwendung von Gewalt im Geschlechterverhältnis

⁴³⁶ *Alles ist gut*, Min: 1:16:32.

⁴³⁷ *Alles ist gut*, Min: 1:16:36.

⁴³⁸ *Alles ist gut*, Min: 1:16:40 – 1:16:49.

⁴³⁹ *Alles ist gut*, Min: 1:15:37.

⁴⁴⁰ *Alles ist gut*, Min: 1:15:40.

⁴⁴¹ Vgl. „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld“, S. 283.

⁴⁴² Sanyal hat sich besonders intensiv mit dieser, auf Geschlecht basierenden, Einteilung beschäftigt (vgl. *Vergewaltigung*, S. 16).

problematisch. Die Existenz von Frauen*gewalt gegen Männer* oder andere Frauen* soll an dieser Stelle keinesfalls abgestritten werden. Doch behandelt der Film ein aus meiner Sicht sensibles und wichtiges Thema – Vergewaltigung im Bekanntenkreis – und hätte sich durchaus auf diese komplexe Thematik fokussieren können. Durch diese Szene wird allerdings auch unterstrichen, dass Janne Robert aus seiner hilflosen Lage befreien und ihn dabei unterstützen möchte, der gewalttätigen Beziehung zu Sissi zu entkommen. Sie ergreift die Initiative und bucht ihm sofort ein Hotelzimmer. Dieses Agieren steht auf der einen Seite in Kontrast zu ihrem sonstigen Verhalten, da sie es nicht schafft, solche Schutzmaßnahmen für sich selbst zu kreieren. Auf der anderen Seite fügt sich ihr Handeln an dieser Stelle wieder in ihr Bemühen ein, die Kontrolle über Situationen in ihrer Umgebung zu behalten.

In Teilen bedient sich der Film Geschlechterklischees. Janne versucht, wie es Frauen* häufig anerzogen wird, es allen Recht zu machen und – obwohl sie ein schwerwiegendes Trauma erlebt hat, keine Umstände zu verursachen. Piet bedient den Stereotyp des Mannes*, der nicht über seine Gefühle reden kann oder will und Konflikte in der Beziehung scheut. Zudem sieht er sich durch Jannes neuen Job in seiner Position als männlicher* Versorger bedroht. Martin hingegen ließe sich als Klischee des Mannes*, der sich nimmt, was ihm vermeintlich zusteht, lesen. Auch im Verhältnis zwischen Robert und Sissi lassen sich klassische Rollenzuschreibungen finden: Während die klammernde und eifersüchtige Sissi sich ein Kind wünscht, ist Robert genervt und möchte der Beziehung entkommen.

Jedoch lassen sich diese Inszenierungen meiner Meinung nach als Kritik an den bestehenden Umständen lesen. So verursachen alle Figuren durch ihr jeweiliges Handeln das Scheitern ihrer Beziehungen. Ihr Verhalten führt demnach nicht zum Happy End, sondern schlussendlich zur Katastrophe.

3.3. Analyse Joy: „In diesem Spiel überleben nur die Stärksten.“⁴⁴³

3.3.1. Handlung: Kurzzusammenfassung

Joy ist eine Sexarbeiterin aus Nigeria, die in Wien lebt. Sie arbeitet – wie ihre Mitbewohnerinnen, mit denen sie gemeinsam in einer schäbigen Wohnung untergebracht ist – für ‚die Madame‘. Die Zuhälterin hat die Frauen* nach Europa geholt, nun müssen sie ihre Schulden – 60.000 Euro – bei ihr abbezahlen und in einem Industrieviertel auf den Straßenstrich gehen. Der neuste Zugang, Precious, hat allerdings Probleme, sich an den harten Job zu gewöhnen. Die Madame lässt Precious von ihren zwei Gehilfen vergewaltigen und überträgt Joy die Verantwortung für die junge Frau*. Die Protagonistin soll sich darum kümmern, dass Precious genug Geld einbringt, andernfalls muss Joy für sie zahlen.

Die Namensgeberin des Films steht damit unter enormen Druck, da sie sich zusätzlich um ihre kleine Tochter kümmert und für deren Betreuung ebenfalls Geld zahlt. Darüber hinaus schickt sie regelmäßig Beträge nach Nigeria zu ihrer Familie. Zusätzlich möchte einer ihrer Freier, der sich anscheinend in sie verliebt hat, sie dazu bewegen, gegen die Madame auszusagen. Doch die

⁴⁴³ Joy, R.: Sudabeh Mortezaei, DVD-Video, Edition Filmladen, 2018, Min: 0:27:44 – 0:27:46.

Protagonistin sträubt sich: zu Hause in Nigeria mussten die Frauen* einen Schwur bei einem Juju-Priester leisten, nicht gegen die Madame auszusagen. Joy fürchtet sich vor dem Fluch, der sie treffen könnte, wenn sie diesen Vertrag bricht. Dies wird besonders deutlich, in der Sequenz, in der sie endlich ihre Schulden abbezahlt hat: Sie bittet die Madame mehrmals, Bescheid zu geben, damit der Juju-Schwur beendet wird.

Der Druck auf Joy wird noch erhöht, als sie erfährt, dass ihr Vater im Krankenhaus ist und dringend eine Nierentransplantation benötigt. Gleichzeitig möchte Joys Freund ihr Geld schenken, damit sie sich frei kaufen kann. Er will sie gemeinsam mit ihrer Tochter in einer Wohnung unterbringen und für die Beiden sorgen. Als Joy ihm erklärt, sie wolle das Geld nach Nigeria schicken, zieht er das Angebot zurück und verlässt sie, da er ihr keinen Glauben schenkt. Kurz darauf wird die Protagonistin bei ihrer Arbeit von drei Männern* vergewaltigt. Die Madame bietet Joy daraufhin an, ihr das Geld für die Operation ihres Vaters zu leihen.⁴⁴⁴

Um ihre Schulden zu begleichen, soll Joy Precious nach Italien bringen, wo diese von nun an arbeiten soll. Sie erfüllt den Auftrag, obwohl Precious sie bittet, sie gehen zu lassen.

Joy gelingt es, ihre Schulden abzubezahlen. Sie bewegt sich jedoch weiter in ihrem gewohnten Umfeld und geht beispielsweise zu einem Treffen, bei dem mehrere Zuhälterinnen die Frauen*, die gerade aus Nigeria kommen, erwerben. Zudem muss sie ohne Arbeitserlaubnis weiter als Sexarbeiterin tätig sein, allerdings verlangt sie nun mehr Geld. Zusätzlich vermittelt sie andere Frauen* an ihre früheren Kunden und wird dafür ebenfalls bezahlt. Sie wendet sich erneut an eine Beratungsstelle, um sich nach den Möglichkeiten für ein Visum und eine Arbeitserlaubnis zu erkundigen, sollte sie gegen die Madame aussagen. Die Betreuerin warnt sie, sie sei nun, da sie ihre Schulden abbezahlt habe, eine Bedrohung für ihre ehemalige Chefin.

Kurz darauf wird Joy nach Nigeria abgeschoben. Ihr Kind bleibt in Österreich. Zurück in ihrer Heimat versucht sie, erneut nach Europa zu gelangen. Der Kreislauf beginnt von vorn.

3.3.2. Handlungsanalyse Joy

Der Film dauert 96 Minuten und 46 Sekunden. Er lässt sich in 36 Sequenzen unterteilen. Meiner Meinung nach lässt sich der Film nicht in die von Faulstich beschriebene 5-Akt-Struktur gliedern. Vielmehr werde ich die Unterteilung darlegen, die der Film durch seine stilistischen Mittel – anhand von Fade Outs – selbst vorgibt. Ich werde dabei trotzdem die von Faulstich vorgeschlagenen Begriffe verwenden. Im ersten Akt⁴⁴⁵, bestehend aus zehn Sequenzen, finden Problementfaltung sowie Steigerung der Handlung statt. Die Figuren und ihre Lebensumstände werden vorgestellt und mit der Madame eine Antagonistin ins Feld geführt. Die zentralen Thematiken – Menschenhandel, Prostitution und sexualisierte Gewalt werden hier dargelegt. Zudem werden Joys Motive und ihre Lebensphilosophie verdeutlicht: „Ich vertraue dir nicht, also vertrau mir auch

⁴⁴⁴ Vgl. *Joy*, Min: 0:58:51 – 1:01:30.

⁴⁴⁵ Vgl. *Joy*, Min: 0:00:00 – 0:28:47.

nicht. Vertrau nur dir selbst.“⁴⁴⁶ Im zweiten Akt⁴⁴⁷ – dem längsten Teil bestehend aus 18 Sequenzen – werden sowohl Umschwung als auch Verzögerung der Handlung sichtbar. Zunächst scheint Precious sich den harten Arbeitsbedingungen und dem Leben als Sexarbeiterin anzupassen. In Joys Leben treten jedoch immer mehr Probleme auf: die Krankheit ihres Vaters, ihr Misstrauen gegenüber ihrer Familie, – sie erfährt beispielsweise, dass ihr Bruder sich ein teures Auto gekauft hat – die Sorge um ihre Tochter, Konflikte mit ihrem Freund, die Überlegung gegen die Madame auszusagen und ihre Vergewaltigung. Zusätzlich wird der Alltag der Frauen* sichtbar, zum Beispiel durch Joys Untersuchung bei der Frauen*ärztin oder Sequenzen, in denen die Mitbewohnerinnen gemeinsam Zeit verbringen. Durch den HIV-Test wird die Bedrohung durch sexuell übertragbare Krankheiten deutlich. Nachdem Joy Precious dem nächsten Zuhälter übergeben hat, beginnt der dritte Akt⁴⁴⁸, bestehend aus acht Sequenzen. Hier wird die Katastrophe sichtbar. Obwohl die Zuschauer:innen zunächst ein Happy End zu erwarten scheint – immerhin hat Joy ihre Schulden abbezahlt – bleibt die Madame eine Bedrohung für Joys Traum vom Leben in Europa. Durch die Abschiebung, die vermutlich von der Madame initiiert wurde, endet der Film für Joy schließlich in der Katastrophe: Sie muss zurück nach Nigeria, nur um von dort aus wieder alles daran zu setzen, nach Europa zu kommen. Der Schwur beim Juju-Priester, das Abbezahlen der Schulden: Alles beginnt von vorne.

Zur Verdeutlichung des Handlungsablaufs wurde dieser grafisch aufgearbeitet (Abbildung 6), vorzufinden im Abbildungsverzeichnis auf Seite 110.

3.3.3. Figurenanalyse Joy

Joy ist die Protagonistin des Films. Ihr Schicksal und ihre Lebensumstände werden begleitet. Während Precious ebenfalls eine zentrale Rolle einnimmt, bleiben ihre inneren Konflikte sowie ihr weiteres Leben, nachdem sie nach Italien gebracht wurde, unklar. Die Kamera verharrt stets bei Joy. Sie kommt – ähnlich wie Janne in *Alles ist gut* – in jeder Szene vor. Handlungs- und Wahrnehmungszentrum sowie mögliche Identifikationen bilden sich damit um die Protagonistin.

Joy, Precious und die Madame sind die Figuren, die durch den Film am genauesten charakterisiert werden. Die anderen Personen – die Mitbewohnerinnen, die Gehilfen der Madame, die Freier – bleiben namenlose Nebenfiguren. In den meisten Szenen sind mehrere Personen zu sehen – das Wahrnehmungszentrum bilden jedoch meistens Joy und/oder Precious. Wie in *Alles ist gut* zeichnen sich die Figuren sowohl durch Fremd- als auch Selbstcharakterisierung aus.

⁴⁴⁶ Joy, Min: 0:27:52 – 0:27:55.

⁴⁴⁷ Vgl. Joy, Min: 0:28:48 – 1:16:44.

⁴⁴⁸ Vgl. Joy, Min: 1:16:45 – 1:36:46.

Alle Figuren – bis auf die Kunden, die Frau* in der Beratungsstelle sowie die Polizisten – sind People of Color⁴⁴⁹.

Joy lässt sich im Wien der Gegenwart verorten. Allerdings nimmt die Stadt keine besondere Rolle ein, ist kaum zu sehen und könnte durch jede andere europäische Großstadt ersetzt werden.

Der Film spielt hauptsächlich in Wiens Rotlichtmilieu – auf dem Straßenstrich, im Bordell oder der Wohnung der Frauen*. Ausflüge in die Normalität zum Beispiel in den Gottesdienst, den Kindergarten von Joys Tochter oder eine Gaststube werden nur selten gezeigt. Der Film endet, wo er begonnen hat: in Nigeria.

Alle Darsteller:innen sind Laien mit kaum oder wenig Schauspiel-Erfahrungen.⁴⁵⁰

Joy

Joys erster Auftritt erfolgt in Minute 0:06:03. Sie steht vor einem Zaun, es ist Nacht. Die Protagonistin befindet sich auf dem Straßenstrich in einem Industriegebiet. Sie ist stark geschminkt, trägt eine Perücke mit langen Haaren und ein glitzerndes Top. Joy ist bis zur Brust zu sehen, ihr Blick ist auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet und leicht nach unten geneigt. In dieser Sequenz wird Joys Routine deutlich: Sie steigt zu einem Freier ins Auto, nach kurzer Zeit kommt sie zurück, frischt ihr Make-up auf und macht weiter. Sie wird damit als Gegensatz zu *Precious* inszeniert, die teilnahmslos da sitzt und sich weigert zu arbeiten. Im Morgengrauen machen die Frauen* sich mit dem Bus zurück auf den Weg in die Innenstadt. Joy tauscht ihre aufreizende Kleidung noch an der Bushaltestelle gegen einen Jogginganzug, entfernt ihr Make-up und die Perücke.⁴⁵¹ Alles ist nur Fassade.

Als *Precious* von der Madame attackiert wird, weil sie nicht genug gearbeitet hat, springt Joy für sie ein. Doch ihre Chefin weiß die Frauen*solidarität zu unterbinden: Sie droht Joy damit, sie müsse *Precious'* Schulden ebenfalls abbezahlen, wenn diese nicht lerne, den Job zu erledigen.⁴⁵² Während *Precious* vergewaltigt wird – die anderen Figuren befinden sich dabei quasi im selben Raum – wirkt Joy gequält, sie hält sich immer wieder die Hand vors Gesicht, verdreht die Augen, stöhnt auf und weint beinahe – doch greift sie nicht ein.⁴⁵³ In der darauf folgenden Szene gibt Joy *Precious* einen wichtigen Ratschlag:

„Denk nur an das Ziel, das du vor Augen hast. Schau ihnen nicht ins Gesicht. Konzentrier dich auf das Geld. [...] Du musst jetzt anfangen zu arbeiten, um Erfahrungen zu sammeln, um die

⁴⁴⁹ Die Herkunft der Figuren in *Joy* spielt eine entscheidende Rolle. Aus diesem Grund benenne ich, dass es sich im *People of Color* handelt. Der sprachliche Ausdruck von binärer Differenz ist, wie Stuart Hall feststellt, ambivalent. Denn auf der einen Seite ist Differenz „notwendig für die Produktion von Bedeutung, die Formierung von Sprache und Kultur, für soziale Identitäten und ein subjektives Bewusstsein des Selbst als ein sexuelles Subjekt. Und gleichzeitig ist sie bedrohlich, eine Quelle von Gefahr, von negativen Gefühlen, von Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem *Anderen*.“ Diese Widersprüchlichkeit muss laut Hall im Kontext der Benennung von Differenzen mitgedacht werden (vgl. Hall, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, S. 122.)

⁴⁵⁰ Vgl. O.A., „Joy“, Presseheft *Freibeuterfilm*, 20. 05. 2020.

⁴⁵¹ Vgl. *Joy*, Min: 0:06:03 – 0:09:39.

⁴⁵² Vgl. *Joy*, Min: 0:16:42 – 0:20:41.

⁴⁵³ Vgl. *Joy*, Min: 0:20:42 – 0:23:04.

Männer zu manipulieren, damit du an das Geld kommst. Wenn du Glück hast, ist einer nett zu dir und hilft dir sogar die Schulden im Nu zu begleichen.“⁴⁵⁴

Gleichzeitig zerstört sie Precious' Hoffnung auf Solidarität oder Schutz: „Bei diesem Spiel überleben nur die Stärksten. Wenn ich dich töten muss, um meine Schulden zu begleichen, tue ich es. Wenn ich dich dazu bestehlen muss, tue ich es.“⁴⁵⁵ Im Gespräch mit der Beratungsstelle wird Joy's Alleinkampf deutlich: „Soll ich mich für andere opfern?“⁴⁵⁶ Doch sie arbeitet nicht für sich allein, ansonsten hätte sie das Geld ihres Freiers annehmen können, sondern auch für ihre Familie: „Meine Familie hat für mich Vorrang. Alles, was ich tue, tue ich für sie.“⁴⁵⁷ Als Precious Joy bittet, sie gehen zu lassen, macht die Protagonistin diese Hoffnung zu Nichte. Sie will nicht alles, was sie erreicht hat für die junge Frau* aufgeben und kann ihre Tochter nicht im Stich lassen.⁴⁵⁸ Am Ende des Films, als Joy überlegt gegen die Madame auszusagen, scheinen hier primär wirtschaftliche Interessen im Vordergrund zu stehen: Sie erhofft sich von der Aussage ein Visum und eine Arbeitserlaubnis sowie finanzielle Entschädigung.⁴⁵⁹

Joy wird als starke Frau* charakterisiert, die bereit ist, für sich und ihre Zukunft zu kämpfen. So will sie den beschwerlichen Weg nach Europa zum Beispiel ein zweites Mal auf sich nehmen. Dabei trifft sie teilweise fragwürdige Entscheidungen, die jedoch narrativ durch die Umstände, in denen sie sich befindet, gerechtfertigt werden.

Precious

Precious ist eine junge Frau*, die gerade in Wien angekommen ist. Ihr erster Auftritt erfolgt in Minute 0:06:45. Hier wird sie im radikalen Gegensatz zu Joy inszeniert. Mit hängenden Schultern sitzt sie auf einem Betonklotz und steht nur lustlos auf, als potenzielle Freier vorbei fahren.

In der Wohngemeinschaft ist sie die Jüngste und wird als „Hausbaby“⁴⁶⁰ bezeichnet. Zu Beginn des Films weigert sie sich, als Sexarbeiterin ihr Geld zu verdienen. Nach der Bestrafung durch die Vergewaltigung und dem Gespräch mit Joy bemüht sie sich jedoch, sich in das perfide System einzugliedern.⁴⁶¹

Sie ist Joy dankbar für den Schutz gegenüber der Madame und springt für sie ein, als ihre Chefin misstrauisch wird, weil Joy sich für einen angeblichen Besuch im Supermarkt zurechtmacht.⁴⁶²

Precious hat gerne Spaß⁴⁶³ und äußert ihre Meinung lautstark. So beschwert sie sich zum Beispiel bei Joy über ihre Mutter, die von ihr verlangt, mit noch mehr Männern* zu schlafen, damit sie einen

⁴⁵⁴ Joy, Min: 0:26:52 – 0:27:14.

⁴⁵⁵ Joy, Min: 0:27:44 – 0:27:52.

⁴⁵⁶ Joy, Min: 0:44:18 – 0:44:20.

⁴⁵⁷ Joy, Min: 0:54:34 – 0:54:52.

⁴⁵⁸ Vgl. Joy, Min: 1:07:35 – 1:10:53.

⁴⁵⁹ Vgl. Joy, Min: 1:22:47 – 1:24:49.

⁴⁶⁰ Joy, Min: 0:15:29.

⁴⁶¹ Vgl. Joy, Min: 0:34:29 – 0:35:45.

⁴⁶² Vgl. Joy, Min: 0:43:02 – 0:43:24.

⁴⁶³ Vgl. Joy, Min: 0:35:46 – 0:37:26.

höheren Betrag nach Hause schicken kann.⁴⁶⁴ Zudem setzt sie sich dafür ein, dass Joy nach ihrer Vergewaltigung ins Krankenhaus kommen soll. In dieser Sequenz wird zudem die Vielschichtigkeit der Gewalt des Menschenhandels deutlich: Precious und die anderen Mitbewohnerinnen sitzen an Joys Bett und kümmern sich um sie, ebenso wie Madames Gehilfe, der Precious vergewaltigt hat. Er bringt Joy Schmerztabletten und eine Wärmflasche. Precious' Blick bleibt dabei an ihm haften, als würde sie ihn mit seiner Tat konfrontieren wollen.⁴⁶⁵

Durch Precious' Gespräch mit ihrer Mutter wird zudem deutlich, wie beschwerlich die Flucht ist: Auf der Fahrt nach Europa wäre sie fast ertrunken.⁴⁶⁶

Im späteren Verlauf des Films bringt Joy Precious nach Italien, damit bleibt ihre Zukunft für die Zuschauer:innen ungewiss.

Madame

Die Madame ist Joys und Precious' Zuhälterin. Sie schreckt nicht davor zurück, ihre Gehilfen massive Gewalt ausüben zu lassen, um ihre Macht zu demonstrieren. Dieses Handeln steht im Gegensatz zu ihrer Aussage, sie liebe alle Frauen*, die für sie arbeiten wie ihre eigenen Kinder.⁴⁶⁷ Zusätzlich beteuert sie: „Alles, was ich tue, tue ich, damit es euch besser geht.“⁴⁶⁸

Ähnlich wie Joy, handelt die Madame zu ihrem eigenen Vorteil und zeigt kein Mitleid. Sie greift dabei allerdings zu weitaus extremeren Mitteln als die Protagonistin. So willigt sie beispielsweise ein, der Hauptfigur das Geld für die Operation ihres Vaters zu leihen – natürlich nicht ohne Gegenleistung.⁴⁶⁹

Die Madame hat in ihrer Vergangenheit selbst als Prostituierte gearbeitet, es jedoch geschafft sich frei zu kaufen und andere Frauen* für sich arbeiten zu lassen. Im System des Menschenhandels hat sie es damit an die Spitze geschafft. Sie verkörpert den Traum vieler Frauen* und steht symbolisch für deren mögliche Zukunft. Die Madame ist äußerst misstrauisch und kontrolliert die Frauen*, dies wird in der bereits erwähnten Szene deutlich, in der sie Joy ausfragt, weil sie sich hübsch macht.⁴⁷⁰

Nach ihrer Vergewaltigung redet sie Joy gut zu, sie sei stark und in ein paar Tagen werde es ihr wieder besser gehen.⁴⁷¹ Es lässt sich vermuten, dass diese Fürsorge nicht aus Nächstenliebe, sondern aus wirtschaftlichen Gründen erwächst: Wenn Joy nicht arbeiten geht, kann sie ihre Schulden nicht abbezahlen.

⁴⁶⁴ Vgl. *Joy*, Min: 0:50:00 – 0:51:13.

⁴⁶⁵ Vgl. *Joy*, Min: 0:58:51 – 1:01:30.

⁴⁶⁶ Vgl. *Joy*, Min: 0:12:19 – 0:14:45.

⁴⁶⁷ Vgl. *Joy*, Min: 1:17:26 – 1:17:27.

⁴⁶⁸ *Joy*, Min: 1:17:05 – 1:17:08.

⁴⁶⁹ Vgl. *Joy*, Min: 1:01:11 – 1:01:20.

⁴⁷⁰ Vgl. *Joy*, Min: 0:41:41 – 0:43:39.

⁴⁷¹ Vgl. *Joy*, Min: 1:01:04 – 1:01:06.

Im Rahmen von Konfrontationen schiebt die Madame immer wieder die Verantwortung an die Frauen* ab: „Ihr alle wisst, wofür ihr hier seid.“⁴⁷²

Besonders in der Sequenz, in der Joy einem Treffen von mehreren Zuhälterinnen beiwohnt, wird das brutale System noch einmal offen gelegt. Hier schauen sich die Frauen* Neuankömmlinge aus Nigeria an. Sie fordern sie auf, sich zu präsentieren und verhandeln im Anschluss mit einem Trafficker über den Preis, den sie für die Frauen* zahlen wollen.⁴⁷³

Der Film lässt offen, ob die Madame dafür sorgt, dass Joy abgeschoben wird.

Die Visualisierung der Figurenkonstellation (Abbildung 7) findet sich im Abbildungsverzeichnis auf Seite 110.

3.3.4. Sequenzanalyse Nummer 9⁴⁷⁴

In Sequenz Nummer neun wird Precious von den Helfern ihrer Chefin vergewaltigt. Mit einem einfachen Kopfnicken bedeutet die Madame ihren Gehilfen, Precious diese Gewalttat anzutun.⁴⁷⁵ Zuvor hatte diese sich darüber beschwert, der Job sei zu hart und sie würde lieber putzen. Doch die Madame ist unnachgiebig: „Du wusstest, was auf dich zu kommt. Ob es dir nun gefällt oder nicht, du bist nun Prostituierte und musst mich bezahlen.“⁴⁷⁶ Dieser Aspekt lässt sich mit Reifensbergers Aussage, „[n]immt Gewalt die Form sexueller Handlungen an, drückt sich in ihr umso klarer ein Herrschaftsverhältnis aus“⁴⁷⁷, verknüpfen.

Die drei Minuten und 2 Sekunden andauernde Sequenz besteht aus sieben Einstellungen, in denen Joy, ihre Mitbewohnerinnen und die Madame abwechselnd zu sehen sind. Bei der ersten Einstellung handelt es sich um eine Nahaufnahme von Joy.⁴⁷⁸ Im Hintergrund ist zu sehen, wie Precious in das Nebenzimmer, in dem sie und die anderen Frauen* schlafen, gezerzt wird. Die Kamera folgt Joys Blick in das Schlafzimmer. Durch einen Türbogen ist unscharf ein Teil des Bettes sichtbar. Precious wird auf die Matratze gestoßen, einer der Männer* hält sie fest, während der andere beginnt, sie zu vergewaltigen. Die Zuschauer:innen können somit relativ genau erahnen, was sich abspielt. Die Kamera, sowie die Madame, Joy und ihre Mitbewohnerinnen verharren im Nebenzimmer.

Abbildung 8, im Abbildungsverzeichnis auf Seite 111, verdeutlicht die Szene.

Obwohl Precious schreit, weint und um sich schlägt, kommt keine der anderen Frauen* ihr zur Hilfe. Nach 34 Sekunden erfolgt ein langsamer Kameranachschwenk⁴⁷⁹ nach links von Joy zu ihren

⁴⁷² Joy, Min: 1:00:50 – 1:00:52.

⁴⁷³ Vgl. Joy, Min: 1:19:21– 1:22:46.

⁴⁷⁴ Einstellungsprotokoll siehe S. 157.

⁴⁷⁵ Vgl. Joy, Min: 0:20:42.

⁴⁷⁶ Joy, Min: 0:20:02 – 0:20:06.

⁴⁷⁷ Reifensberger, *Girls with Guns*, S. 10.

⁴⁷⁸ Vgl. Joy, Min: 0:20:42 – 0:21:15.

⁴⁷⁹ Vgl. Joy, Min: 0:21:16 – 0:21:24.

Mitbewohnerinnen, deren Reaktionen somit einbezogen werden. Daran schließt sich ein Schnitt⁴⁸⁰ auf zwei weitere Mitbewohnerinnen, die bestürzt zu Boden schauen an. Alle fühlen sich sichtlich unwohl in ihrer Haut: Sie halten sich die Hände vor den Mund und blicken betreten auf den Boden. Im erneuten Schnitt⁴⁸¹ auf Joy wird im Hintergrund gezeigt, wie die Männer* die Positionen wechseln. Precious schlägt währenddessen mit der Hand auf die Matratze. Teilweise wird der Blick in das Nebenzimmer durch die Protagonistin versperrt. Es folgt eine dreisekündige Einstellung⁴⁸² der Madame, die Joys Blick starr und mit hinunter gezogenen Mundwinkeln erwidert. Im Anschluss wird eine weitere Mitbewohnerin gezeigt, die auf einem Stuhl an der Wand sitzt und auf diesem unruhig hin und her rutscht.⁴⁸³ In der letzten Einstellung, die 37 Sekunden dauert, wird erneut Joy gefilmt.⁴⁸⁴ Die Protagonistin dreht sich immer wieder zum Schlafzimmer um, als wolle sie eingreifen. Sie blickt die Madame vorwurfsvoll an, ist die Einzige, die zumindest durch Blicke die Konfrontation mit ihr sucht. Joy presst die Lippen auf einander⁴⁸⁵, hält sich die Hand vor den Mund⁴⁸⁶ und verdreht die Augen⁴⁸⁷, als fände sie es lächerlich, dass die Madame zu solchen Mitteln greift, um ihre Macht zu demonstrieren. Zwischendurch wischt sie sich über die Wange und die Nase, als müsse sie weinen.⁴⁸⁸ Die Sequenz endet damit, dass die beiden Vergewaltiger an Joy vorbei aus dem Bild verschwinden.

Die Zuschauer:innen werden, ähnlich wie die Frauen* in der Wohngemeinschaft, zu unfreiwilligen Kompliz:innen. Doch während das Filmpublikum den audiovisuellen Eindrücken hilflos ausgeliefert ist, könnten die Filmfiguren eingreifen und Precious helfen. Jedoch scheint dies keine wirkliche Option zu sein: Die Frauen* könnten ebenfalls bestraft werden, die Madame und ihre Gehilfen sind zudem vermutlich sogar bewaffnet. Zusätzlich befindet sich die Zuhälterin in einer enormen Machtposition: sie hat die Pässe der Frauen*, Einfluss auf deren Familien und den Juju-Priester hinter sich.

Die Zuschauer:innen sind nicht nur den (unscharfen) Bildern, den Geräuschen (Geschrei und Weinen von Precious, Stöhnen und Anweisungen der Männer*: „Wehr dich nicht. Sei ruhig.“⁴⁸⁹), sondern auch den Reaktionen der direkten Zeug:innen ausgeliefert. Die audiovisuelle Inszenierung der sexualisierten Gewalt wird somit um eine weitere Ebene ergänzt: Nicht nur hören und sehen

⁴⁸⁰ Vgl. *Joy*, Min: 0:21:25.

⁴⁸¹ Vgl. *Joy*, Min: 0:21:32.

⁴⁸² Vgl. *Joy*, Min: 0:22:18 – 0:22:21.

⁴⁸³ Vgl. *Joy*, Min: 0:22:22 – 0:22:26.

⁴⁸⁴ Vgl. *Joy*, Min: 0:22:27 – 0:23:04.

⁴⁸⁵ Vgl. *Joy*, Min: 0:22:53.

⁴⁸⁶ Vgl. *Joy*, Min: 0:21:05.

⁴⁸⁷ Vgl. *Joy*, Min: 0:21:56.

⁴⁸⁸ Vgl. *Joy*, Min: 0:22:40 – 0:22:41.

⁴⁸⁹ *Joy*, Min: 0:21:33 – 0:21:35.

die Zuschauer:innen zumindest in Ausschnitten Precious' Vergewaltigung, zusätzlich hören und sehen sie die Reaktion der Anwesenden.

Die Vermutung liegt nahe, dass die anwesenden Figuren ebenfalls schon Opfer sexualisierter Gewalt geworden sind und in diesem Moment auf ihre eigenen Erfahrungen zurückgeworfen werden. Die Vergewaltigung wird in diesem Kontext als Strafe eingesetzt – dafür, dass Precious sich den Anweisungen der Madame widersetzt hat. Zudem dient sie als Demonstration der Macht der Zuhälterin. Ein weiterer Aspekt scheint zu sein, dass Precious ‚abgehärtet‘ werden soll. Sexualisierte Gewalt wird damit narrativ als Mittel der Macht inszeniert – stilistisch setzt sich diese Zuschreibung fort. Die Vergewaltigung wird nicht vollkommen ausgelassen, von den Zuschauer:innen allerdings eher indirekt wahrgenommen. Koch schreibt dazu:

„Das Tyrannische des Ungesehenen, Ungewissen und Tabuisierten verwandelt sich in einen Schreck vor der direkten Konfrontation mit der sexuellen Gewalt auf der Leinwand, wobei die direkte Konfrontation niemals eintritt, weil es nichts zu sehen gibt. Diese Unsichtbarkeit der sexuellen Gewalt rührt daher, dass sie in erster Linie ein Herrschaftsinstrument ist, das auf die Destruktion der Persönlichkeit und des Willens zielt, also im inneren der Betroffenen und nicht im sichtbaren Außen zu verorten ist.“⁴⁹⁰

Der Ton spielt bei dieser Inszenierung eine entscheidende Rolle. Sowohl das Stöhnen der Männer* als auch das Weinen und Schreien Precious' verschlimmern die Bilder, die sich in den Köpfen der Zuschauer:innen bilden. Die Geräusche, die der Geschlechtsverkehr verursacht (aneinander Klatschen der Körper), rufen einen unangenehmen Effekt hervor. Koch macht in Bezug auf die Inszenierung des Schreiens während eines Übergriffs im Film deutlich:

„Er [der Schrei, Anm.] stellt einen Grenzfall dar, insofern er zwischen der Vokalität der Stimme und der Sprache angesiedelt ist und sich vom Körper löst. [...] Im Zuge des Tabubruchs der Visualisierung von sexueller Gewalt reproduziert sich die Tabuisierung von sexueller Gewalt auf Ebene der Sprache und in der Perspektive der Betroffenen. Die damit einhergehende klangliche Präsenz aber unterläuft diese Tabuisierung. Sie macht die Ambivalenz von Gewalt und Opfer, von Begehren und Gewissen, von Leben und Tod zugleich deutlich und unerträglich, sie macht das *unsägliche* zum – brüllend oder lautlos – *schreienden* Verbrechen. Gerade der zum Schweigen gebrachte Schrei aber kündigt von der Auslöschung einer Subjektivität der Frauen.“⁴⁹¹

Insgesamt sind während Precious' Vergewaltigung (ohne die drei Täter:innen und das Opfer) vier Personen anwesend, doch niemand stellt sich gegen die Madame. Die Zuschauer:innen werden zu einer Identifikation mit diesen Frauen* gezwungen, gefangen in einer Kompliz:innenschaft. Dem Publikum ist es nicht möglich, einzugreifen, genauso wenig wie den anwesenden Figuren.

3.3.5. Sequenzanalyse Nummer 21⁴⁹²

In Sequenz Nummer 21 wird Joy Opfer sexualisierter Gewalt. Dabei handelt es sich um das geplante Vorgehen eines Freiers, der sie im Auto mitnimmt und in ein Waldstück fährt, wo bereits zwei andere Männer* warten. Erneut wird die Vergewaltigung nicht gezeigt.

⁴⁹⁰ Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 193.

⁴⁹¹ Ebd., S. 199f.

⁴⁹² Einstellungsprotokoll siehe S. 157.

Die Sequenz besteht aus drei Subsequenzen. Die erste Subsequenz⁴⁹³ dauert eine Minute und zwei Sekunden und zeigt Joy im Dunkeln auf dem Straßenstrich, zuerst in einer Nahaufnahme⁴⁹⁴, anschließend in einer Halbtotale von der anderen Straßenseite aus.⁴⁹⁵ Ihr ist kalt und sie läuft in der Dunkelheit auf und ab. Am Ende der Sequenz kommt ein Auto, welches dem Publikum den Blick auf Joy versperrt.

Die nächste Subsequenz⁴⁹⁶ (Dauer: 0:01:31) zeigt Joy und den Freier im Auto. Es wird von der Rückbank gefilmt, die Kamera und die Zuschauer:innen nehmen eine Beobachter:innenposition ein.⁴⁹⁷ Die Kamera wechselt zu einer schräg von hinten gefilmten Nahaufnahme von Joy.⁴⁹⁸ Die Protagonistin beginnt, sich unwohl zu fühlen, sie möchte nicht, dass der Mann* so weit weg vom Straßenstrich fährt. Schließlich bittet sie ihn, sie aussteigen zu lassen. Es folgt ein Schnitt⁴⁹⁹ auf den Mann*, der jedoch nicht auf ihre Forderung reagiert, sie nur zweimal kurz anschaut. Im Anschluss werden zwei Schnitte⁵⁰⁰ zwischen Joy und ihrem Kunden hin und her gezeigt. Die Protagonistin wird dabei unruhiger und bittet erneut darum, aussteigen zu dürfen. Wieder wird von der Rückbank aus gefilmt⁵⁰¹, während der Kunde in ein dunkles Waldstück abbiegt und vor zwei Männern* anhält. Den Zuschauer:innen und Joy ist klar, was nun folgen wird. Die Bedrohung steht für alle sichtbar direkt vor dem Auto. Langsam kommen die beiden Männer* auf das Auto zu. Verschärft wird die Situation dadurch, dass lautes Atmen sowie Hundegebell zu hören sind. Auf auditiver Ebene wird die Gefahr somit zusätzlich unterstrichen. Wieder wird der Kunde gezeigt⁵⁰², dessen Blick auf Joy gerichtet ist, während das Publikum hört, wie die Autotür an Joys Seite ruckartig geöffnet wird.

Die dritte Subsequenz⁵⁰³ (Dauer: 0:00:42), bestehend aus einer Einstellung, beginnt mit einer Nahaufnahme von Precious. Diese wartet auf dem Straßenstrich. Im Hintergrund wird unscharf Joy erkennbar, die zwischen den Autos hervor humpelt. Precious wendet sich mit dem Rücken zur Kamera und rennt auf Joy zu. Diese trägt keine Perücke mehr und stützt sich auf Precious. Gemeinsam gehen sie langsam auf die Kamera, die sie in einer frontalen Halbtotale begleitet, zu.

⁴⁹³ Vgl. *Joy*, Min: 0:55:32 – 0:56:35.

⁴⁹⁴ Vgl. *Joy*, Min: 0:55:32 – 0:56:16.

⁴⁹⁵ Vgl. *Joy*, Min: 0:56:17 – 0:56:35.

⁴⁹⁶ Vgl. *Joy*, Min: 0:56:36 – 0:58:07.

⁴⁹⁷ Vgl. *Joy*, Min: 0:56:36 – 0:56:52.

⁴⁹⁸ Vgl. *Joy*, Min: 0:56:53 – 0:57:30.

⁴⁹⁹ Vgl. *Joy*, Min: 0:57:31.

⁵⁰⁰ Vgl. *Joy*, Min: 0:57:39; 0:57:48.

⁵⁰¹ Vgl. *Joy*, Min: 0:57:51 – 0:58:01.

⁵⁰² Vgl. *Joy*, Min: 0:58:02 – 0:58:07.

⁵⁰³ Vgl. *Joy*, Min: 0:58:08 – 0:58:50.

In der anknüpfenden Sequenz⁵⁰⁴ – in der sich Joys Mitbewohnerinnen sowie die Madame um sie kümmern – wird deutlich, dass solche Taten zum Alltag der Prostituierten gehören. Die Madame redet Joy gut zu: „Ich weiß, dass du stark bist“⁵⁰⁵, macht aber gleichzeitig deutlich, dass es sich nicht um einen Einzelfall handelt: „Weißt du, wie oft ich zu meiner Zeit vergewaltigt wurde?“⁵⁰⁶ Zudem suggeriert sie, Joy könne froh sein, dass ihr nichts Schlimmeres passiert ist. Die Zuhälterin verweist darauf, dass sie selbst einmal einen Messerstich erlitt. In dem Gespräch wird deutlich, dass Joy starke Schmerzen hat und blutet. Statt einer Untersuchung im Krankenhaus erhält sie allerdings Schmerztabletten und eine Wärmflasche – ohne Visum würde sie ansonsten abgeschoben werden.⁵⁰⁷

Ähnlich wie *Alles ist gut*, wirkt *Joy* durch die stilistische Erzählweise beinahe dokumentarisch – unterstützt wird dieser Umstand durch das Einsetzen von Laiendarsteller:innen, die der nigerianischen Community in Wien angehören. Der Film ist chronologisch aufgebaut, enthält allerdings ebenfalls einige Zeitsprünge. Im Gegensatz zu *Alles ist gut* bleibt die Kamera etwas weiter auf Distanz und bewegt sich nicht immer mit den Charakteren. Dadurch wird den Zuschauer:innen ein größerer emotionaler Abstand zu den Figuren ermöglicht. Als Joy von den Polizisten aus ihrer Wohnung in Wien geholt wird, verharrt die Kamera im Raum, während die Beamten, gefolgt von Joy, die Wohnungstür von Außen zu ziehen. Joys geplatzter Traum, das möglicherweise glückliche Leben, welches sie in der Wohnung hätte führen können, hallt wie ein Echo in den Bildern nach.

Unterstrichen wird der dokumentarische Stil durch den Einsatz der Musik, die wie in *Alles ist gut* diegetisch verwendet wird. So läuft beispielsweise laute Musik, als die Frauen* gemeinsam in ihrem Wohnzimmer tanzen.⁵⁰⁸ Zudem wirkt die Kamera erneut wie eine zufällige Beobachterin. Dieser Eindruck wird erzeugt, indem die Figuren teilweise zur Hälfte im Bild stehen und somit sich selbst und den Ausschnitt fragmentieren. Auf der einen Seite wird auf diese Art und Weise Nähe geschaffen, auf der anderen Seite ist das Bild nicht vollständig erfassbar.

Beide in *Joy* inszenierte Konstruktionen von sexualisierter Gewalt sind vor allem durch die Auslassung derselben geprägt: In Sequenz Nummer neun sind die Zuschauer:innen zwar dabei, jedoch auf die Bilder der anderen Frauen* zurückgeworfen. Koch stellt fest, die Beobachter:innen müssten

„durch Schnitt und Szenenwechsel ihre Phantasie anstrengen, um den *blank* der Szene zu ergänzen und ersetzen; dabei werden sie mit der eigenen *horrorshow* konfrontiert, den eigenen Ängsten und Gewaltphantasien.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Vgl. *Joy*, Min: 0:58:51 – 1:01:30.

⁵⁰⁵ *Joy*, Min: 0:59:44 – 0:59:45.

⁵⁰⁶ *Joy*, Min: 1:00:45 – 1:00:47.

⁵⁰⁷ Vgl. *Joy*, Min: 0:58:51 – 1:01:30.

⁵⁰⁸ Vgl. *Joy*, Min: 0:37:27 – 0:40:35.

⁵⁰⁹ Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 194.

Durch den dokumentarischen Stil des Films wird die Glaubwürdigkeit der Erfahrungen der Frauen* unterstrichen, doch ist dabei immer klar, dass es sich um einen Spielfilm handelt. Ein Großteil der Sequenzen ist zudem improvisiert⁵¹⁰, dies verleiht dem Film zusätzlichen Realismus.

Viele Informationen werden im Film über Gespräche vermittelt (zum Beispiel über die Flucht nach Europa), Szenen aus der Vergangenheit der Figuren in Form von Flashbacks bleiben aus. Damit verweigert der Film sich einer Emotionalisierung und gibt Informationen indirekt wieder.

3.3.6. Analyse der Normen und Werte

Symbole und Motive

Im Film werden zahlreiche Motive deutlich. Unter anderem spielt der christliche Glaube eine zentrale Rolle: So besuchen die Frauen* einen nigerianischen Gottesdienst. Darin weist der Priester alles Schlechte von der Gemeinde.⁵¹¹ Die Szene wirkt grotesk, da davon auszugehen ist, dass alle Anwesenden wissen, was die Madame den Frauen* antut.

Die Bedeutungen von Joys und Precious' Namen (‚Freude‘ und ‚kostbar‘) stehen in starkem Kontrast zu ihrem von Elend, Gewalt, Armut und unfreiwilliger Sexarbeit geprägten Leben.

Das Thema Rassismus wird schon in der zweiten Sequenz – im Rahmen von Joys ersten Auftritt – deutlich. Drei Jugendliche laufen am Straßenstrich vorbei, offensichtlich auf der Suche nach Sexarbeiter:innen. Einen der jungen Männer* können die Zuschauer:innen überdeutlich zu seinem Freund sagen hören: „Hör auf, keine Schwarze, man.“⁵¹²

Die Protagonistin und ihre Mitbewohnerinnen sind der Gewalt ihrer Madame hilflos ausgeliefert, die österreichischen Behörden treten nur in Form der Polizeibeamten auf, die Joys Abschiebung am Ende des Films vollziehen. In den Beratungsgesprächen mit der Frau* von der Hilfsorganisation wird zudem deutlich, dass Joy sich, selbst wenn sie dem Staat hilft, die Verbrechen der Madame aufzuklären, keine großen Chancen auf eine Asyl- oder Arbeitserlaubnis ausrechnen kann.⁵¹³ Dadurch wird betont, dass sich die Behörden nicht um die Frauen* sorgen oder sie beschützen können. Probleme des strukturellen und institutionellen Rassismus werden somit verdeutlicht.

Als weiteres Motiv fällt eine popkulturelle Referenz ins Auge: Precious hängt ausgeschnittene Bilder aus Zeitschriften an die Wand der Wohnung, darunter eins von Beyoncé. Auf der Fotografie steht ein Zitat: „Power is not given to you. You have to take it.“⁵¹⁴ Die Musikerin macht in ihren Texten immer wieder Feminismus und Gleichberechtigung zum Thema. Zusätzlich rückt sie die Aufmerksamkeit ihrer Fans in zahlreichen Videos auf Probleme von Rassismus und

⁵¹⁰ Vgl. O.A., „Joy“, Presseheft Freibeuterfilm, 20. 05. 2020.

⁵¹¹ Vgl. *Joy*, Min: 0:28:48 – 0:32:16.

⁵¹² *Joy*, Min: 0:06:31 – 0:06:34.

⁵¹³ Vgl. *Joy*, Min: 1:22:47 – 1:24:49.

⁵¹⁴ Vgl. *Joy*, Min: 1:01:31 – 1:02:06.

Diskriminierung.⁵¹⁵ In diesem Kontext scheint Beyoncé eine Vorbildfunktion für die Selbstermächtigung der Women of Color* im Film einzunehmen.

Soziologische Interpretation

In Europa arbeiten Zehntausende Frauen* aus Nigeria auf dem Straßenstrich oder in Bordellen.⁵¹⁶ Damit gibt *Joy* einen filmischen Einblick in den Alltag der Sexarbeiter:innen. Es handelt sich um fiktionalisierte Storys, die jedoch auf wahren, durch die Regisseurin recherchierte, Lebensgeschichten beruhen.⁵¹⁷ Die narrative Mischung aus intimen Momenten, täglichen Kämpfen und komplizierten Machtgefügen versucht, die Lebensrealität der Frauen* wiederzugeben. Ein weiterer Bezug zur Realität lässt sich durch die Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt von Frauen* auf der Flucht herstellen. Sanyal stellt fest „dass die Gefahr, Opfer von sexualisierter Gewalt zu werden, auf der Flucht exponentiell in die Höhe schnell.“⁵¹⁸ Erschwerend hinzu kommt der im ersten Kapitel besprochene Umgang in der Strafverfolgung von sexualisierter Gewalt von Sexarbeiter:innen. Damit gibt der Film einen fiktionalisierten Einblick in die Wirklichkeit und ergreift Partei für nigerianische Prostituierte, die von einem System des Menschenhandels ausgebeutet werden. *Joy* macht dabei keine konkreten Lösungsvorschläge, sondern dokumentiert die sich aus dieser Ausgangslage ergebenden Probleme und Interessenskonflikte. Deutlich wird dies gegen Ende des Films: Endlich könnte Joy dem System des Menschenhandels entfliehen, doch ohne Arbeitserlaubnis in Österreich, ist es ihr nicht möglich, einen anderen Job zu finden. Die einzige Wahl: Weiter als Prostituierte arbeiten oder Madame werden. Statt eines Happy Ends wird deutlich gemacht, dass Menschenhandel, Prostitution und sexualisierte Gewalt für die Frauen* in einem ewigen Kreislauf stattfinden. Zudem wird betont, dass Joy in Nigeria noch weniger Chancen auf ein angenehmes Leben hat, da sie gewillt ist, all das Leid ein zweites Mal auf sich zu nehmen. Durch die Verortung in einer Umgebung von der die meisten österreichischen (und internationalen) Zuschauer:innen weit entfernt sind, läuft der Film Gefahr das Problem der sexualisierten Gewalt als ausschließlich im Rotlichtmilieu oder Menschenhandel stattfindendes Phänomen zu inszenieren. Es könnte argumentiert werden, dass es dem Publikum leicht fallen könnte, das Problem nicht als gesamtgesellschaftlich wahrzunehmen. Zudem fällt eine Identifikation mit den Figuren, deren Lebensrealitäten weit von denen vieler in Österreich lebender Personen entfernt ist, schwer. Hall macht die Wichtigkeit der Identifikation deutlich und liefert gleichzeitig eine Definition:

„In der Alltagssprache bedeutet Identifikation, seine Abstammung, Herkunft kenntlich zu machen; oder sie verweist auf Eigenschaften, Merkmale, die man mit einer anderen Person

⁵¹⁵ Vgl. z.B.: „Beyoncé – Formation“, R.: Melina Matsoukas, youtube.com, 09.12.2016, https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ09, 20. 05. 2020, „Apes**t – The Caters“, R.: Ricky Saiz, youtube.com, 16.06.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, 20. 05. 2020.

⁵¹⁶ Vgl. Susanne Kaiser, „Zwangsprostitution. Wenn Frauen Frauen verkaufen“, *Zeit Online*, 19.06.2014, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2014-06/zwangsprostitution-nigeria-europa>, 20. 05. 2020.

⁵¹⁷ Vgl. O.A., „Joy“, Presseheft *Freibeuterfilm*, 20. 05. 2020.

⁵¹⁸ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 111.

oder Gruppe teilt, oder auf die Übereinstimmung mit einem Ideal und der natürlichen Schlussfolgerung, Solidarität und Bindung auf dieser Grundlage zu etablieren.“⁵¹⁹

Doch bricht der Film mit dieser möglichen Verschiebung des Problems auf „die Anderen“⁵²⁰: Zum einen sind die Männer*, die Joy vergewaltigen (zumindest derjenige, der sie im Auto mitnimmt) anhand des Dialektes klar als Österreicher zu erkennen. Der Mann* wirkt zudem von außen unauffällig und freundlich, ähnlich wie Martin in *Alles ist gut*. Zum anderen macht Mortezaei auf humanitäre Verbrechen, die in Österreich (und ganz Europa) vor den Augen aller und dennoch ungesehen stattfinden, aufmerksam. Die Regisseurin verweigert damit den Blick auf die Problematik als das „der Anderen“⁵²¹ und macht ein System aus Gewalt und Gleichgültigkeit für die Taten verantwortlich. Somit findet eine Verschiebung vom Privaten in die Öffentlichkeit statt. Crenshaw stellt fest: „[B]attering and rape, once seen as private (family matters) and aberrational (errant sexual aggression), are now largely recognized as part of a broad-scale system of domination.“⁵²²

Feministische Interpretation

Joy lässt sich als radikaler Gegensatz zu filmischen Romantisierungen von Prostitution lesen – zum Beispiel *Pretty Woman*⁵²³. Die Protagonistin macht dies in ihrem bereits zitierten Statement deutlich: Männer* sind dazu da, die Schulden abzubezahlen, nicht um sich in sie zu verlieben. Als Joy durch ihren Freund die Möglichkeit förmlich in den Händen hält, der Madame zu entkommen, lehnt sie für ihre Familie ab. Zudem glaubt sie nicht daran, dass der Mann* seine Ehefrau* und die Kinder für sie verlassen wird. Precious' Vorstellungen von Romantik und Sexualität, die sich zu Beginn des Films äußern, als sie die anderen Frauen* fragt, wie sie mit so vielen Männern* schlafen könnten, ohne diese zu lieben, wird schnell von dem perfiden und gewalttätigen System, in dem die Frauen* sich befinden, unterdrückt. Der Erwartungshorizont der westlichen Liebeskonvention wird somit, wie von Faulstich beschrieben, aufgebrochen.⁵²⁴

Der Aspekt der Mittäter:innenschaft ist hier zentral. Thürmer-Rohrs Konzept lässt sich in Teilen auf die Figuren in *Joy* anwenden, jedoch macht die Sozialwissenschaftlerin auch deutlich, dass es um selbst gewählte Handlungen geht – ein Aspekt der auf die Filmfiguren nicht zutrifft. *Joy* zeigt ein System, in dem Frauen* von anderen Frauen* ausgebeutet werden. Im Verlauf des Films wird deutlich, dass die Madame selbst als Prostituierte tätig war und sich frei gekauft hat. Nur um im Anschluss neu angekommene Frauen* aus Nigeria für sich arbeiten zu lassen. Profit statt Solidarität. Doch wird durch die zuvor beschriebenen Mechanismen deutlich, dass die Frauen* kaum eine andere Wahl haben. Der Film verurteilt die Figuren nicht für ihr Handeln, teilt sie nicht

⁵¹⁹ Stuart Hall, „Wer braucht ‚Identität‘?“, *Ideologie. Identität. Repräsentation*, hg. v. Koivisto/Merkens, (Orig.: „Introduction: Who Needs ‚Identity‘?“, *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications 1996), S. 167–187, hier S. 168f.

⁵²⁰ Hall, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, S. 108.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Crenshaw, „The intersection of race and gender“, S. 357.

⁵²³ *Pretty Woman*, R.: Garry Marshall, US 1990.

⁵²⁴ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 212.

eindeutig in gut oder böse ein. Die Möglichkeit, moralische Entscheidungen treffen zu können, wird vielmehr als Privileg inszeniert. So schreibt Sauer: „Ökonomische Benachteiligung, soziale Ausgrenzung und Armut können die individuelle Entfaltung stören oder blockieren.“⁵²⁵

Mortezai schafft damit in ihrem Film einen Raum für ein häufig ausgelassenes Thema: die Mittäterschaft von Frauen* im System sexualisierter Gewalt. Dies betont auch hooks im Jahr 2015, indem sie feststellt, dass

„violence is inextricably linked to all acts of violence in this society that occur between the powerful and the powerless, the dominant and the dominated. [...] So far feminist movement has primarily focused on male violence, and as a consequence lends credibility to sexist stereotypes that suggest men are violent, women are not; men are abusers, women are victims. This type of thinking allows us to ignore the extent to which women (with men) in this society accept and perpetuate the idea that it is acceptable for a dominant party or group to maintain power over the dominated by using coercive force.“⁵²⁶

Hierarchisch organisierte Systeme – in diesem Fall das System des Menschenhandels – bieten einen Nährboden für sexualisierte Gewalt.⁵²⁷ Männliche* Aggression – wie es die Verortung im Setting von Rotlichtmilieu und Menschenhandel vermuten lassen würde – wird allerdings nicht direkt gezeigt. Precious' Vergewaltiger beispielsweise handeln auf Befehl der Madame. Im Gegensatz dazu steht Joys Entführung: Hier wird geplante, sexualisierte, durch Männer* ausgeführte Gewalt konstruiert, aber nicht sichtbar gemacht.

Die Figurenkonstellation aus Joy, die ihre Schulden fast abgearbeitet hat, Precious, die gerade erst in Europa angekommen ist und der Madame, die als Zuhälterin ihr Geld verdient, könnten als Blick in Joys Vergangenheit beziehungsweise mögliche Zukunft gedeutet werden.

Da der Fokus der Geschichte auf Joy liegt, wird durchgängig aus der Perspektive der Frauen* erzählt.

Transkulturelle Interpretation

Der Glaube an den Juju-Schwur spielt eine entscheidende Rolle. Er dient dazu, die kulturellen Unterschiede zwischen Nigeria und Österreich, mit denen die Frauen* permanent konfrontiert sind, zu unterstreichen. Gleichzeitig werden die Verschiedenheiten nicht bewertet.

Das Ritual wird in der ersten Sequenz des Films gezeigt. Hier legt eine Frau* ihr Versprechen ab, ihre Madame nicht bei der Polizei anzuzeigen. Ihre Haare und ihre abgeschnittenen Zeh- und Fingernägel werden dabei zu einem kleinen Päckchen geformt und an die Wand genagelt. Dort hängen schon zahlreiche andere dieser Säckchen, ein Verweis darauf, wie viele Frauen* aus Nigeria in Europa als Sexarbeiterinnen tätig sind.⁵²⁸ Dieser Schwur und der Glaube daran unterdrückt die Frauen* massiv. Joys österreichischer Freund reagiert mit enormem Unverständnis auf die Angst der Protagonistin vor dem Fluch.⁵²⁹ Als Parallele wird in *Joy* ein typisch

⁵²⁵ Sauer, „Geschlechtsspezifische Gewaltmäßigkeit rechtsstaatlicher Arrangements und Wohlfahrtstaatlicher Institutionalisierungen.“ S. 85.

⁵²⁶ hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, New York/London: Routledge/Taylor and Francis Group 2015., S.118.

⁵²⁷ Vgl. Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 123.

⁵²⁸ Vgl. *Joy*, Min: 0:00:54 – 0:05:55.

⁵²⁹ Vgl. *Joy*, Min: 0:53:42 – 0:53:45.

österreichisches Ritual gezeigt: der Auftritt der Krampusse.⁵³⁰ Joy und Precious, die Zeuginnen dieses Schauspiels in einem Wirtshaus werden, sind sichtlich verstört und irritiert. Die Perspektive wird somit umgekehrt und zeigt den Zuschauer:innen den Blick von Außen auf ein heimisches Ritual. Innerhalb der transkulturellen Filmästhetik ist dies nicht unüblich, so schreibt Faulstich: „Das bislang Vertraute wird dabei plötzlich unverständlich [...], das vormals Selbstverständliche unerträglich.“⁵³¹ Der Krampus klingt im Juju mit und umgekehrt. Dadurch wird die Absurdität des Rituals erneut verdeutlicht. Zudem wird in dieser Sequenz der Kosmos der nigerianischen Community zum ersten Mal verlassen.

Alle zentralen und von mir in Kapitel 3.3.3. beschriebene Filmfiguren sind komplex und weder eindeutig ‚gut‘ noch ‚böse‘. Vielmehr wird deutlich, dass die Umstände sie zu dem machen, was sie sind. Zusätzlich befinden sich alle in einem „Übergangsprozess“⁵³²: zwischen Nigeria, dem Ankommen in Europa, dem Abbezahlen der Schulden und einem neuen und hoffentlich besseren Leben. Rollenzuschreibungen werden durch Familienkonstellationen verändert: So lässt die Madame beispielsweise ihre Nichte für sich arbeiten und die Frauen* werden von ihren Familien unter Druck gesetzt als Sexarbeiterinnen tätig zu sein. Diese Konstellationen werfen ein neues Licht auf die Konstruktion von Familie und Werten. Die Grenzen zwischen Opfern und Täter:innen verschwimmen, sind ambivalent und nicht eindeutig auszumachen. Binäre Repräsentationssysteme werden somit aufgelöst.

Generell ist der Film eher von längeren Sequenzen⁵³³ geprägt und bricht mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer:innen. Auf inhaltlicher Ebene rücken andere Konflikte in den Vordergrund, damit lässt sich Faulstichs Aussage über die transkulturelle Filmästhetik auf *Joy* anwenden: „Spannung und Dynamik werden hier anders erzeugt als gewohnt – weniger primär auf der Handlungs- oder Figurenebene als vielmehr im Aufeinanderprallen von etablierten Verhaltensnormen und individuellen Zielvorstellungen der handelnden Personen.“⁵³⁴

Teilweise tauchen Fremdsprachen auf, zum Beispiel in der ersten Sequenz, während des Rituals.⁵³⁵ Die im Film vorkommenden Sprachen sind Pidgin, Englisch und Deutsch. Die Farbgebung in *Joy* ist insgesamt dunkel – besonders dadurch, dass der Film zu einem großen Teil in der Nacht auf dem Straßenstrich spielt. Die Farben in der Wohnung zum Beispiel werden von Blau- und Grüntönen dominiert. Zwei Szenen, in denen dieses Setting verlassen wird, sind von helleren und bunteren Farben geprägt: der Gottesdienst der nigerianischen Community und Precious' und Joys Besuch in der Gaststube.

⁵³⁰ Vgl. *Joy*, Min: 1:11:45 – 1:15:20.

⁵³¹ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 212.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Im Durchschnitt dauert eine Sequenz in *Joy* 3 Minuten und 2 Sekunden. Als Vergleichswert: In *Alles ist gut* dauert eine Sequenz durchschnittlich knapp 2 Minuten.

⁵³⁴ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 212.

⁵³⁵ Vgl. *Joy*, Min: 0:00:54 – 0:05:55.

Ein Aspekt der ebenfalls durch den Film in den Mittelpunkt gerückt wird, ist Intersektionalität.⁵³⁶ Die Frauen* werden durch mehrere Faktoren diskriminiert: Durch ihren weiblichen* Status werden sie wie Objekte behandelt und verkauft. Zusätzlich erfahren sie Rassismus. Durch nicht vorhandenes Asyl- und Arbeitsrecht sind ihre Möglichkeiten, ein Leben außerhalb der Prostitution zu führen, extrem eingeschränkt. Ihre finanziellen Mittel sind durch das Abarbeiten der Schulden begrenzt. Crenshaw kritisiert in diesem Zusammenhang die Leugnung von Unterschieden innerhalb von Gruppen: „In context of violence against women, this elision of difference in identity politics is problematic, fundamentally because the violence that many women experience is often shaped by other dimensions of their identity, such as race and class.“⁵³⁷ Die Autorin kritisiert sowohl den feministischen als auch den antirassistischen Diskurs und schlussfolgert: „Because of their intersectional identity as both women *and* of color within discourses shaped to respond to one *or* the other, women of color are marginalized within both.“⁵³⁸ Der Film legt die, dem Konzept der Intersektionalität zugrunde liegenden Problematiken, offen und verdeutlicht diese auf narrativer Ebene. Auf stilistischer Ebene wird der Aspekt ebenfalls betont, so sind die Jugendlichen, die Joy auf dem Strich beleidigen beispielsweise nur unscharf im Hintergrund zu sehen, nicht klar erkennbar. Damit können sie stellvertretend für den strukturellen Rassismus, von dem zahlreiche gesellschaftliche Systeme geprägt sind, gelesen werden.

3.4. Vergleich

Ausgehend von meiner Analyse werde ich die in den verschiedenen Filmen zum Einsatz kommenden zentralen stilistischen und narrativen Mittel miteinander vergleichen.

Stilistische Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Ähnlich wie in *Alles ist gut* können sich die Zuschauer:innen durch die zahlreichen in *Joy* verwendeten Nah- und Großaufnahmen dem Geschehen und der Einfühlung in das Schicksal der Figuren kaum entziehen.

Die Figuren sind wie in Trobischs Film häufig im Profil oder Halbprofil zu sehen und adressieren die Kamera nie direkt. Zudem wird das Bild häufig durch die Figuren selbst fragmentiert: Sie schieben sich vor die Kamera, sodass nicht der gesamte Ausschnitt zu sehen ist.

Der realistische Eindruck beider Filme entsteht zudem durch die Perspektive: Bis auf wenige Ausnahmen wird aus Bauch- oder Normalsicht gefilmt. *Alles ist gut* und *Joy* sind insgesamt von einem ähnlichen dokumentarischen Stil geprägt.

Die Frauen* werden durch die stilistische Art und Weise der Inszenierung zudem nicht objektifiziert. Vielmehr werden die Geschichten aus ihren jeweiligen Perspektiven erzählt.

In *Joy* nimmt die Kamera teilweise bewusst eine beobachtende Position ein – so wird beispielsweise von der Rückbank aus gefilmt, als Joy mit einem Freier im Auto sitzt.

⁵³⁶ Das Konzept der Intersektionalität beschreibt die gleichzeitige Zugehörigkeit zu zwei unterdrückten Gruppen (vgl. Crenshaw, „The intersection of race and gender“, S. 360).

⁵³⁷ Ebd., S. 357.

⁵³⁸ Ebd., S. 358.

In *Alles ist gut* filmt die Kamera größtenteils aus geringer Distanz und kreierte auf diese Art und Weise Bedrängung.

Durch die Farbgebung von *Joy* wird die düstere und hoffnungslose Stimmung unterstrichen. *Alles ist gut* hingegen ist eher von warmen Braun- und Beigetönen geprägt. Damit wird die Normalität der Szenerie unterstützt.

In *Alles ist gut* wurde Licht meist diegetisch eingesetzt. Die Lichtquellen (zum Beispiel die Leuchten eines Bildschirms) wurden innerhalb des Films verwendet. Auch in *Joy* kam zumindest scheinbar hauptsächlich diegetisches Licht zum Einsatz, zum Beispiel die Straßenlaternen auf dem Straßenstrich.

Musik wird in beiden Filmen ebenfalls diegetisch verwendet, beispielsweise in Partyszenen eingebettet.

Die Filme sind ähnlich lang (Dauer *Alles ist gut*: 86 Minuten und 18 Sekunden, Dauer *Joy*: 96 Minuten und 45 Sekunden), die Anzahl der Sequenzen variiert jedoch enorm. Während ich Trobischs Film in 54 Sequenzen unterteilte, machte ich in *Joy* 36 Sequenzen aus. Das Tempo von Morteza's Film wirkt dementsprechend langsamer, während in *Alles ist gut* häufiger ein Wechsel des Ortes oder der Figuren zu verzeichnen ist.

Narrative Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Beide Filme sind chronologisch aufgebaut und von kleineren Handlungssprüngen geprägt. Durch Anpassungen ließen sich *Alles ist gut* und *Joy* in die von Faulstich vorgeschlagene 5-Akt-Struktur eingliedern. Auf Trobischs Film traf diese Unterteilung jedoch eher zu, Morteza gab durch die verwendeten Fade-Outs selbst eine Gliederung in drei Akte vor.

Beide filmische Werke lassen das Ende offen, allerdings lässt sich eher eine Katastrophe als ein Happy-End vermuten.

Der dokumentarische Eindruck wird inhaltlich durch die realitätsnahen Handlungen unterstützt. Zwar erzählen die Filme bewusst fiktionale Geschichten, jedoch könnten diese in der Wirklichkeit stattfinden. *Alles ist gut* und *Joy* verzichten zudem auf Dramatisierungen und Emotionalisierung.

Der Figurenkreis, auf den sich beide Filme beziehen, ist jeweils relativ klein und damit überschaubar. Die Charaktere bewegen sich selten aus ihrem Milieu heraus.

Beide Filme machen Frauen* zu ihren Protagonistinnen. Sowohl Janne als auch Joy sind starke und selbstbewusste weibliche* Charaktere, die nicht durch einen männlichen* Blick geformt und damit zum Objekt gemacht werden. Vielmehr werden sie als vielschichtige, ambivalente und damit komplexe Subjekte inszeniert.

Alle Figuren werden durch Selbst- und Fremdcharakterisierung beschrieben. Zum einen lassen sich Rückschlüsse auf ihre Charaktere über äußere Merkmale (Kleidung, Sprache, Mimik) feststellen, zum anderen werden sie aber auch durch die Bauformen des Erzählens und die narrativen Mittel charakterisiert. Beim ersten Auftritt der Madame beispielsweise ändert sich die Stimmung in der Wohnung durch das Verhalten der Frauen* schlagartig. Somit wird deutlich, dass es sich bei der Zuhälterin um eine Autoritätsperson handelt.⁵³⁹

⁵³⁹ Vgl. *Joy*, Min: 0:15:58 – 0:16:41.

Während in *Alles ist gut* bekannte Schauspieler:innen – zumindest im deutschsprachigen Raum – zum Einsatz kommen, greift Mortezaei auf Laiendarsteller:innen zurück, die aus der nigerianischen Community in Wien stammen. Dabei wird bewusst offen gelassen, ob die Frauen* selbst die in *Joy* dargestellten Geschichten erlebt haben. Der Realitätseindruck wird dadurch noch erhöht.

Durch die Verortung von *Joy* in einem für viele westliche* und privilegierte Zuschauenden fremden Milieu wird inhaltlich eine gewisse Distanz geschaffen. Während *Alles ist gut*, durch die Situierung in der gebildeten Mittelschicht Münchens sicher mehr Möglichkeiten der Identifikation zulässt, liefert *Joy* einen Einblick in eine Thematik, die vielen Zuschauer:innen ansonsten verwehrt würde.

In beiden Filmen bewegen sich die Figuren zudem an ähnlichen Orten: ihren Wohnungen und ihren Arbeitsplätzen, die natürlich Unterschiede aufweisen. Während Janne in einem Verlag arbeitet und in einer kleinen Wohnung in Münchens Innenstadt lebt, stehen Joy und ihre Mitbewohnerinnen fast jede Nacht auf dem Strich und teilen sich ein Schlafzimmer.

Alles ist gut und *Joy* lieferten inhaltlich mehrere Möglichkeiten der Interpretation. In beiden Filmen finden sich popkulturelle Anspielungen. Soziologische und feministische Auslegungen lassen sich ebenfalls anwenden. Die transkulturelle Deutung – auf welcher der Schwerpunkt in der Analyse von *Joy* liegt – ist nur bei diesem Film möglich.

Es lässt sich sogar eine ungewollte Anspielung zwischen den beiden Filmen finden. Nachdem Joy erfährt, dass sie für die Operation ihres Vaters Geld beschaffen muss und nach ihrer Vergewaltigung reagiert sie beide Male auf Nachfragen anderer, ob alles in Ordnung sei mit:

„Alles gut“⁵⁴⁰ oder „Ist schon okay“⁵⁴¹. Hier spiegelt sich der Titel von Trobisch Film im Dialog von *Joy* wieder. Unterstrichen wird damit, wie omnipräsent auch in *Joy* der Wille der Protagonistin ist, die Normalität aufrecht zu erhalten und weiter zu machen wie bisher.

Zudem behandeln beide Filme Einzelschicksale, die sich jedoch symbolisch in einem größeren gesellschaftlichen Kontext lesen lassen. Dabei schlage ich allerdings keinesfalls vor, die fiktionalen Geschichten als stellvertretend für alle Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt zu lesen.

Beide Filme hinterfragen durch ihre Narration zudem die Vereinfachung des Stereotyps Opfer = weiblich*, Täter = männlich*.

Auf narrativer Ebene wird den Opfern keine Schuld an den Taten sexualisierter Gewalt gegeben.

Als entscheidender Unterschied lässt sich herausarbeiten, dass in Trobischs Film der Aspekt der sexualisierten Gewalt maßgeblich für die Handlung und die Konflikte der Figuren ist. Mortezaei hingegen stellt strukturelle Bedingungen für das Stattfinden sexualisierter Gewalt in den Mittelpunkt. In *Joy* wird sexualisierte Gewalt narrativ als Herrschaftsinstrument inszeniert. Sie wird – ähnlich wie in zahlreichen Kriegen – als Waffe eingesetzt.

⁵⁴⁰ *Joy*, Min: 0:51:05.

⁵⁴¹ *Joy*, Min: 0:58:37.

Inszenierung der Konstruktion von sexualisierter Gewalt

Ausgehend von Kochs Untersuchung des Films *Grbavica – Esmas Geheimnis* lassen sich für die Inszenierung sexualisierter Gewalt sechs zentrale Begriffe herausarbeiten, die als eine Art Kriterienkatalog gelesen werden können.

Erstens stellt Koch die subjektive Ebene des Opfers, die Empathie und Identifikation ermöglicht⁵⁴², als zentral dar. Meiner Meinung nach ist diese in beiden Fällen gegeben, da sowohl in *Alles ist gut* als auch in *Joy* die Betroffenen als Protagonistinnen im Mittelpunkt der Handlung stehen.

Zweitens nennt die Autorin die Vermeidung der „Visualisierung des sexuellen Gewaltspektakels“⁵⁴³. In Trobischs Film wird die sexualisierte Gewalt sichtbar gemacht, allerdings aus einem narrativ entscheidenden Grund: Die Eskalation einer vermeintlich harmlosen Situation ist zentral für die Handlung.

Drittens wird die Vergewaltigung nicht als Spektakel inszeniert, sondern beinahe alltäglich erzählt. Durch diese Beiläufigkeit manifestiert sich das kritische Potenzial des Films. In *Joy* fokussiert Mortezaei sich in Sequenz Nummer 9 auf die Reaktionen der anderen Frauen*. In Sequenz Nummer 21 hingegen wird der Übergriff ausgespart und findet, um mit Dane zu sprechen, „zwischen den Zeilen“⁵⁴⁴ statt. Mortezaei nutzt das Stilmittel der Auslassung, um die Ambivalenzen von sexualisierter Gewalt zu betonen. Es wird eine alternative Narrationsform vorgestellt, die Bilder sexualisierter Gewalt zwar auslöst, den Schrecken aber dennoch erfahrbar macht.

Koch kritisiert zusätzlich die narrative Schuldzuweisung an die Betroffenen sexualisierter Gewalt.⁵⁴⁵ Beide Filme schieben die Verantwortung nicht auf die Opfer, allerdings machen die Regisseurinnen Widersprüchlichkeiten deutlich. So dreht Trobisch in Sequenz Nummer 51 das Opfer-Täter:innen-Verhältnis um und Mortezaei zeigt die unfreiwillige Mittäter:innenschaft der Frauen* an einem System patriarchaler Unterdrückung.

Viertens arbeitet Koch die Wichtigkeit des politischen und gesellschaftlichen Kontextes heraus, der die sexualisierte Gewalt ermöglicht.⁵⁴⁶ In beiden Fällen werden die Vergewaltigungen als Machtmissbrauch inszeniert. In *Alles ist gut* steht das Überschreiten sexueller Grenzen durch körperliche Überlegenheit unter Einfluss von Alkoholkonsum im Fokus sowie das Ausnutzen eines Vertrauensverhältnisses. Betont wird zudem der Umgang mit dieser Erfahrung. In *Joy* wird sexualisierte Gewalt auf der einen Seite als Herrschaftsinstrument eingesetzt, auf der anderen Seite als Risiko der Sexarbeit inszeniert. Auf die Reaktionen der Frauen* wird nicht genauer eingegangen, vielmehr das brutale System, welches sie ausbeutet und einen Nährboden für die sexualisierte Gewalt liefert, kritisiert. Beide Filme verweigern den Zuschauenden durch die nicht-explizite Art und Weise der Inszenierung eine Distanzierung durch die Betrachtung der Bilder.⁵⁴⁷

⁵⁴² Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 129.

⁵⁴³ Ebd., S. 130.

⁵⁴⁴ Dane, „Zwischen den Zeilen – hinter den Kulissen“, S. 187.

⁵⁴⁵ Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 132.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd.

⁵⁴⁷ Vgl. Koch, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen“, S. 200.

Dadurch wird verhindert, dass die sexualisierte Gewalt „als ein individuelles Phänomen [...] das nicht alle angeht“⁵⁴⁸ wahrgenommen wird. Damit reproduzieren *Alles ist gut* und *Joy* „[d]as Tabu der sexuellen Gewalt“⁵⁴⁹ nicht. Sexualisierte Gewalt wird als ein gesamtgesellschaftliches Problem begriffen. Dabei liefern die Filme keine moralischen Schuldzuweisungen oder Lösungsvorschläge, sondern inszenieren auf beinahe dokumentarische Art und Weise den Istzustand. Die Plattform, die der Thematik – beziehungsweise unterschiedlichen Teilaspekten – damit gegeben wird, ist Basis für mögliche Veränderungen.

Fünftens beschreibt Koch die Verwendung von Metaphern und Symbolen, um die innere Dekonstruktion der Figuren auszudrücken.⁵⁵⁰ In *Alles ist gut* kommt, wie bereits beschreiben, eine sogenannte Haarperformance zum Einsatz.⁵⁵¹ Mortezaei zeigt im Anschluss an Sequenz Nummer 9 einen Friseurbesuch von Precious und Joy. Precious erhält dabei eine vollkommen neue Frisur und neue Anzihsachen, diese optische Veränderung könnte ebenfalls auf die innere Traumatisierung hindeuten.⁵⁵² Nachdem Joy vergewaltigt wurde, kommt sie ohne Perücke zurück – auch hier scheinen die fehlenden Haare auf das Geschehene zu verweisen.

Als letzten Punkt beschreibt Koch die Entwicklung alternativer Narrations- und Bildformen. Der Handlungsablauf beider Filme ist chronologisch. *Alles ist gut* beinhaltet einige Sprünge und Auslassungen in der Handlung. Viele Geschehnisse oder Entscheidungen werden nicht direkt gezeigt oder benannt. Durch dieses Stilmittel werden die Zuschauenden häufig über Ereignisse und Prozesse im Unklaren gelassen. In *Joy* ließe sich Sequenz Nummer 9 – durch die Fokussierung auf die Reaktionen der anderen Frauen* – als eine alternative Narrationsform lesen. Auch durch die Auslassung in Sequenz Nummer 21 wird die Widersprüchlichkeit der Erfahrung von sexualisierter Gewalt verdeutlicht.

Trotz der vollkommen unterschiedlichen Schwerpunktsetzung könnten die Filme stellvertretend für einen sensiblen Umgang mit den fiktionalen Erfahrungen von Opfern sexualisierter Gewalt stehen. Die filmischen Werke schlagen vor, die Betroffenen selbst entscheiden zu lassen, wie sie mit ihren Erfahrungen umgehen wollen. Damit wird aus einer repräsentationskritischen Perspektive sichtbar, „wie eng die Frage der Darstellung mit der Frage der politischen Stellvertretung und der Vergegenwärtigung verbunden ist.“⁵⁵³ *Alles ist gut* und *Joy* erfüllen aus meiner Sicht damit die feministische Forderung nach der Darstellung weiblicher* Lebensrealitäten.

Beide Filme verhandeln gesellschaftlich relevante Themen. Gleichzeitig lassen sich die Schwierigkeiten der Visualisierung von sexualisierter Gewalt erkennen. Wie kann ein Film

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Vgl. Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 138.

⁵⁵¹ Vgl. *Alles ist gut*, Min: 0:42:36 – 0:43:18.

⁵⁵² Vgl. *Joy*, Min: 0:23:05 – 0:28:47.

⁵⁵³ Maja Figge, „Repräsentationskritik: Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Peters/Seier, S. 109–118, hier S. 110.

sexualisierte Gewalt zeigen, ohne die Opfer zu objektifizieren? Wie können die fiktionalen Opfer ernst genommen und somit reale Zustände abgebildet und dokumentiert werden?

Alles ist gut und *Joy* sind meiner Meinung nach Filme, die ihre Betrachter:innen für diese Aspekte sensibilisieren und gleichzeitig Stereotypen hinterfragen. Damit liefern sie einen wichtigen Beitrag zu der aktuellen Debatte um Machtmissbrauch, sexualisierte Gewalt sowie den Umgang mit Opfern und Täter:innen.

In der Tabelle (Abbildung 9) auf Seite 111–112 sind die Begriffe sowie meine Überlegungen zu den beiden Filmen zur grafischen Verdeutlichung aufgelistet.

Fazit

Forschungsergebnis

Mein Forschungsinteresse bezog sich auf die Inszenierung geschlechtsspezifischer sexualisierter Gewalt im Spielfilm. Um die Art und Weise der Darstellung – gefangen zwischen der Gefahr der Reproduktion sexistischer Bilder und dem Potenzial der Kritik an patriarchalen Herrschaftssystemen – zu untersuchen, wählte ich zwei Spielfilme aus: *Alles ist gut* und *Joy*.

Die Thematik der sexualisierten Gewalt ist ambivalent und auf gesellschaftlicher Ebene emotional enorm aufgeladen. Aus diesem Grund gestaltete sich das Verfassen einer Abschlussarbeit zu diesem Gegenstand zunächst schwierig. Wie kann ein sprachlich sensibler Ton gefunden werden, um das Thema wissenschaftlich zu bearbeiten? Wie kann ich mich von eigenen Positionen frei machen, um einen offenen Blick auf die Thematik zu beizubehalten? Zunächst beleuchtete ich aus diesem Grund in meiner Arbeit verschiedene Blickwinkel auf sexualisierte Gewalt: Einbezogen wurde die Entwicklung der Gesetzeslage sowie Statistiken. Dies diente dem Zweck ein Basis-Wissen zu erzeugen und die Ausgangslage für das Kapitel über gesellschaftliche Wahrnehmung von sexualisierter Gewalt zu liefern. Sogenannte ‚Vergewaltigungsmythen‘ prägen das soziokulturelle Verständnis von sexualisierter Gewalt. Diese Wechselwirkungen herauszuarbeiten, war für mich ein entscheidender Schritt, um den oftmals diskriminierenden Umgang mit Opfern sexualisierter Gewalt zu thematisieren.

Ziel der Arbeit war es, zu beleuchten, welche stilistischen und narrativen Mittel in den Filmen zum Einsatz kommen, um sexualisierte Gewalt darzustellen. Der grundlegendste Unterschied der beiden Filme lässt sich zunächst dadurch festmachen, dass in *Joy* zwei Gruppenvergewaltigungen vorkommen, die allerdings beide nicht direkt gezeigt werden. In der ersten Sequenz werden die Zuschauer:innen indirekt Zeug:innen des Geschehens, in der zweiten wird durch den Schnitt die sexualisierte Gewalt komplett ausgespart. *Alles ist gut* hingegen zeigt die Vergewaltigung und dokumentiert damit die Entwicklung von einer harmlosen Situation hinzu einer Straftat. Beide Filme verzichteten insgesamt auf Emotionalisierung durch Musik oder Dramatisierungen. Möglichkeiten der Einfühlung in die Figuren werden hauptsächlich über Nahaufnahmen gesteuert.

Filmische Inszenierungen tragen zur Wahrnehmung von sexualisierter Gewalt in der Gesellschaft bei. Die ausgewählten Beispiele spiegeln unterschiedliche Herangehensweisen und Aspekte der Thematik wieder. Die Auslassung (Sequenz Nummer 21) in *Joy* verweist auf einen Ansatz, der das Geschehen in die Köpfe der Zuschauer:innen verlegt. Zusätzlich wird durch die stilistische Entscheidung, die Reaktionen der anderen Figuren – der Zeuginnen – zu filmen (Sequenz Nummer 9) narrativ der Aspekt der Mittäter:innenschaft betont. Das Zeigen in *Alles ist gut* ermöglichte es, der Regisseurin die Steigerung von einem harmlosen Flirt zu einer Vergewaltigung zu thematisieren. Die stilistischen Ansätze spiegeln sich damit auf narrativer Ebene wieder.

Dabei setzen beide Filme auf einen dokumentarischen und realistischen Stil. Durch die Narrationen konnten ‚Vergewaltigungsmythen‘ demaskiert und sexualisierte Gewalt als Problem patriarchaler Strukturen entlarvt werden.

Die Beispiele zeigen einen möglichen Umgang mit der Konstruktion sexualisierter Gewalt jenseits der Objektifizierung der Opfer und Fokus auf der Lust der Täter:innen. Damit werden die

Geschichten von Betroffenen – diesseits und jenseits der Leinwand – Ernst genommen. Die Filme schreiben keinen bestimmten Umgang mit den Erfahrungen der Figuren vor, vielmehr zeigen sie, wie vielfältig die Wahrnehmungen der Opfer sind. Damit werden Stereotype hinterfragt und feministische Forderungen nach heterogenen Frauen*bildern erfüllt.

Rückblick und Reflexion

Das Thema sexualisierter Gewalt ist komplex und vielfältig. Es beinhaltet zahlreiche Teilaspekte, die in dieser Arbeit nicht alle thematisiert werden konnten. Die Thematik, welche Position Schauspieler:innen in Szenen sexualisierter Gewalt einnehmen, konnte beispielsweise nicht bearbeitet werden.

Auch hätte ich es spannend gefunden, die Inszenierung von sexualisierter Gewalt auf der Bühne näher zu thematisieren, doch ließ sich hierzu kaum Theoriegrundlage finden. Auf Ebene des Films, der Medien sowie der Literatur wurde diese Thematik aus wissenschaftlicher Perspektive weitaus ausführlicher behandelt. Auf welche Art und Weise eine Gewalttat, die sich gegen die Selbstbestimmung des Opfers richtet, inszeniert werden kann, wurde von Koch thematisiert:

„Gerade bei sexueller Gewalt wird die Erzählung der traumatischen Erinnerung im strafrechtlichen Kontext zum Verhängnis, denn sie ist nicht realitätsgerecht, entspricht nicht dem faktischen einer Wirklichkeit und äußert sich kaum als kohärente Narration. Sie ist vielmehr eine Erzählung über den Verlust der Kontrolle, des Selbst, der Sprache, der Stimme, der Würde, über die Hilflosigkeit, über unwillentliche und/oder sich wiederholende Bilder, über Angst. In künstlerischen, medialen, literarischen oder therapeutischen Kontexten kann die Erzählung oder Darstellung der traumatischen Erinnerung jedoch zu einem Potenzial werden, zu einem performativen Akt der Wiederherstellung des Selbst oder der Aufführung für und mit anderen.“⁵⁵⁴

Dieses Zitat fasst zwei wichtige Aspekte meiner Arbeit zusammen. Auf der einen Seite der Blick aus einer juristischen Perspektive auf sexualisierte Gewalt und auf der anderen Seite die Auseinandersetzung mit derselben auf künstlerischer Ebene. Dabei stellt Koch eine entscheidende Schwierigkeit der Inszenierung von sexualisierter Gewalt heraus: Es handelt sich um eine Verletzung der Selbstbestimmung, die sich in vielen Fällen nicht in eine stringente Narration eingliedern lässt. Somit verweigert die Thematik sich in Teilen einer Visualisierung. Doch liegt hier auch das Potenzial, das Leid der Opfer für die Zuschauer:innen erfahrbar zu machen. Zudem betont sie die Möglichkeit, durch die Thematisierung sexualisierter Gewalt in künstlerischen Auseinandersetzungen, Selbstermächtigung zu erzielen und das Geschehen zu verarbeiten.

Die Perspektiven auf sexualisierte Gewalt – von der Gesetzeslage über Statistiken, gesellschaftliche Wahrnehmung und feministische Positionen – sind zahlreich und könnten noch um weitere Aspekte, als in meiner Arbeit thematisiert, ergänzt werden. Eine Untersuchung der filmischen Inszenierung der Nähe von Verführung und sexualisierter Gewalt wäre beispielsweise ebenfalls interessant. Feministische Filmtheorien schaffen die Grundlage für die Kritik an objektifizierenden Verfahren, die Filme gegenüber Frauen* anwenden. Die historische Veränderung der Narration und Konstruktion von sexualisierter Gewalt spielt in diesem Kontext ebenfalls eine entscheidende Rolle: Von Geschichten, in denen die Vergewaltigung einer Frau* noch als ‚Diebstahldelikt‘ behandelt wurde, über Zensur und ihre Verkehrung ins Gegenteil durch bewusst explizite Darstellungen, hin zu neuen Erzählweisen aus Perspektive der Opfer und einer

⁵⁵⁴ Koch, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung“, S. 131.

damit einhergehenden Sensibilisierung. Reaktionen von Zuschauer:innen spielen vor dem Hintergrund, wie sexualisierte Gewalt im Film überhaupt konstruiert werden kann eine zentrale Rolle. Durch Auslassungen kann den Betrachter:innen beispielsweise ein größerer Part zukommen, da sie somit auf ihre eigene Imagination zurück geworfen werden.

Die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Visualisierung von sexualisierter Gewalt bewegen sich zwischen der Verwendung von Symbolen, Metaphern oder Auslassungen sowie dem bewussten Zeigen der Szenen. Dabei stehen die Sequenzen häufig vor einem Repräsentationsproblem, bieten aber auch das Potenzial patriarchale Unterdrückungssysteme zu kritisieren.

Ausblick

Maßnahmen gegen sexualisierte Gewalt werden vor allem durch Aufklärung vorangebracht. Aber auch das Aufbrechen patriarchaler und hierarchischer Strukturen ist Teil des Kampfes gegen sexualisierte Gewalt: „Je hierarchischer eine Institution oder Gesellschaft ist und je rigider ihre Geschlechterrollen sind, desto mehr ist diese Gesellschaft in Gefahr.“⁵⁵⁵ Die Schlussfolgerung: „Entsprechend sind soziale und Geschlechter-Gerechtigkeit, Ausgleich, Konsens, Respekt und gewaltfreie Kommunikation direkte Mittel zur Prävention von sexualisierter Gewalt.“⁵⁵⁶

Künstlerische Ausdrucksformen können einen Rahmen schaffen, in dem ein besserer Umgang mit den Betroffenen von sexualisierter Gewalt ermöglicht wird. Gesellschaftliche Perspektiven und filmische Umsetzungen können sich gegenseitig beeinflussen. Aus diesem Grund ergibt sich meiner Meinung nach eine Notwendigkeit von filmischen Werken, die die Betroffenen von sexualisierter Gewalt nicht objektifizieren und damit keine sexistischen Bilder reproduzieren.

Immer mehr künstlerische Arbeiten widmen sich dem Thema aus der Perspektive der Opfer:

So zum Beispiel die Autobiografie *Ich habe einen Namen* von Chanel Miller⁵⁵⁷ oder die Streitschrift *King Kong Theorie* von Despentes⁵⁵⁸. Millers Statement erhielt international große Aufmerksamkeit und veranlasste zahlreiche öffentliche Persönlichkeiten, auf das Thema sexualisierte Gewalt einzugehen. So zum Beispiel der Cast der Serie *Girls*, der sich in einem Video-Statement für einen unterstützenden Umgang mit Opfern sexualisierter Gewalt einsetzte.⁵⁵⁹ Einen Einblick aus männlicher* Perspektive gibt Édouard Louis in *Im Herzen der Gewalt*⁵⁶⁰. Diese Überlebenden-Geschichten schaffen Bewusstsein und geben Opfern eine Stimme, liefern ihre Konsument:innen

⁵⁵⁵ Sanyal, *Vergewaltigung*. S. 123.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Vgl. Chanel Miller, *Ich habe einen Namen. Eine Geschichte über Sex, Macht und Selbstbestimmung*, Berlin: Ullstein 2019 (Orig.: *Know my Name*, New York: Viking/Penguin 2019).

⁵⁵⁸ Vgl. Despentes, *King Kong Theorie*.

⁵⁵⁹ Vgl. O.A., „Lena Dunham and cast of *Girls* back Stanford sexual assault survivor“, *The Guardian*, 09.06.2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/09/she-is-someone-lena-dunham-girls-stanford-sexual-assault-survivor>, 20. 05. 2020.

⁵⁶⁰ Vgl. Édouard Louis, *Im Herzen der Gewalt*, Frankfurt a.M.: Fischer 32017 (Orig.: *Histoire de la violence*, Paris: Seuil 2016).

aber auch der Gefahr aus zu ignorieren, dass es sich dabei „um nur *eine* Stimme und *eine* Geschichte für ein ganzes Spektrum von Erfahrungen“⁵⁶¹ handelt.

Auch in der Performance-Kunst wird der Aspekt der sexualisierten Gewalt thematisiert, zum Beispiel in *Cock, cock.. Who's There?*⁵⁶². In dieser 2017 im Rahmen des ImpulsTanz-Festivals aufgeführten Inszenierung näherte sich die Künstlerin Samira Elagoz auf dokumentarische und selbstermächtigende Weise ihren Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt.

Auch Autorinnen wie Lena Dunham, Laurie Penny und Margarete Stokowski thematisieren in ihren Büchern eigene Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt und setzen sich vor dem Hintergrund der Kritik an patriarchalen Systemen mit denselben auseinander.⁵⁶³ Diese Offenlegung vollzog zudem Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Lust*⁵⁶⁴. Die Geschichte eines widersprüchlichen One Night Stands erzählt Bettina Wilpert in *Nichts, was uns passiert*⁵⁶⁵.

Jüngst wenden sich zudem Mainstream-Formate dem Thema sexualisierter Gewalt zu.

Auf Netflix wurde beispielsweise die Mini-Serie *Unbelievable* ausgestrahlt, die basierend auf wahren Ereignissen dem Kampf um die Glaubwürdigkeit einer jungen, an den gesellschaftlichen Rand gedrängten, Frau* nach einer Vergewaltigung thematisiert.⁵⁶⁶

Der Fernsehsender ProSieben zeigte unlängst einen 15-Minütigen Beitrag, in dem (hauptsächlich weiße* cis) Frauen* von Erfahrungen sexueller Belästigung und sexualisierter Gewalt berichteten. Von Dick-Pics über sexistische Kommentare hin zu einem Raum, in dem Kleidung ausgestellt wurde, die Frauen* trugen, während sie vergewaltigt wurden.⁵⁶⁷ Medial erlangte diese, von den Entertainern Joko Winterscheidt und Klaas Heufer-Umlauf initiierte, Aktion enorme Aufmerksamkeit. Dieser positive Effekt sollte allerdings nicht verschleiern, welches formale Problem – ganz abgesehen von den inhaltlichen Schwierigkeiten der Sendung – an dieser Stelle sichtbar wird: Wem wird wann zugehört? Wem wird geglaubt? Während zahlreiche Frauen* seit Jahrzehnten auf die Problematiken von geschlechtsspezifischer Gewalt aufmerksam machen – in theoretischen Werken aber auch in künstlerischen Auseinandersetzungen – braucht es im deutschen Fernsehen anscheinend immer noch zwei weiße* cis Männer*, damit die Öffentlichkeit zuhört. Hier lassen sich Bezüge zu Gyatri Spivaks bekanntem Werk *Can the subaltern speak?*

⁵⁶¹ Sanyal, *Vergewaltigung*, S. 80.

⁵⁶² Vgl. *Cock, cock.. Who's There?*, R.: Samira Elagoz, 24.07.2017, Burgtheater im Kasino, NL/FI 2016.

⁵⁶³ Vgl. Lena Dunham, *Not That Kind of Girl. Was ich im Leben so gelernt habe*, Frankfurt a. M.: Fischer 2014 (Orig.: *Not That Kind of Girl. A Young Woman Tells You What She's ,Learned'*, New York: Random House 2014); vgl. Laurie Penny, *Bitch Doktrin. Gender, Macht und Sehnsucht*, Hamburg: Edition Nautilus 2017 (Orig.: *Bitch Doctrine. Essays for Dissenting Adults*, London: Bloomsbury 2017); vgl. Margarete Stokowski, *Untenrum frei*, Reinbek: Rowohlt 2016.

⁵⁶⁴ Vgl. Elfriede Jelinek, *Lust*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 102004.

⁵⁶⁵ Vgl. Bettina Wilpert, *Nichts, was uns passiert*, Berlin: Verbrecher 2018.

⁵⁶⁶ Vgl. *Unbelievable*. Netflix, US 2019.

⁵⁶⁷ Vgl. „Männerwelten“, www.prosieben.at, 12.05.2020, <https://www.prosieben.at/tv/joko-klaas-gegen-prosieben/video/32-maennerwelten-joko-klaas-15-minuten-clip>, 20.05.2020.

herstellen. Sie fragt darin, wer unter welchen Umständen sprechen kann beziehungsweise gehört wird.⁵⁶⁸

Spätestens seit der #MeToo-Debatte ist die Verschränkung von Machtpositionen und sexualisierter Gewalt innerhalb der Filmbranche sichtbar geworden. Nicht nur vor den Kameras werden sexistische Stereotype reproduziert, auch dahinter stützen patriarchale Systeme Machtmissbrauch und sexualisierte Gewalt. *Alles ist gut* und *Joy* wurden vor der #MeToo-Debatte geschrieben und teilweise auch gedreht. Dieser Aspekt macht deutlich, dass die Thematik auch schon vor dem internationalen Aufschrei eine gesellschaftliche Relevanz für die Macher:innen beinhaltete.

Immer mehr künstlerische Ausdrucksformen thematisieren sexualisierte Gewalt und versuchen Betroffenen eine Stimme zu geben, ohne dabei sexistische Stereotype und Objektifizierungen zu reproduzieren. *Alles ist gut* und *Joy* können in diesem Zusammenhang auf stilistischer und narrativer Ebene als Beispiel für eine solche Inszenierung gelesen werden.

⁵⁶⁸ Vgl. Gayatri C. Spivak, *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant 2008

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Monografien

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, aus dem Franz. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁴2016 (Orig.: *Mythologies*, Paris: Édition du Seuil 1957).

Breiter, Marion, *Vergewaltigung. Ein Verbrechen ohne Folgen?*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

Brownmiller, Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Harmondsworth: Penguin Books 1976.

Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Engl. v. Katharina Menke, Frankfurt a. M.: edition suhrkamp 1991 (Orig.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: Chapman and Hall 1990).

Deleuze, Gilles/von Sacher-Masoch, Leopold, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag ²1985 (Orig.: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. Avec le texte intégral de „La Vénus à la fourrure“*, Paris: Editions de Minuit 1967).

Despentes, Virgine, *King Kong Theorie*, aus dem Franz. v. Barbara Heber-Schärer/Claudia Steinitz, Köln: Kiepenheuer & Witsch ³2019 (Orig.: *King Kong Théorie*, Paris: Grasset 2006).

Dunham, Lena, *Not That Kind of Girl. Was ich im Leben so gelernt habe*, aus dem Engl. v. Sophie Zeitz/Tobias Schnettler, Frankfurt a. M.: Fischer 2014 (Orig.: *Not That Kind of Girl. A Young Woman Tells You What She's ‚Learned‘*, New York: Random House 2014).

Faulstich, Werner, *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag 1994.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink ³2013.

Foucault, Michel, *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader*, hg. v. Jan Engelmann, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1999.

Foucault, Michel, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band*, aus dem Franz. v. Ulrich Rauff/Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 (Orig.: *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard 1984).

Foucault, Michel, *Geschichte der Gouvernementalität II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France*, aus dem Franz. v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (Orig.: *Naissance de la biopolitique*, 1978–1979).

Foucault, Michel, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III*, aus dem Franz. v. Michael Bischoff et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Orig.: *Dits et Ecrits 1976–1979*, Paris: Gallimard 1994).

Frisch, Simon/Fritz, Elisabeth/Rieger, Rita (Hg.), *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, Simon Frisch et al., Paderborn: Fink 2018.

Geiger, Annette et al. (Hg.), *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006.

Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene, *Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter, 2017.

hooks, bell, *Feminist Theory. From Margin to Center*, New York/London: Routledge/Taylor and Francis ³2015.

Ibsen, Henrik, *Nora oder ein Puppenheim*, aus dem Norw. v. Bernhard Schulze, Berlin: Henschel Theaterverlag 2002 (Orig.: *Et dukkehjem* 1879).

Jelinek, Elfriede, *Lust*, Reinbek: Rowohlt ¹⁰2004.

Louis, Édouard, *Im Herzen der Gewalt*, aus dem Franz. v. Heinrich Schmidt-Henkel Frankfurt a.M.: Fischer ³2017 (Orig.: *Histoire de la violence*, Paris: Seuil 2016).

Miller, Chanel, *Ich habe einen Namen. Eine Geschichte über Sex, Macht und Selbstbestimmung*, aus dem Engl. v. Yasemin Dinçer et al., Berlin: Ullstein 2019 (Orig.: *Know my Name*, New York: Viking/Penguin 2019).

Penny, Laurie, *Bitch Doktrin. Gender, Macht und Sehnsucht*, aus dem Engl. v. Anne Emmert, Hamburg: Edition Nautilus 2017 (Orig.: *Bitch Doctrine. Essays for Dissenting Adults*, London: Bloomsbury 2017).

Reifenberger, Julia, *Girls with Guns. Rape & Revenge Movies. Radikalfeministische Ermächtigungsfantasien?*, Berlin: Bertz + Fischer 2013.

Sanyal, Mithu M., *Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens*, Hamburg: Edition Nautilus 2016.

Spivak, Gayatri C., *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, aus dem Engl. v. Alexander Joskowicz/Stefan Nowotny, Wien: Turia + Kant 2008.

Stokowski, Margarete, *Untenrum frei*, Reinbek: Rowohlt 2016.

Williams, Linda, *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem Engl. v. Beate Thill, Basel: Stroemfeld 1995 (Orig.: *Hard Core: Power, Pleasure and the ‚Frenzy of the Visible‘*, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California 1989).

Wilpert, Bettina, *Nichts, was uns passiert*, Berlin: Verbrecher 2018.

Wolf, Virginia *Ein Zimmer für sich allein*, aus dem Engl. v. Renate Gerhardt/Wulf Teichmann, Frankfurt a. M.: Fischer 1981 (Orig.: *A Room for One's Own*, London: Hogarth 1929).

Beiträge in einem Sammelband

Bazin, André, „Ontologie des photographischen Bildes“, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, hg. v. Hartmut Bitomsky, Köln: DuMontSchauberg 1975 (Orig.: „Ontologie et Langage“, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris: 1958), S. 21–27.

Butler, Judith, „Von der Performativität zur Prekarität“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Zürich: Diaphanes 2016 (Orig.: Vortrag unter dem Titel *Performative Gender, Precarious Politics – or, Whose Future?*, Abschlussstagung des DFG-Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ der Freien Universität Berlin 2010), S. 573–590.

Crenshaw, Kimberlé et al. (Hg.), „The intersection of race and gender“, *Critical Race Theory. The Key Writings that Formed the Movement*, New York: The New 1994, S. 357–383.

Dackweiler, Regina-Maria/Schäfer, Reinhild (H.g.), „Gewalt, Macht, Geschlecht – Eine Einführung“, *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Frankfurt a. M.: Campus 2002, S. 9–28.

Dackweiler, Regina-Maria, „Staatliche Rechtspolitik als geschlechterpolitische Handlungs- und Diskursarena. Zum Verrechtlichungsprozeß von Vergewaltigungen in der Ehe“, *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, hg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer, Frankfurt a. M.: Campus 2002, S. 107–134.

Dane, Gesa, „Zwischen den Zeilen – Hinter den Kulissen: Zur Literarischen Darstellung von Vergewaltigung“, *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener*

Gewalt in Theorie und Praxis, hg. v. Antje Hilbig et al., Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 187–196.

de Laurentis, Teresa, „Das Subjekt/Sujet der Phantasie“, *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. v. Christian Kravagna, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, (Orig.: „On the Subject of Fantasy“, Indiana Univ. 1994) S. 98–124.

de Laurentis, Teresa, „Die Technologie des Geschlechts“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Zürich: Diaphanes 2016 (Orig.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana Univ. 1987), S. 453–474.

Figge, Maja, „Repräsentationskritik: Einleitung“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, Zürich: Diaphanes 2016, S. 109–118.

Hall, Stuart, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merckens, aus dem Engl. v. Kristin Carls/Dagmar Engelken, Hamburg: Argument 62018 (Orig.: „The Spectacle of the ‚Other‘“, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Thousand Oaks 1997), S.108–167.

Hall, Stuart, „Wer braucht ‚Identität‘?“, *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merckens, aus dem Engl. v. Victor Rego-Diaz, Hamburg: Argument 62018 (Orig.: „Introduction: Who Needs ‚Identity‘?“, *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications 1996), S. 167–187.

Heiliger, Anita, „Perspektiven der Beendigung von Männergewalt gegen Frauen“, *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*, hg. v. Antje Hilbig et al., Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 275–288.

hooks, bell, „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, aus dem Engl. v. Karin Meisenburg, Zürich: Diaphanes 2016 (Orig.: *The Oppositional Gaze*, Boston: South End 1992), S. 91–108.

Koch, Angela, „Das ‚unsägliche‘ Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm“, *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, hg. v. Ute Frietsch et al., Bielefeld: transcript 2008, S. 187–204.

Koch, Angela, „Das Begehren der Anderen. ‚Hochzeit‘ und ‚Vergewaltigung‘ im antipolnischen Diskurs der ‚Gartenlaube‘“, *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*, hg. v. Eva Lezzi, Köln/Wien: Böhlau 2003, S. 70–81.

Koch, Angela, „Performing sexual violence. Zum Erscheinen der Bedeutung von sexueller Gewalt im Film“, *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, hg. v. Waltraud Ernst et al., Münster: LIT-Verlag 2008, S. 76–87.

Koch, Angela, „Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung. Überlegungen zum Film ‚Grbavica – Esmas Geheimnis‘“, *Folterbilder und Narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, hg. v. Julia Bee et al., Göttingen: V&R 2013, S. 127–144.

Kratzer, Isabel, „Unwiderstehliche Gewalt‘, ‚ernsthafter Widerstand‘ und ‚minder schwerer Fall‘ als Schlüsselwörter der Geschichte des Vergewaltigungstatbestands“, *Hat Strafe ein Geschlecht? Zur Deutung und Bedeutung der Kategorie Geschlecht in strafrechtlichen Diskursen vom 18. Jahrhundert bis heute*, hg. v. Christine Künzel/Gaby Temme, Bielefeld: transcript 2010, S. 119–138.

Künzel, Christine, „Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu‘: Vergewaltigung im Schlaf vor dem Hintergrund literarischer und juristischer Tradition der Bagatellisierung“, *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*, hg. v. Antje Hilbig et al., Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 171–186.

Ludwig, Gundula, „Freiheitsversprechen und Technologien der Macht. Transformationen des Sexualitätsdispositivs und das Begehren nach dem neoliberalen Staat“, *Foucaults Gegenwart*, Wien: transversal texts 2016, S. 15–46.

Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Gender & Medien-Reader*, hg. v. Kathrin Peters/Andrea Seier, aus dem Engl. v. Katja Wiederspahn, Zürich: Diaphanes 2016 (Orig.: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Oxford Univ. 1975), S. 45–60.

Sauer, Birgit, „Geschlechtsspezifische Gewaltmäßigkeit rechtsstaatlicher Arrangements und Wohlfahrtsstaatlicher Institutionalisierungen. Staatsbezogene Überlegungen einer geschlechtersensiblen politikwissenschaftlichen Perspektive“, *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, hg. v. Regina-Maria Dackweiler/Reinhild Schäfer, Frankfurt a. M.: Campus 2002, S. 81–106.

Seier, Andrea/Warth, Eva, „Film- und Medienwissenschaft. Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft“, *Genus Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. v. Hadumod Bußmann/Renate Hof, Stuttgart: Kröner 2005, S. 80–111.

Thürmer-Rohr, Christina (Hg.), „Frauen in Gewaltverhältnissen. Zur Generalisierung des Opferbegriffs“, *Mittäterschaft und Entdeckungslust. Berichte und Ergebnisse der gleichnamigen Tagung von 6. - 10. April 1988 in Berlin*, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1990, S. 22–36.

Thürmer-Rohr, Christina, „Veränderung der feministischen Gewaltdebatte in den letzten 30 Jahren“, *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*, hg. v. Antje Hilbig et al., Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 17–32.

Wagner, Hedwig, „Sexuelle Gewalt im Film. Überlegungen zum Darstellungsaspekt von Sexualität und zu möglichen Filmlektüren“, *Sexuelle Gewalt im Film*, hg. v. Jochem Kotthaus. Weinheim: Beltz Juventa 2015, S. 43–59.

Zeitschriftenartikel

Burt, Martha R., „Cultural Myths and Supports for Rape“, *Journal of Personality and Social Psychology*, 38/2, hg. v. American Psychological Association, Washington DC: 1980, S. 217–230.

Purth, Valerie, „Gewaltschutz für alle! Das Versprechen der Istanbul-Konvention an geflüchteten Frauen“, *juridikum*, 2016/2, S.270–273.

Artikel einer Online-Zeitung

Haitz, Louise, „Hart aber Fair. Louise Haitz über Diskursstrategien zum Missbrauch – Wie das Schweigen verwalten?“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 30.03.2018, <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/hartaberfair>, 20. 05. 2020.

Haitz, Louise/Kray, Lydia, „‘I didn’t break any laws’. Über die Produktion von Un-/Glaubwürdigkeit“, *Forum Wissenschaft*, 21.09.2017, <https://www.linksnet.de/artikel/47204>, 20. 05. 2020.

Kaiser, Susanne, „Zwangsprostitution. Wenn Frauen Frauen verkaufen“, *Zeit Online*, 19.06.2014, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2014-06/zwangsprostitution-nigeria-europa>, 20. 05. 2020.

Sanyal, Mithu M., „Du Opfer!“, *Taz*, 13.02.2017, <https://taz.de/Beschreibung-sexualisierter-Gewalt/5379541/>, 20. 05. 2020.

Twohey, Megan, „A Question That Almost Went Unasked. Our interview with the woman defending Harvey Weinstein“, *The New York Times*, 14.02.2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/14/podcasts/daily-newsletter-weinstein-trial-coronavirus.html>, 20. 05. 2020.

O.A., „Frauen berichten EMMA vom Terror“, *Emma*, 04.01.2016, <https://www.emma.de/artikel/koeln-frauenberichten-emma-vom-terror-331129>, 20. 05. 2020.

O.A., „Harvey Weinstein in Vergewaltigungsprozess schuldig gesprochen“, *Der Standard*,

24.02.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000114971400/harvey-weinstein-im-vergewaltigungsprozess-schuldig-gesprochen>, 20. 05. 2020.

O.A. „Lena Dunham and cast of Girls back Stanford assault survivor“, *The Guardian*, 09.06.2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/09/she-is-someone-lena-dunham-girls-stanford-sexual-assault-survivor>, 20. 05. 2020.

O.A., „Nur Ja heißt Ja beim Sex“, *Tagesschau*, 01.07.2018, <https://www.tagesschau.de/ausland/schweden-sexgesetz-101.html>, 20. 05. 2020.

O.A., „Sie zerrissen meinen Slip“, *Stern*, 06.01.2016, <https://www.stern.de/panorama/stern-crime/silvesterin-hamburg--opfer-berichtet-von-den-uebergriffen---sie-zerrissen-meinenslip-6634266.html>, 20. 05. 2020.

Homepage

Österreichischer Filmpreis „Preisträger/innen 2020“, *Österreichische Filmakademie*, <https://www.oesterreichische-filmakademie.at/filmpreis/preistraeger/2020>, 20. 05. 2020.

Plattform gegen die Gewalt in der Familie, *Gewaltinfo*, www.gewaltinfo.at, 20. 05. 2020.

O.A. „Alles ist gut“ Presseheft, *Filmwelt Verleih*, 2018, <http://www.filmweltverleih.de/cinema/movie/alles-ist-gut>, 20. 05. 2020.

O.A., „Joy“ Presseheft, *Freibeuterfilm*, 2018, <https://www.freibeuterfilm.com/wp/portfolios/joy/>, 20. 05. 2020.

Studien

Eva Flicker/Lena Lisa Vogelmann, *Österreichischer Film Gender Report 2012-2016*, Forschungsbericht im Auftrag des Österreichischen Filminstituts und des Bundeskanzleramts, Sektion II Kunst und Kultur. Wien: Institut für Soziologie, Universität Wien.

O.A., „Gewalt gegen Frauen: eine EU-weite Erhebung“, *European Union Agency for fundamental rights*, https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-at-a-glance-oct14_de.pdf, 2014, 20. 05. 2020.

O.A., „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld. Österreichische Prävalenzstudie zur Gewalt an Frauen und Männern“, *Österreichisches Institut für Familienforschung an der Universität Wien*, https://www.gewaltinfo.at/uploads/pdf/bmwfj_gewaltpraevalenz-2011.pdf, 2011, 20. 05. 2020.

O.A., „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“,

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, <https://www.bmfsfj.de/blob/84316/10574a0dff2039e15a9d3dd6f9eb2dff/kurzfassung-gewalt-frauen-data.pdf>, 2005, 20. 05. 2020.

Audiovisuelle Medien

Film- und Serienverzeichnis

A Clockwork Orange, R.: Stanley Kubrick, US/GB 1971.

Alles ist gut, R.: Eva Trobisch, 2018, Amazon Prime, 20. 05. 2020.

Baise Moi, R.: Virgine Despentes, FR 2000.

Behind the Green Door, R.: Artie Mitchell/James Mitchell, US 1972.

El Ángel de la muerte, R.: Michael Findlay/Roberta Findlay/Horacio Fredriksson, AR/US 1976.

El secreto de sus ojos, R.: Juan José Campanella, AR 2009.

FilmFrauen. Die Interviews, ZDF, DE 2020.

Grbavica. Esmas Geheimnis, R.: Jasmila Žbanić, AT/BA/DE/HR 2006.

I Spit on your Grave, R.: Steven R. Monroe, US 2010.

Joy, R.: Harley Mansfield, US 1977.

Joy, R.: Sudabeh Mortezai, DVD-Video, Edition Filmladen, 2018.

Nocturnal Animals, R.: Tom Ford, US 2016.

Pretty Woman, R.: Garry Marshall, US 1990.

Unbeliveable. Netflix, US 2019.

Videoverzeichnis

„APES**T – THE CARTERS“, R.: Ricky Saiz, youtube.com,

16.06.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>, 20. 05. 2020.

„Beyoncé – Formation“, R.: Melina Matsoukas, youtube.com, 09.12.2016,

https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ09, 20. 05. 2020.

„Männerwelten“, www.prosieben.at, 12.05.2020, <https://www.prosieben.at/tv/joko-klaas-gegen-prosieben/video/32-maennerwelten-joko-klaas-15-minuten-clip>, 20.05.2020.

Aufführungsverzeichnis

Cock, cock.. Who's There?, R.: Samira Elagoz, 24.07.2017, Burgtheater im Kasino, NL/FI 2016.

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 2, 3, 4, 5, 7, 8: Angefertigt durch Screenshots der Verfasserin, entnommen aus: *Alles ist gut*, R.: Eva Trobisch, 2018, Amazon Prime, 20. 05. 2020 und *Joy*, R.: Sudabeh Mortezaei, DVD-Video, Edition Filmladen, 2018.

Anmerkung

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1: Handlungsaufbau *Alles ist gut*



Akt 1: Die Problemfaltung Janne und Piet werden vorgestellt, Milieu, Setting, Ort und Zeit werden deutlich Min: 0:00:00 – 0:06:44	Akt 2: Steigerung der Handlung Nebenfiguren werden vorgestellt Min: 0:06:45 – 0:12:20	Akt 3: Umschwung Janne wird vergewaltigt Min: 0:12:21 – 0:20:30	Akt 4: Konfliktdarstellung Arbeit im Verlag, Schwangerschaft, Abtreibung, Konflikte zwischen Janne und Piet Min: 0:20:31 – 01:12:07	Akt 5: Happy End/ Katastrophe Trennung von Piet, Konfrontation Martin und Janne Martins Selbstmord/ Unfall offenes Ende Min: 01:12:08 – 01:26:18
--	--	--	--	--

Abbildung 2: Figurenkonstellation *Alles ist gut*

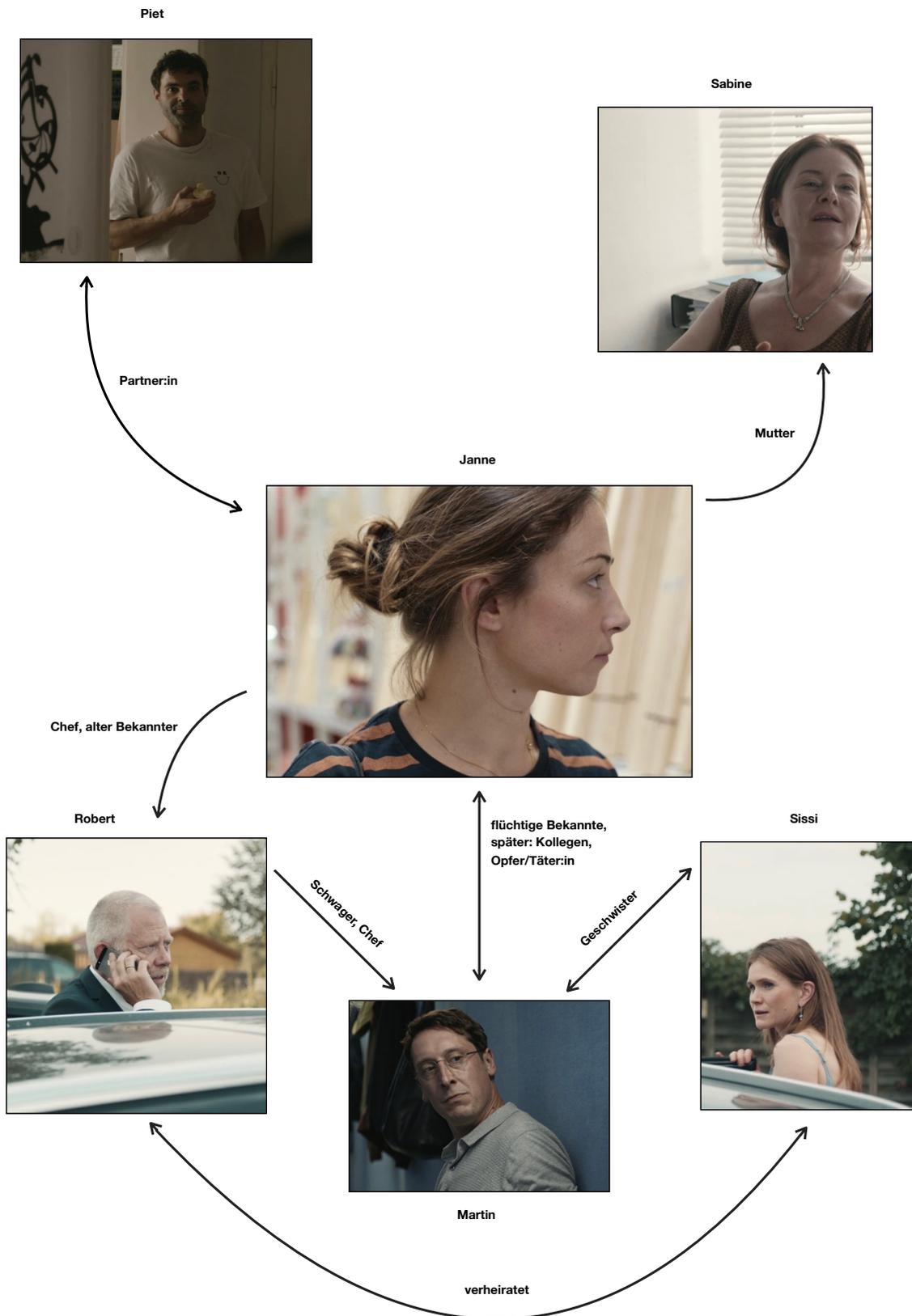


Abbildung 3: Filmstil *Alles ist gut*, Min: 0:16:13.



Abbildung 4: Filmstil *Alles ist gut*, Min: 0:18:50.



Abbildung 5: Filmstil *Alles ist gut*, Min: 0:19:20.



Abbildung 6: Handlungsaufbau Joy

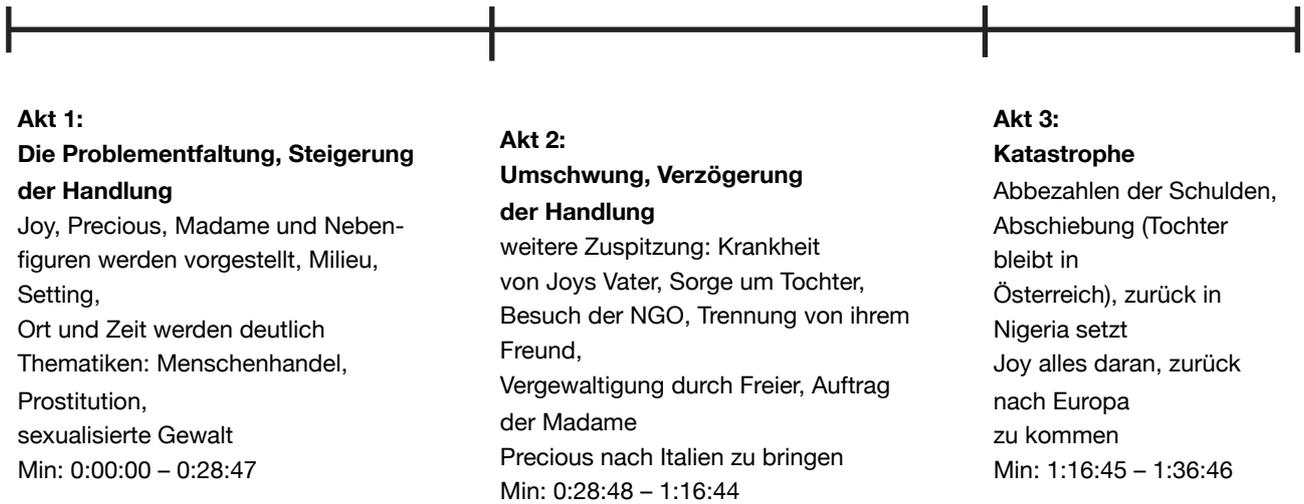


Abbildung 7: Figurenkonstellation Joy

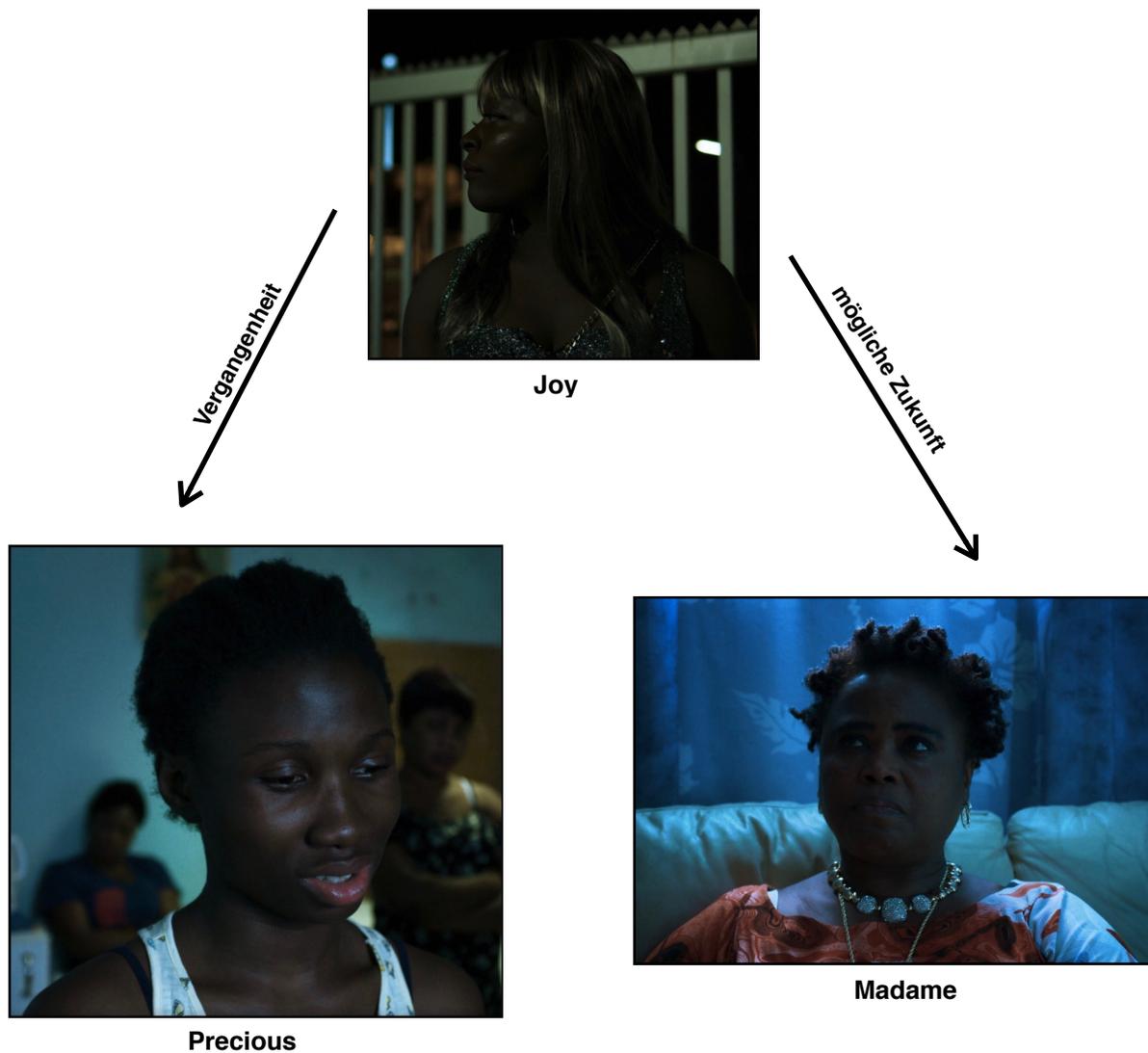


Abbildung 8: Filmstil *Joy*, Min: 0:20:59.

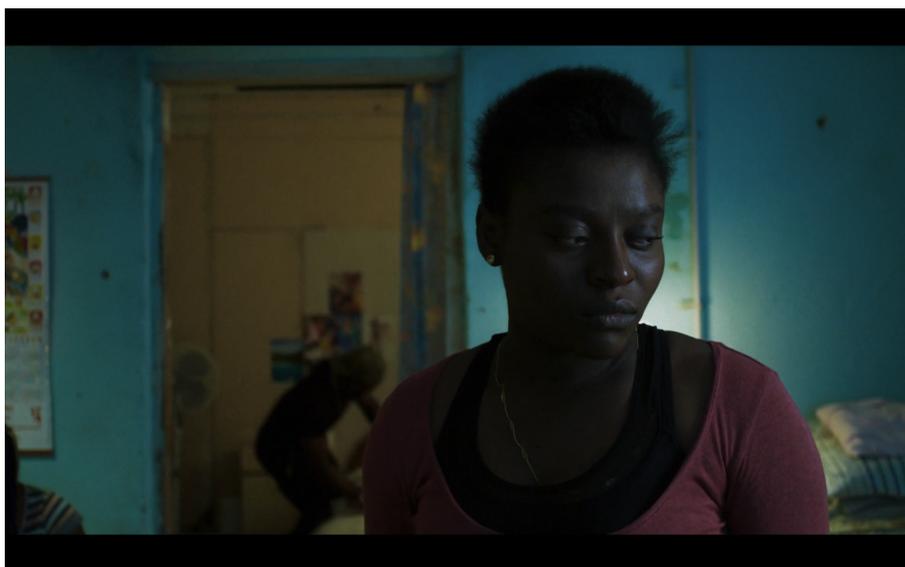


Abbildung 9: Tabelle zur Analyse der zentralen Begriffe nach Koch

Zentrale Begriffe nach Koch	<i>Alles ist gut</i>	<i>Joy</i>
Subjektive Ebene des Opfers: Empathie und Identifikation	– Janne als Hauptfigur wird den ganzen Film über begleitet, liefert Möglichkeiten zur Identifikation	– Joy ist die Protagonistin, mit ihrem Schicksal fühlen die Zuschauer:innen mit
Vermeidung der Visualisierung des sexuellen Gewaltspektakels	– sexualisierte Gewalt wird sichtbar gemacht (die Eskalation einer vermeintlich harmlosen Situation ist zentral für die Handlung), wird nicht als „Spektakel“ inszeniert, sondern beinahe unaufgeregt, alltäglich (Potenzial)	– beide Male wird die Vergewaltigung nicht direkt gezeigt – Sequenz Nr. 9: Fokussierung auf die Reaktionen der anderen Frauen* – Sequenz Nr. 21: Auslassung durch Schnitt
Keine narrative Verkehrung von Opfer/Täter	– Opfern wird keine Schuld gegeben, späterer Verlauf: Umkehrung Opfer/Täter (Sequenz Nr. 51)	– Opfern wird keine Schuld gegeben – Mittäter:innenschaft an einem menschenverachtenden System, Entscheidungsfreiheit wird als Privileg inszeniert
Fokus auf politischen und gesellschaftlichen Kontext	– Alltäglichkeit macht deutlich, dass in jedem gesellschaftlichen Kontext Übergriffe stattfinden können	– Fokus auf die Umstände, in denen die Frauen* leben – patriarchales Unterdrückungssystem wird verantwortlich gemacht
Verwendung von Metaphern (z.B. Haarperformance)	– Jannes innere Dekonstruktion wird über Haarperformance zum Ausdruck gebracht	– nach der Erfahrung mit sexualisierter Gewalt geht Joy mit Precious zum Friseur, sie bekommt eine neue Frisur, deutliche optische Veränderung

<p>alternative Narrations- und Bildformen (Inkohärenz, Auslassungen)</p>	<p>– Handlungsablauf chronologisch aufgebaut, teilweise Sprünge/ Auslassungen in der Handlung, Zuschauer:innen dadurch im Unklaren was passiert, viele Geschehnisse werden nicht direkt gezeigt oder benannt</p>	<p>– Handlungsablauf chronologisch, Sequenz Nr. 9: Fokussierung auf die Reaktionen der anderen Frauen* (alternative Narration), Sequenz Nr. 21: Auslassung</p>
--	--	--

Anhang

Abstract (Deutsch)

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, die stilistische und narrative Inszenierung von sexualisierter Gewalt im Spielfilm anhand von zwei Beispielen (*Alles ist gut*, R: Eva Trobisch, DE 2018 und *Joy*, R.: Sudabeh Mortezaei, AT 2018) zu untersuchen. Wichtige theoretische Konzepte zur Thematik von gesellschaftlicher Wahrnehmung (Brownmiller 1976, Sanyal 2016) und „Vergewaltigungsmythen“ (Burt 1980) sowie die juristische Ausgangslage (Breiter 1995, Kratzer 2010), Statistiken („Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“ 2005, „Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld. Österreichische Prävalenzstudie zur Gewalt an Frauen und Männern“ 2011) und feministische Perspektiven (Thürmer-Rohr 1990, 2003, Dackweiler/Schäfer 2002) werden dabei beschrieben.

Feministische Filmtheorien (Mulvey 1975, Williams 1989) bieten die Grundlage der Repräsentationskritik an Bildern von Frauen* in filmischen Werken. Das Konzept der Intersektionalität (hooks 1992, Crenshaw 1994) und Queer-Theorien (de Laurentis 1987, Butler 1991) werden ebenfalls einbezogen. Auch die historische Entwicklung der Inszenierung sexualisierter Gewalt im Film – geprägt durch Zensur, explizite frauen*feindliche Bilder und dem Wandel zu einer Perspektive aus Sicht der Betroffenen werden erläutert. Dabei werden sexistische Narrationen und Schuldzuweisungen an die Opfer kritisiert.

Vor dem Hintergrund der Frage, ob und wie sexualisierte Gewalt inszeniert werden kann (Koch 2008, 2013), legt die Arbeit Möglichkeiten und Schwierigkeiten – vom kritischen Potenzial über Gefahren der Reproduktion – dar. Auch die Rolle von Zuschauer:innen, die sich zwischen Voyeurismus und Auslieferung verorten lässt, wird untersucht. Die stilistischen Verfahren (Auslassung, Metapher, Symbole, Zeigen) werden beschrieben.

Anhand der Methode von Faulstichs Filmanalyse (2013) zeigt sich, dass *Alles ist gut* und *Joy* sexualisierte Gewalt durch unterschiedliche stilistische Mittel (Zeigen und Auslassung) inszenieren. Auf Ebene der Narration stehen auf der einen Seite Vergewaltigung im Bekanntenkreis und der Umgang der Betroffenen mit derselben und auf der anderen Seite sexualisierte Gewalt als Herrschaftsinstrument eines frauen*feindlichen Systems im Vordergrund. Konstruktionen von Opfer-/Täter:innen-Verhalten werden in diesem Zusammenhang hinterfragt. Beide Filme kreieren über ihren dokumentarischen Stil – geprägt durch Nahaufnahmen, der stilistischen und narrativen Vermischung von Nähe und Distanz sowie die diegetische Verwendung von Musik – einen enormen Realitätseindruck und verleihen damit den Geschichten der fiktiven Frauen* Glaubwürdigkeit. Diese authentischen Inszenierungen, die ein Gewaltspektakel und Banalisierungen vermeiden, zeigen einen sensiblen Umgang mit dem emotional aufgeladenen Thema und können zu einem größeren gesellschaftlichen Bewusstsein für die Opfer beitragen.

Abstract (English)

The aim of this masterthesis is to analyse the stylistic and narrative staging of sexual violence in fictional film. Therefore I selected two examples: *Alles ist gut* (R.: Eva Trobisch, DE 2018) and *Joy* (R.: Sudabeh Mortezaei, AT 2018). Important theoretical concepts of the topic – such as social perception (Brownmiller 1976, Sanyal 2016) and „rape myths“ (Burt 1980) as well as the legal situations in Germany and Austria (Kratzer 2010, Breiter 1995), statistics („Gewalt in der Familie und im nahen sozialen Umfeld. Österreichische Prävalenzstudie zur Gewalt an Frauen und Männern“ 2011, „Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland“ 2005) and feminist positions (Thürmer-Rohr 1990, 2003, Dackweiler/Schafer 2002) are pictured.

Feminist film theory (Mulvey 1975, Williams 1989) is the basis for criticizing the representation of women* in filmic works. The concept of intersectionality (hooks 1992, Crenshaw 1994) and queer theory (Butler 1991, de Laurentis 1987) is linked to this theories and is included as well.

The historical development of the staging of sexual violence in film – shaped by censorship, explicit misogynistic pictures and the change to a perspective of the victims – is elucidated. Thereby sexist narrations and finger-pointing towards the survivors are criticized.

In the light of the question if and how sexual violence can be staged (Koch 2008, 2013), possibilities and difficulties – from the critical potential to the dangers of reproduction – are presented. Also the role of the spectators – caught between voyeurism and extradition – is analyzed. Moreover I describe the stylistic methods (skipping, showing, the use of metaphors).

The approach of film analysis (Faulstich 2013) shows that *Alles ist gut* and *Joy* stage sexual violence through different stylistic devices (showing and skipping). On the narrative level *Alles ist gut* shows rape in circle of acquaintances and the handling of the victim with the situation. In *Joy* sexual violence as instrument of domination of a misogynistic system is thematized. Constructions of supposed victim and offender characteristics are questioned. Based on their documentary style – shaped by close ups, cinematography and the diegetic use of music – both films create an enormous impress of reality. As a consequence they give credibility to the stories of the fictional characters. This staging shows a sensitive handling of the victims of sexual violence and creates a socially important awareness.

Sequenzprotokoll *Alles ist gut*

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 1: 0:00:00 – 0:00:29				
0:00:00 – 0:00:29	Keine	Black, Einblendung des Filmstabs	Ratternde Einkaufswagen im Hintergrund	
Sequenz Nr. 2: 0:00:30 – 0:00:55				
1. Subsequenz: 0:00:30 – 0:00:38	Janne (1. Auftritt)	Großaufnahme im Profil: lockerer Dutt, (eher nachlässige Frisur, T-Shirt orange/ dunkelgrün gestreift), unauffällige goldene Kette, ungeschminkt betrachtet etwas im Bild rechts von ihr, im Hintergrund Holzlatten	Musik im Hintergrund (Baumarkt)	Verortung in der Gegenwart (Baumarkt, Werbung inhaltlich wie aus den 1950ern)
2. Subsequenz: 0:00:39 – 0:00:47	Janne	Es wird deutlich, dass Janne eine Werbung auf einem kleinen Bildschirm anschaut, darin: typisches Geschlechterklischee, Frau* kocht in einer sauberen Küche, Mann* kommt mit dreckigen Schuhen herein		Durch die Schrift in der Werbung Verortung im deutschsprachigen Raum
3. Subsequenz: 0:00:48 – 0:00:55	Janne	Janne schiebt ihren Einkaufswagen gelangweilt weiter, lässige Haltung, Unterarme auf die Griffe gestützt, schlendert mit ihrem Wagen durch die Gänge		Kamera verfolgt Janne von hinten
Sequenz Nr. 3: 0:00:56 – 0:01:43				
1. Subsequenz: 0:00:56 – 0:01:14	Janne, Piet (1. Auftritt)	Janne räumt mit Piet die Einkäufe aus dem Baumarkt aus dem Auto, Piet durch Janne halb verdeckt, T-Shirt, blaue Jeans, Turnschuhe, läuft mit Brett unterm Arm und Farbeimer in der Hand an der Kamera vorbei, Janne und Piet stellen die Einkäufe im Flur ab	Vogelzwitschern, Schritte im Kies von Janne und Piet	Häufig nur Ausschnitte sichtbar
2. Subsequenz: 0:01:15 – 0:01:43	Janne, Piet	Einstellung Hand, die Tapete von der Wand entfernt (Janne), Janne und Piet renovieren ihr Haus	Abreißen der Tapete	Könnte Janne als Frau*, die anpackt charakterisieren

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 4: 0:01:44 – 0:02:14				
0:01:44 – 0:02:14	Janne, Piet, Menschen in der Kneipe	Dunkel/Abend, Janne und Piet von hinten, gehen in ein Wirtshaus (scheinen sich eher im ländlichen Raum zu befinden), im Hintergrund reden in der Kneipe Menschen im bayrischen Dialekt miteinander, Janne strahlt Piet an, wirkt glücklich, Schnitt auf ein Kind, das schießen übt, Piet und Janne sitzen in einer Gruppe und unterhalten sich, Janne lächelt Piet an und küsst ihn auf die Stirn (verliebt), lacht und trinkt ihr Bier, Schnitt: Janne übt ebenfalls schießen, sie lacht beim schießen (hat Spaß)	Grillenzirpen, Gespräche der Kneipengäste	Kamera immer sehr nah an den Protagonist:innen, selten werden das gesamte Setting, Räume oder Menschen gezeigt
Sequenz Nr. 5: 0:02:15 – 0:02:58				
0:02:15 – 0:02:58	Janne, Piet	Janne und Piet nachts in ihrem Haus, Janne versucht, sich die Hose auszuziehen, ist anscheinend sehr betrunken, lacht dabei, Kamera zeigt ihren halb nackten Po, Piet hilft ihr, beide lachen, Lichtquelle: grelles Licht im Hintergrund auf dem Boden, die beiden haben Sex, Janne oben, nackter Rücken von hinten gefilmt, Strähnen fallen nach vorne, halbdunkel, Halbtotale: Janne und Piet liegen erschöpft im Bett, Janne auf Piet, Piet streichelt Jannes Rücken	Zuerst Lachen, dann Stöhnen	
Sequenz Nr. 6: 0:02:59 – 0:04:46				
1. Subsequenz: 0:02:59 – 0:03:22	Janne	Janne fährt mit dem Fahrrad durch Felder (Totale/ Weitaufnahme), bleibt außer Atem stehen, schaut sich um	Traktor, Jannes Atem	Lückenhafte Erzählung, nicht klar wohin Janne fährt

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
2. Subsequenz: 0:03:23 – 0:04:46	Janne, Piet	Stellt ihr Fahrrad beim Haus ab, gibt Piet ihre Tasche (vermutlich gefüllt mit Einkäufen), Piet empfängt sie an der Tür: „Schlechte Nachrichten. Komm mal rein.“ Janne lächelt, als sie das Haus betritt, Piet hat ihr ein Klavier besorgt, weil sie schon immer Klavier spielen lernen wollte, Piet hat die Arme auf das Klavier gestützt und blickt Janne freundlich/fröhlich/ erwartungsvoll an, Janne setzt sich mit gespielter Eleganz an das Klavier und beginnt zu spielen, scheint sich zu freuen und lächelt, Piet: „Freust du dich?“ Janne zieht die Mundwinkel nach unten und schüttelt den Kopf		Humor/ Kommunikation innerhalb der Beziehung wird in dieser Sequenz deutlich
Sequenz Nr. 7: 0:04:47 – 0:05:14				
0:04:47 – 0:05:14	Piet, Janne	Piet und Janne im Bahnhof, Piet trägt einen größeren Reiserucksack, Umgebung nicht genau erkennbar, Piet und Janne im Zug, Piet liest und schaut aus dem Fenster, Janne schläft auf den Sitzen	Rattern, Rauschen, Menschen reden im Hintergrund	Kamera: von hinten die Beiden sind nur bis zu den Schultern sichtbar, Zuschauer:innen relativ allein gelassen, wohin fahren die Beiden?
Sequenz Nr. 8: 0:05:15 – 0:06:44				
1. Subsequenz: 0:05:15 – 0:06:40	Janne, Piet, Finanzberater	Straße in einer Stadt, (Rad- und Autofahrer:innen), offenbar handelt es sich um München (Kennzeichen), Janne und Piet gehen mit einer dritten Person (Finanzberater) durch leerstehende Büroräume, besprechen Finanzielles/ Organisatorisches, Piet und Janne scheinen Geldsorgen zu haben, der Finanzberater fragt nach „dem Dritten im Bunde“ (Samuel), Piet antwortet sie könnten ihn seit ein paar Wochen nicht mehr erreichen, Janne macht sich in der Küche einen Kaffee, Piet führt das Gespräch weiter, Janne im Profil Großaufnahme, nachdenklich, dreht sich nach hinten		Für Zuschauer:innen ist die Situation nicht ganz eindeutig
2. Subsequenz: 0:06:41 – 0:06:44	Keine	Black, Filmtitel wird eingeblendet	Im Hintergrund undefinierbare Geräusche, leise Musik, Unterhaltungen, Rauschen	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 9: 0:06:45 – 0:08:29				
1. Subsequenz: 0:06:45 – 0:07:55	Janne, Robert (1. Auftritt)	Feld, links in der Ferne Radfahrer:innen, Janne steht auf einem Kiesweg und tippt auf ihrem Handy herum, blickt sich um, ihr Blick fällt auf einen Mann*, der an einer halb geöffneten Autotür steht und telefoniert (älter, weiße Haare, trägt einen Anzug und einen Ehering), spricht in sein Telefon: „Ja, ja, Mach ich, ja. Du Sissi, mir kommt grad jemand entgegen, dem muss ich mal hallo sagen.“ (Blick auf Janne gerichtet), Janne lächelt und kommt auf ihn zu „Na, dann sag mal hallo.“ - „Hallo.“ Beide lachen und umarmen sich freundschaftlich, Robert: „Mensch, du bist aber groß geworden“, die Beiden scheinen sich schon länger zu kennen, Janne erzählt, dass sie wegen eines Klassentreffens dort ist, Robert fragt, wie es ihr sonst geht, Janne: „Okay“, reden über Samuels Buch, Janne erzählt sie komme gerade vom Insolvenzberater, Robert bietet ihr daraufhin einen Job als Cheflektorin an	Menschen, die im Hintergrund reden	
2. Subsequenz 0:07:56 – 0:08:29	Janne, Robert, Martin, Sissi (1. Auftritt)	Robert dreht sich zur Seite, etwas scheint seine Aufmerksamkeit von Janne weggelenkt zu haben (Sissi und Martin erscheinen am Auto), Sissi wird vorgestellt als Roberts Ehefrau*, Martin: weißes Hemd, randlose Brille, steht unauffällig im Hintergrund und lächelt höflich, Robert stellt Janne als die frühere Babysitterin seiner Kinder vor (Kinder offensichtlich nicht gemeinsam mit Sissi, sonst würden Janne und Sissi sich kennen, Sissi deutlich jünger als Robert), Janne verspricht Robert sich wegen des Jobs zu melden		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 10: 0:08:30 – 0:09:13				
0:08:30 – 0:09:13	Janne, ehemalige Mitschüler:innen	Janne auf dem Klassentreffen, Leute halten Bier, Wein und Teller in der Hand, quatschen, oberflächliche Gespräche „Gut schaust du aus“ „...Praxis übernommen und ähm renovieren gerade. Florian macht das Innendesign“, in diesen Gesprächen erfahren die Zuschauer:innen aber auch zum ersten Mal mehr über Jannes und Piets Wohnsituation: „Wir sind grad nach Niederbayern. Also der Onkel von meinem Freund, der hat dort ein Haus. Der nutzt das nicht und wir bauen das aus.“ Reaktionen „Wow super aufs Land.“ „Schön.“ andere Schulkollegin: „Ich hab ne Agentur für Keynote-Speaker mit meinem Bruder zusammen.“ Schnitt: Janne hockt auf dem Boden und streichelt einen Hund, mit ihm scheint sie lieber ihre Zeit zu verbringen als mit ihren Klassenkamerad:innen, hält ihr Gesicht liebevoll in sein Fell	Unterhaltungen (Hintergrund), elektronische Musik	
Sequenz Nr. 11: 0:09:14 – 0:09:39				
0:09:14 – 0:09:39	Janne, Martin	Janne in einem halbdunklen Gang, vermutlich auf dem Weg zur Toilette, läuft in Martin rein, nach seinem Blick auf das Männer*-Zeichen an der Tür, sie wendet sich nach rechts zur Frauen*toilette, sitzt seitlich auf dem Klodeckel und cremt ihre Lippen ein, hat offensichtlich keine Lust nach Draußen zu gehen		Großaufnahme Janne, nachdenklich im Profil
Sequenz Nr. 12: 0:09:40 – 0:09:44				
0:09:40 – 0:09:44	Mitschüler:innen	Klassentreffen ist zur Party geworden, Menschen tanzen ausgelassen	Laute Musik	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 13: 0:09:45 – 0:10:35				
0:09:45 – 0:10:35	Janne, Martin	Janne und Martin stehen Draußen vor einem Zigaretten-Automat, der nimmt Martins Führerschein jedoch anscheinend nicht an, beide lachen, Martin zündet Janne eine Zigarette an, Janne fragt, woher Martin Robert kenne, Martin antwortet Sissi sei seine Schwester		Nahaufnahme: Janne im Profil, Martin schräg von der Seite, es wird deutlich, dass Janne Martin nur bis zur Schulter geht, Beobachtung: immer sehr einsilbige Antworten, den Zuschauer:innen werden nur Bruchstücke hingeworfen, zum Beispiel: „Sissi. Meine Schwester.“ (Aber auch realistische Anmutung)
Sequenz Nr. 14: 0:10:36 – 0:11:12				
0:10:36 – 0:11:12	Janne, Mitschüler:innen	Ein Paar tanzt Standard drinnen beim Klassentreffen alle schauen träumerisch und versonnen dabei zu, Janne wirkt eine Mischung aus traurig und leicht amüsiert	Langsame Musik	
Sequenz Nr. 15: 0:11:13 – 0:11:44				
0:11:13 – 0:11:44	Janne, Martin, Mitschüler:innen	Wieder Stimmungswechsel, Janne tanzt auf dem Tisch, Martin tanzt mit	Iggy Pop ‚Passenger‘	
Sequenz Nr. 16: 0:11:45 – 0:12:20				
0:11:45 – 0:12:20	Janne, Martin	Janne und Martin auf dem Weg zur Küche im Dunkeln (Küche leuchtet hell, Flur dunkel) von hinten, Kamera folgt ihnen, suchen nach Schnaps, legen Geld auf den Tresen, Janne sehr betrunken, lehnt den Kopf nach hinten auf den Tresen und leckt sich über die Lippen (ihr scheint zudem sehr warm zu sein), Martin versucht eine Lichterkette zu entwirren	Im Hintergrund R’n’B Song	Janne dreht sich ruckartig zur Seite von Martin weg in der Bewegung folgt der Schnitt

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 17: 0:12:21 – 0:20:30				
1. Subsequenz: 0:12:21 – 0:15:52	Janne, Martin	<p>Janne und Martin auf einer dunklen Straße (ländlicher Raum), Halbtotale, lachen, schwarze Katze kommt vorbei, Martin sucht Roberts Haus, bei dem er anscheinend übernachten soll, Janne: „Ich kann nicht mehr. Komm du pennst jetzt einfach auf der Couch.“, Schnitt: Jannes Elternhaus, Janne sucht das Licht, „Hier habe ich meinen ersten Kuss bekommen von Torben und meine erste Alkoholvergiftung von Tequila.“, Martin: „Oho.“ Janne holt ihm von oben Bettzeug, Martin will ihr die Treppe hinunter helfen aber sie nimmt seine ausgestreckte Hand nicht an, davor gab es auch schon einen Annäherrungsversuch, bei dem Martin Janne den Arm um die Hüften gelegt hat, Janne räumt für Martin das Sofa frei: „Bitteschön.“ Sie will an ihm vorbei und schaut nach unten, blickt ihn unsicher an, Martin: „Du riechst gut.“ Janne lacht: „Bestimmt.“ Martin: „Doch, echt hier. Warte mal.“ (Greift nach einer Stelle an ihrem Hals, „Genau da riechst du richtig gut. Was ist denn das?“ Janne lacht abwehrend „Schnaps.“ (Janne) – „Das ist Marille, ne?“ Janne schafft es an Martin vorbei, der nimmt seine Brille ab, Janne bietet ihm Wasser an, reicht ihm einen großen Bierkrug aus dem er in großen Zügen trinkt</p>		<p>Eindruck: Janne fühlt sich geschmeichelt die Situation ist ihr aber auch merklich unangenehm, Großaufnahme seitlich Janne und Martin, Beide nie komplett zu sehen, fragmentiert, ausschnitthaft, auch die Gesichter nicht vollständig zu sehen</p>

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
2. Subsequenz: 0:15:53 (Stimmungsw.) – 0:16:39	Janne, Martin	Martin: „Und jetzt?“ sieht Janne erwartungsvoll an, Martin ist Janne zugewandt, Janne abgewandt, Janne: „Lass mal schlafen.“, Janne bewegt sich aus der Kochnische heraus auf Martin zu und will an ihm vorbei, Martin stellt sich ihr in den Weg und schiebt sich damit auch vor die Kamera „Nee, komm lass mal küssen.“ Janne kichert belustigt/abwehrend, zuckt mit dem Kopf zur Seite „Lass mal schlafen.“ Martin: „Einer. Ein kleiner.“ Janne lacht „Ein ganz kleiner“ küsst ihn kurz auf die Wange (Ausweichmanöver), Martin lässt sich nicht abspeisen „Schon richtig, oder?“ Janne wirkt extrem betrunken schwankt hin und her, Augen geschlossen, er streicht ihr eine Haarsträhne aus dem Gesicht, beide im Profil zu sehen, er küsst sie plötzlich, Jannes Kopf nach hinten gelehnt, weg von Martin, sie weicht wieder nach hinten, nutzt die erste Gelegenheit sich von ihm zu lösen und das Gesicht weg zu drehen, er versucht weiter sie zu küssen und ignoriert ihre Versuche seinen Küssen zu entkommen, sie lacht kurz auf (Abwehrverhalten), streicht mit der Hand über seine Brust und schiebt ihn dadurch ein Stück von sich weg „Wann musst denn du raus morgen?“ (Ablenkungsmanöver) „Ich muss überhaupt gar nicht raus.“ Janne klopf ihm mit der Hand auf die Brust „Komm, ab ins Bett.“ (versucht der Situation eine harmlose, entspannte Lockerheit zu geben) „Du redest mit mir, wie wenn ich fünf wär oder sowas. Ich bin aber nicht fünf.“ Martin ist anscheinend in seinem „männlichen“* Stolz verletzt, Janne nickt und sagt: „Dann benimm dich doch nicht so.“ Sie lächelt ihn von schräg unten an und will wieder an ihm vorbei, Martin schnaubt: „Okay.“		Kamera: Schulter, halber Oberkörper von Martin im Bild von hinten (Rücken), Ausschnitt von Jannes Gesicht über seiner Schulter

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
3. Subsequenz: 0:16:40 – 0:17:48 Tempo ändert sich	Janne, Martin	<p>Martin greift Janne unter den Armen und an der Hüfte und setzt sie auf die Küchenablage „So besser, ja?“ – „He, hör auf.“ Janne versucht erneut die Situation zu entschärfen, lacht, dreht sich zur Seite „Das ist doch albern.“, Martin versucht wieder sie zu küssen, lacht ebenfalls „Was ist denn los? Albern, ja?“ – „Ja, es ist albern.“ Janne lacht, blickt Martin an, blickt zur Seite und streicht sich die Haare aus dem Gesicht, sie versucht von der Küchenablage herunter zu kommen, doch Martin drückt sie zurück, „Ist albern, ja?“, er blickt zur Seite und atmet laut durch die Nase aus, Janne lehnt sich ein Stück zurück und sieht ihn an, Martin: „Merkst du eigentlich, dass du mich hier hängen lässt? Fühlt sich das irgendwie gut an, oder wie?“ Janne lehnt abwehrend den Kopf nach hinten/zur Seite streicht mit der Hand über ihr Kinn sagt dann (wirkt dabei relativ nüchtern): „Nee, fühlt sich scheiße an.“ Sie blickt Martin an, nickt kurz und blickt dann wieder zur Seite, Martin: „Dann lass doch einfach.“ Janne runzelt die Stirn blickt Martin an, dann wieder zur Seite, Janne blickt nach unten, Martin legt sein Gesicht auf ihren Haaren ab, er drückt seine Nase in ihren Haaransatz, Schnitt auf die Unterkörper der beiden, die die Zuschauer:innen zuvor nicht gesehen haben (auch hier wieder nur Ausschnitte, Kamera sehr nah), Janne sitzt mit gespreizten Beinen auf der Anrichte, Martin steht zwischen ihren Beinen, Janne trägt ein rostfarbenes, samtiges T-Shirt Kleid, Martins Hand mit einer großen silbernen Uhr liegt auf ihrem Oberschenkel er streift ihn entlang, Janne lehnt sich zurück, um Abstand zwischen sich und Martin zu bringen, wieder Schnitt auf die Gesichter, was Martin mit seinen Händen machen können die</p>		Janne fühlt sich eindeutig unwohl/ bedroht

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		Zuschauer:innen nun wieder nicht sehen, wieder Schnitt nach unten, Martin schiebt die Hand zwischen Jannes Beine, in diesem Moment sagt sie: „Ich glaub, ich will nicht.“ Er ignoriert sie und macht weiter, Janne: „Nein, lass mal.“ Er versucht wieder sie zu küssen und ihr näher zu kommen, sie windet sich		
4. Subsequenz: Stimmungswechsel 0:17:49 – 0:20:30	Janne, Martin	Janne schafft es von der Anrichte hinunter, schubst Martin stärker nach vorne, Gläser klirren gegeneinander und fallen um, Janne ist zu Boden gefallen und hat sich den Kopf gestoßen, Martin: „Alles okay?“ Er kniet sich neben sie und streicht ihr über den Arm sie wischt ihn mit einer Handbewegung weg, hält sich die Hand vor die Stirn „Passt schon.“ Martin atmet laut aus, Janne atmet tief durch die Nase ein und stöhnt, er greift ihre Hand als wolle er sie beruhigen, zieht ihre Hand dann aber in seinen Schritt, sie zieht ihre Hand ruckartig weg „Was ist dein Problem, man?“ Sie schnaubt und schüttelt den Kopf, Martin schüttelt kurz den Kopf, dann drückt er sie zu Boden und legt sich auf sie, Janne hat ihre Hände zu Fäusten geballt in Abwehrhaltung auf Brusthöhe, Janne schaut ihn an, entscheidender Moment: „Echt jetzt, ja?“ mit ruppigen Bewegungen macht Martin weiter und beginnt	Gläserklirren, überdeutlich zu hören wie Martin seinen Gürtel und seine Hose öffnet, lautes Atmen von Martin	Janne wehrt sich verbal und körperlich, ‚Verge waltigungsmythen‘ wirken auch hier, ‚Sie muss überredet werden.‘

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		Geschlechtsverkehr mit ihr zu haben, Jannes Blick ist starr und angewidert, Beide sind im Profil zu sehen, er hält ihren Kopf und ihre Hände fest, stöhnt, Janne macht die Augen zu und dreht den Kopf zur Seite, er stöhnt noch ein paar Mal, dann kommt er zitternd und schnaufend zum Orgasmus, Janne: „Fertig?“, „Komm“, sie stößt ihn von sich runter (nun scheint eine nicht mehr ganz so große Gefahr von ihm auszugehen), Janne steht schnell auf, Martin liegt keuchend auf dem Boden, Janne geht in die Küchenzeile und betrachtet Martin von dort aus, Martin zieht sich an und greift an Janne vorbei nach seiner Brille, geht und schließt die Tür hinter sich		
Sequenz Nr. 18: 0:20:31 – 0:20:56				
0:20:31 – 0:20:56	Janne	Direkt nach der Vergewaltigung, Janne putzt sich ihre Zähne, betrachtet wie beiläufig/ interessiert Kassetten, die in der Küche stehen		
Sequenz Nr. 19: 0:20:57 – 0:22:53				
0:20:57 – 0:22:53	Janne	Janne liegt im Bett, Kopf zur Seite gedreht, es ist hell, nächster morgen, trinkt Wasser, es scheint ihr sehr schlecht zu gehen (Kater), versucht jemanden anzurufen, wirft das Handy wütend in die Ecke, schluchzt, schnieft, ruft Robert an, mit dem sie ja ein Treffen vereinbart hat		
Sequenz Nr. 20: 0:22:54 – 0:23:02				
0:22:54 – 0:23:02	Janne	Kurze Duschsequenz		Hier könnte sich schon andeuten, dass Janne nicht vorhat zum Arzt zu gehen/Martin anzuzeigen, könnte aber auch als natürlicher Reflex gewertet werden

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 21: 0:23:03 – 0:27:25				
0:23:03 – 0:27:25	Janne, Robert, Sissi	Janne ist auf dem Weg zu Robert (scheint sehr reich zu sein, Haus befindet sich in einer Villengegend), sonniger Tag, vermeintliche Idylle, Janne bei Robert im Haus, sie hat von der Auseinandersetzung mit Martin eine Wunde an der Schläfe, Robert: „Ups, was ist denn da passiert?“ – Janne: „Da war plötzlich ne Kante.“ Robert: „Ah, es gab Alkohol, was?“, Janne: „Auch, ja.“ Robert bietet Janne noch einmal den Job an (als vorübergehende Vertretung für seine Cheflektorin), Robert findet Sissis tote Katze im Garten, Sissi weint als sie nach Hause kommt und die Katze sieht, sie wird von Robert getröstet, stößt ihn aber weg und ruft: „Scheiß Haus!“ (Erster Hinweis auf Probleme in der Ehe), Janne trinkt nachdenklich ein Schluck von ihrem Bier	Vogelzwitschern	Vermeintliche Idylle steht in starkem Kontrast zu der vorangegangenen Nacht
Sequenz Nr. 22: 0:27:26 – 0:30:20				
0:27:26 – 0:30:20	Janne, Sabine	Janne ist mit ihrer Mutter in der Sauna, ihre Mutter freut sich über das Jobangebot, Janne: „Aber wir ziehen ja gerade weg.“ Ihre Mutter hält nichts von dem Umzug, will nicht, dass Janne nur wegen Piet umzieht „Dinge für den anderen nicht tun, das rächt sich immer.“ – Themenwechsel: „Was ist denn jetzt eigentlich mit deinem Auge passiert?“ Janne: „Da war so ein Typ auf dem Klassentreffen. Der wollte irgendwie und ich halt nicht.“ Mutter schaut Janne entgeistert an (schräge Perspektive, Janne im Vordergrund scharf, Mutter liegt im Hintergrund (unscharf), entrüstet: „Wie Bitte?! Und weiter?“ Sabine hat ihren Blick auf Janne gerichtet, Janne schaut abwesend zur Seite, sie schüttelt den Kopf „Nichts weiter.“ Sie blickt nach unten, Mutter: „Was wollte der?“ –		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		<p>„Baden. Der wollte baden.“ Janne nickt, als müsste sie sich selbst versichern, dass es so war, ihre Mutter schaut zur Seite, den Arm vorm Gesicht und schluckt „Wer war denn das?“ – „Kennst du nicht. Marcel.“ – „Und was hat Marcel gemacht?“ Janne schüttelt den Kopf „Nichts. Ich kann mich schon wehren.“ (bekräftigend), „Ja, das sieht man. Deshalb hast du jetzt auch so ein blaues Auge.“ – „Ja, weil ich gestolpert und gegen ne Kante geknallt bin. Ist gut jetzt.“ Ihre Mutter richtet sich auf und beugt sich von hinten zu Janne: „Ich find’ das aber nicht gut.“ – „Ja darum gehts jetzt aber nicht.“ Mutter dreht sich weg, sagt dann wieder zu Janne: „Nein heißt nein.“, Janne fängt wegen dem abgedroschenen Spruch an zu lachen: „Bitte?“ Beide Grinsen, Mutter: „Ja, ich find das auch gut.“ Janne lachend: „Ich auch. Ich find’s auch super.“ „Jetzt sag doch mal, was passiert ist.“ Mutter ist jetzt wieder Ernst, Janne abwehrend „Nichts ist passiert.“ (Mit Nachdruck) „Marcel wollte baden. Ich bin gegen eine Kante geknallt.“ „Marcel und weiter?“ „Du bist ja total hysterisch. Hör doch mal auf.“ „Nein, ich hör nicht auf.“ Reden durcheinander, schließlich Janne: „Hör auf, ich sag’s nicht nochmal.“ Mutter blickt Janne lange an, Janne: „Wie gehts denn dir?“ Mutter lehnt sich zurück und blickt Janne weiter an (Spannung), Menschen kommen in die Sauna, es wird begrüßt</p>		<p>Es wirkt als wolle Janne Martin schützen, denkt sich sogar einen falschen Namen aus, ‚Vergewaltigungsmythos‘: Eine junge gesunde Frau* müsste sich gegen einen Übergriff wehren können scheint in Jannes Kopf verankert zu sein</p>

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 23: 0:30:21 – 0:31:59				
0:30:21 – 0:31:59	Piet, Janne	Janne packt Sachen zusammen, Piet telefoniert im Hintergrund, Janne weint beim Ausräumen, Piet tröstet sie (ob sie wegen des gescheiterten Verlags oder den Vorkommnissen auf dem Klassentreffen weint, bleibt unklar), „Was hast denn du gemacht?“ (in Bezug auf ihre Verletzung), Janne lachend: „Bin gegen die Küchenzeile gerannt.“ „Wo denn?“ „Zeig mal.“ Streicht ihr zärtlich übers Gesicht, Janne dreht sich weg und will der Situation entkommen, lenkt vom Thema ab „Nimmst du die Garderobe ab? Die Schrauben sind so fest“, „Jetzt denken alle ich hab dir eine reingehauen“ beide lachen (liebvoller Umgang), räumen das Auto ein		
Sequenz Nr. 24: 0:32:00 – 0:32:17				
0:32:00 – 0:32:17	Piet, Janne	Piet und Janne im Auto, „Wie war denn dein Klassentreffen?“ (beiläufig) – „Nett. Die, die da waren, bauen Häuser und kriegen Kinder und die, die was anderes machen waren nicht da.“ – „Wir bauen auch ein Haus.“ – „Ich war ja auch da.“		Beide lachen, Humor
Sequenz Nr. 25: 0:32:18 – 0:35:28				
0:32:18 – 0:35:28	Piet, Janne, Gäste im Lokal	Piet und Janne beim Essen in einem Lokal (asiatischer Imbiss), reden über Samuels Buch, Piet möchte den Verlag neu gründen, Janne will nicht mehr, erzählt von Roberts Jobangebot, Piet ist wütend und holt sich ein Bier, Piet ist dagegen, weil sie gerade wegziehen, beginnt Streit mit einem Fremden, der nach dem Flaschenöffner fragt, sagt laut „Sie zahlt“ und verlässt das Lokal, Janne bleibt allein zurück		Es wird deutlich, dass Piet recht impulsiv ist, außerhalb der Beziehung möchte er anscheinend, dass Janne sich für ihre Belange einsetzt, OK-T-Shirt taucht hier zum ersten Mal auf

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 26: 0:35:29 – 0:37:17				
0:35:29 – 0:37:17	Janne	Janne allein in einer dunklen Wohnung (anscheinend ihre alte Wohnung in München), trinkt ein Glas Rotwein, fasst sich versehentlich ins Gesicht, bemerkt ihre Wunde und verzieht das Gesicht, am nächsten Morgen liegt sie nachdenklich allein im Bett		
Sequenz Nr. 27: 0:37:18 – 0:38:49				
0:37:18 – 0:38:49	Janne, Robert, Sissi (am Telefon)	Janne im Gang auf dem Weg zu ihrem neuen Büro, Robert diskutiert am Telefon mit Sissi, Robert lädt Janne am Abend zum Theater ein, da es seiner Frau* nicht so gut gehe, Roberts Kommentar „Ihr Mädels, man“ – Janne: „Was hast du falsch gemacht?“ – „Ich hatte ein Leben vor ihr.“ (Genervt) – „Macht man ja auch nicht.“ (Ironisch) „Du musst das machen, bitte. Ich brauch wenigstens eine Frau in meinem Leben, die zu mir hält.“		Ibsen: <i>Nora oder ein Puppenheim</i> , Verallgemeinerung, Druck von Robert den Job anzunehmen
Sequenz Nr. 28: 0:38:50 – 0:39:24				
0:38:50 – 0:39:24	Janne, Sabine	Janne beim Einkaufen mit ihrer Mutter (Umkleidekabine) betrachtet sich im Spiegel, haucht den Spiegel an „Sein Telefon ist seit sechs Tagen aus.“		Zuschauer:innen erfahren nur über dieses Gespräch etwas über die aktuelle Situation zwischen Janne und Piet
Sequenz Nr. 29: 0:39:25 – 0:39:40				
0:39:25 – 0:39:40	Janne	Janne steht an eine Hauswand gelehnt Handy am Ohr, versucht vermutlich Piet anzurufen, Janne schminkt sich die Lippen in einem Seitenspiegel vom Auto	Vögel, Rauschen von Autos	
Sequenz Nr. 30: 0:39:41 – 0:40:03				
0:39:41 – 0:40:03	Janne, Robert, Martin	Janne trifft Robert vor dem Theater, Martin kommt auch dazu, Janne lächelt „Das ist ja lustig, hallo.“ Martin abweisend: „Hallo.“ Robert überrascht: „Kennt ihr euch?“		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 31: 0:40:04 – 0:42:35				
0:40:04 – 0:42:35	Janne, Robert, Martin	<p>Janne sitzt zwischen Robert und Martin im Theater, im dunklen Saal sieht man, dass Martin und Janne ihre Hände in den Schoß gelegt haben, Jannes und Martins Augen wandern hin und her, beide scheinen sich nicht besonders wohl zu fühlen, Geräusche vom Stück im Hintergrund (schrilles Lachen), Schnitt: Janne steht vor dem Theater, Martin kommt zögernd auf sie zu, Janne: „Wie war die Hochzeit?“ – „Geht so. Wollen wir mal reden?“ Janne lacht spöttisch „Wollen.“ „Gut, können wir mal reden?“ – Janne lacht abwehrend: „Vielleicht nicht hier.“ Kratzt sich an der Stirn, dreht den Kopf zu Martin und fragt unvermittelt: „Hat’s dir gefallen?“ Martin schaut sie entgeistert an, atmet laut durch den Mund aus, blickt sich um „Es geht. Und dir?“ Janne: „Nee, ich fand’s irre eitel.“ (Reden offensichtlich über das Stück auf einer Metaebene könnte es aber auch um die Vergewaltigung gehen), abrupter Themenwechsel von Janne, fragt was das für eine Zusammenlegung sei, bei der Martin im Verlag arbeite, Janne erfährt, dass sie sechs Wochen mit Martin zusammen arbeiten müsste, wenn sie das Angebot von Robert annimmt, Janne schlägt das Angebot noch etwas trinken zu gehen aus, erfindet einen Geburtstag zu dem sie noch müsse, Verabschiedung zuerst von Robert dann auch von Martin (zögerlich), Janne geht weg</p>	Theaterstück: Musik, Geschrei	Absurde Situation, es wird deutlich, dass Janne nach Außen Normalität wahren möchte

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 32: 0:42:36 – 0:43:18				
0:42:36 – 0:43:18	Janne	Kamera verfolgt Janne von hinten, wie sie durch die dunkle Stadt läuft, atmet hörbar aus und streckt ihre Arme aus, kratzt sich kurz am Kopf und im Gesicht, atmet laut aus, reibt ihre Handflächen aneinander, streckt sich, fährt sich durch die Haare, Räuspern, lautes Atmen, schaut sich verwirrt um		Panikattacke
Sequenz Nr. 33: 0:43:19 – 0:46:53				
0:43:19 – 0:46:53	Janne, Piet	Janne schließt ihre Wohnungstür auf, Piet ist wieder da, isst einen Apfel (trägt sein OK-T-Shirt), beiläufig, kommentarlos, wie selbstverständlich, Janne offensichtlich wütend aber noch beherrscht: „Wo warst du?“ Janne geht auf ihn los, versucht auf ihn einzuschlagen, Piet greift ihre Handgelenke und drückt sie gegen die Wand, die Beiden umarmen sich, Schnitt: stehen auf dem Balkon, Piet will nicht über Jannes Jobangebot reden, Janne: „Ich aber.“ Piet: „Nee, du willst ne Erlaubnis, aber das kannst du mal schön selber machen. Wär nur schade um das Klavier.“, drückt die Zigarette aus, Schnitt: die beiden liegen im Bett, Janne an Piet gekuschelt, er liest, Schnitt: der nächste Morgen, Janne liegt allein im Bett, Piet räumt auf und gießt Pflanzen, Janne trägt Piets OK-T-Shirt, Janne: „Und du?“ – „Geht dich gar nichts an, du machst ja auch was du willst.“ Piet lächelt (anscheinend hat sich Janne dazu entschieden, den Job anzunehmen)	Musik	Wieder wird der Humor in der Beziehung deutlich

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 34: 0:46:54 – 0:47:17				
0:46:54 – 0:47:17	Janne	Janne telefoniert am Fenster, nimmt den Job an, Flecken auf dem OK-T-Shirt		
Sequenz Nr. 35: 0:47:18 – 0:48:21				
0:47:18 – 0:48:21	Janne, Martin, Robert	Kamera verfolgt Janne beim Gehen durch das Bürogebäude (langer Gang), kommt in eine Besprechung von Robert und Martin, Martin verlässt das Büro, Robert: „Martin meinte, das war ein schöner Abend, auf dem Klassentreffen neulich?“, Janne nickt: „Mhm. Wir haben Tango getanzt.“ (beiläufig) Robert: „Und, tanzt er gut?“ – „Geht.“ Geplänkel mit Robert		
Sequenz Nr. 36: 0:48:22 – 0:50:15				
0:48:22 – 0:50:15	Janne, Martin, Kollege	Erneutes Zusammentreffen mit Martin auf dem Gang, „Janne wollen wir vielleicht jetzt mal reden?“, Janne nickt, die Beiden gehen in einen Kopierraum, Martin: „Das muss ja jetzt nicht hier sein. Vielleicht können wir ja einen Kaffee trinken gehen oder so?“ Janne (unwirsch und scheinbar ahnungslos): „Worüber willst du denn reden?“, Martin: „Naja, es tut mir Leid.“ (eindringlich), Janne kopiert etwas, Martin: „Ich weiß auch nicht, keine Ahnung, was man da jetzt so macht.“ Janne: „Na gar nichts macht man da jetzt, was soll man denn da jetzt machen?“ Martin stammelt: „Ich weiß nicht, das musst du jetzt schon wissen. Bisschen so sagen was du so brauchst oder was ich tun kann.“ – „Du bist ja süß. Kannst mir ja mal ne Tafel Schokolade vorbei bringen.“ – „Tzz.“ dritte Person kommt rein, kurze Unterbrechung, Martin: „Ich wollte eigentlich nur sagen, dass ich mich wirklich komplett nach dir richte, ja? Und Robert weiß das ja nicht, aber wenn dir das wichtig ist, ist das kein Problem für mich.“, Janne ernst: „Nee, das ist mir überhaupt nicht wichtig. Ganz im Gegenteil. Lass uns da mal Robert raushalten. Das macht alles nur kompliziert, ja?“ – „Ich kann die		Martin drückt sich sehr wage aus, weder er noch Janne benennen die Tat Janne will partout keine ‚Umstände‘ machen, will nicht dass die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt wird, um weiterhin so zu tun als wäre alles normal

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		Beratung aber auch an einen anderen Kollegen abgeben, ist kein Ding.“ „Das ist alles viel zu viel. Ähm, ich würd das gern einfach nicht so groß...“, Martin atmet durch die Nase ein „Okay, wie du willst. Also, das ist, was ich eigentlich sagen wollte. War mir wichtig.“ Nachdenklich: „Wie du willst.“ – „Ich will gar nichts, danke.“ Lächelt kurz und gezwungen, nachdrücklich: „Es ist alles in Ordnung.“ Martin: „Wirklich, ja? Okay.“ Martin nickt, Janne: „Bis dann.“ Janne verlässt den Raum, Martin bleibt zurück und blickt ihr nach		
Sequenz Nr. 37: 0:50:16 – 0:51:24				
0:50:16 – 0:51:24	Piet, Janne, Sabine	In der Küche, kochen zusammen, Diskussionen (Stimmung nicht besonders gut)		kleiner Machtkampf zwischen Piet und Jannes Mutter bei der Anzahl der Kartoffeln, die gekocht werden sollen
Sequenz Nr. 38: 0:51:25 – 0:52:07				
0:51:25 – 0:52:07	Piet, Janne	Jannes Mutter ist weg, Janne macht den Abwasch, Piet sucht Jannes Nähe, die Beiden haben Geschlechtsverkehr auf dem Küchentisch		
Sequenz Nr. 39: 0:52:08 – 0:53:29				
0:52:08 – 0:53:29	Janne, Frauen*-ärztin	Janne in einem Wartezimmer, anscheinend Frauen*ärztin (Untersuchung), Gespräch mit der Ärztin, Janne lacht und schnaubt, Hand im Gesicht, Aufklärung über medikamentösen/instrumentellen Abbruch Gespräch wird in der Mitte durch Schnitt unterbrochen		Keine klassische, Erzählweise Schockmoment, ‚Sie sind schwanger‘, beiläufige Erzählweise
Sequenz Nr. 40: 0:53:30 – 0:54:52				
0:53:30 – 0:54:52	Janne, Robert	Janne geht durch den Brüokomplex, Robert kommt in ihr Büro „Du hast geraucht?“ – „Eine am Fenster, ja.“ – „Hast du welche?“, rauchen zusammen, reden darüber, dass Robert nicht rauchen darf, weil er und Sissi Kinder bekommen wollen (Robert wirkt nicht begeistert)		Robert älterer Mann*, junge Frau* sie will Kinder, er nicht

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 41: 0:54:53 – 0:55:59				
0:54:53 – 0:55:59	Janne, Piet, Robert	Janne zeigt Piet das Büro und stellt ihm Robert vor, dieser lädt sie zur Betriebsfeier ein, die gleichzeitig Martins Geburtstagsfeier ist (Bowling), Janne will nicht, Robert: „Na was, jetzt stell sich nicht so an.“ (Sozialer Druck) Piet: „Bowlen ist doch lustig.“		Janne wird mit sozialen Erwartungen konfrontiert
Sequenz Nr. 42: 0:56:00 – 0:57:29				
0:56:00 – 0:57:29	Piet, Janne, Robert, Martin, Partygäste	Bowlinghalle, Janne gratuliert Martin, stellt Piet Martin vor, laute Party, Martin trägt Party-Brille, Piet und Janne flüstern vertraut, Robert tanzt, Martin und Piet stehen nebeneinander (Kamera von hinten) und reden Janne beobachtet die Beiden	Musik, Gespräche	Mit Wissen darum, was passiert ist absurde Situation, muss für Janne unerträglich sein, wird alltäglich und nüchtern dargestellt
Sequenz Nr. 43: 0:57:30 – 1:01:35				
0:57:30 – 1:01:35	Janne, Robert, Martin, Sissi, Partygäste (unter anderem Martins Freundin)	Janne auf der Toilette, schnäuzt sich die Nase, Schnitt: Martin und Sissi reden miteinander, Martin wirkt abwesend, Janne und Robert reden über Roberts Eheprobleme, Janne beobachtet Martin und seine Freundin, Janne über Roberts Eheprobleme: „Ich würde mir das einfach nicht gefallen lassen.“ „Bums sie lieber dreimal am Tag, dann wird sie schon schwanger und kriegt auch bessere Laune.“ Robert lacht, Janne begegnet Martin im Flur „Wie kam’s denn eigentlich?“ (Blickt sich um, als hätte er Sorge jemand könnte das Gespräch belauschen), Janne: „Robert hat gefragt. Piet bowlt gern.“ – „Und wie gehts so?“ – „Geht so. Ich bin schwanger.“ Martin starrt sie an, lehnt sich gegen die Wand „Wusstest du, dass man nach dem Beratungsgespräch drei Wochen warten muss, bis man		Janne kann gegenüber Roberts Eheproblemen wenig Verständnis ausbringen (insbesondere für Sissi)

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		ein Gespräch in der Klinik bekommt? Zum drüber nachdenken. Damit man nicht überstürzt entscheidet oder falsch.“ Nachdem Martin seine Unterstützung anbietet: „Bild dir mal nichts drauf ein, muss ja nicht von dir sein.“ Verlässt die Situation, Schnitt: Piet und Janne verlassen die Bowlinghalle (anscheinend auf Jannes Wunsch), Janne hat ihre Strickjacke um sich gewickelt, Arme verschränkt, Piet: „Martin hat echt ein paar gute Sachen gesagt. [...] Der ist echt ganz nett.“ – „Ja, der ist nett.“ Gehen die dunkle Straße entlang, Verkehr, Piet legt Janne den Arm um die Schulter, will sie küssen, Janne schiebt ihn weg, geht ein Stück voraus		
Sequenz Nr. 44: 1:01:36 – 1:01:44				
1:01:36 – 1:01:44	Janne	Janne auf dem Balkon, hält Gesicht in die Sonne	Autorauschen, leichter Wind, Janne wieder im Profil	
Sequenz Nr. 45: 1:01:45 – 1:03:56				
1:01:45 – 1:03:56	Janne, Piet, Samuel, Ordnungsbeamtin	Piet und Janne gehen über eine befahrene Straße, Kamera folgt ihnen wieder dicht, plötzlich dreht Janne sich um, sagt zu Piet auf der anderen Straßenseite sei Samuel, „Ich will nicht.“, Piet ignoriert sie und geht auf Samuel zu, konfrontiert ihn, brüllt rum, Ordnungsbeamtin kommt hinzu, Samuel haut ab, Piet und Janne streitet sich, weil Piet meint, Janne wäre nicht auf seiner Seite, Janne bleibt ratlos allein auf der Straße zurück	Straßenlärm	Piet ignoriert eindeutig Jannes „Ich will nicht.“

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 46: 1:03:57 – 1:06:10				
1:03:57 – 1:06:10	Janne, Robert	Es ist Abend, die Kamera verfolgt Janne, sie geht ins Büro, trifft Robert dort zufällig an, der auf dem Sofa liegt und Alkohol trinkt, auf die Frage, ob etwas passiert ist, sagt Robert „Och nichts.“ Er steht auf und knöpft seine Hose auf, zeigt Janne seinen blau gefleckten Oberschenkel „Das ist passiert.“ Janne entgeistert: „Was hast du denn gemacht?“, Robert erzählt, Sissi habe ihn aus dem Bett getreten und danach noch weiter auf ihn eingetreten, „Was? Warum?“ – „Weil ich müde war.“ Janne verächtlich: „Die hat sie doch nicht mehr alle. Und du lässt dich einfach so verprügeln oder was?“ – „Ich kann ja nicht zurück schlagen.“ Janne ernst: „Doch.“ Robert seufzt, Janne bucht ihm ein Hotelzimmer (entschlossen, ergreift die Initiative)		Sich bis auf die Unterhose auszuziehen vor einer Angestellten ist fraglich, häusliche Gewalt, männliches* Opfer, Janne zeigt in dieser Situation Entschlossenheit, will Robert aus seiner hilflosen Lage helfen, tragisch, dass sie sich selbst nicht helfen kann für Roberts Opferstatus aber ein Bewusstsein hat
Sequenz Nr. 47: 1:06:11 – 1:07:58				
1:06:11 – 1:07:58	Janne, Piet	Janne geht die Treppe ihres Wohnhauses hoch, Schlüssel passt nicht, Piet hat die Schlösser ausgetauscht, Janne klopft und bittet Piet, sie reinzulassen, Piet weigert sich, Janne zieht sich aus und wirft ihre Kleidung durch den Briefschlitz steht nur mit ihrer Unterhose bekleidet vor der Wohnungstür, Piet öffnet im OK-T-Shirt die Tür, schnaubt und geht in den Wohnungsflur Janne hinterher, schließt die Tür		
Sequenz Nr. 48: 1:07:59 – 1:09:02				
1:07:59 – 1:09:02	Janne, Pflegerin	Patient:innenaufnahme in der Klinik, Janne will keine Abholperson angeben, Diskussion mit der Krankenschwester gibt schließlich den Namen ihrer Mutter an		
Sequenz Nr. 49: 1:09:03 – 1:14:54				
1. Subsequenz: 1:09:03 – 1:10:06	Janne	Janne liegt im Aufwachraum, schläft mit dem Handy in der Hand ein, Piet ruft an	Vogelgezwitscher	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
2. Subsequenz: 1:10:07 – 1:12:06	Piet, Janne, Pflegerin	Piet kommt hinzu, Janne: „Ich hab gesagt, du sollst nicht kommen.“, Piet: „Tja, deine Mutter ist bei einem Seminar in Hamburg. Sie macht sich Sorgen. Sag mal, hast du hier abgetrieben?“, Janne dreht langsam ihren Kopf zu Piet (sitzt schräg auf dem Bett, Piet steht neben dem Bett, Profil zur Kamera), Janne bittet Piet wieder zu gehen, die Krankenschwester kommt rein, Piet unterdrückt ein Lachen, während die Krankenschwester Jannes Blutdruck misst, Krankenschwester: „Dann lassen Sie sich heute noch ein bisschen pflegen. Vielleicht gibt es ja eine Hühnersuppe.“ Piet lächelnd: „Ja, vielleicht.“ Janne zieht sich an, Piet beugt sich zu ihr herunter: „Sag mal, was machst denn du hier?“, versucht Jannes Gesicht zwischen die Hände zu nehmen – Schnitt: Janne läuft durch den Krankenhausflur, Piet hinterher, warten auf den Aufzug		
3. Subsequenz: 1:12:07 – 1:14:54	Janne, Piet, Radfahrer, Kind	Schnitt: Janne und Piet im Auto, Piet hat den Kopf auf das Lenkrad gestützt und schaut Janne an, Janne wird im Profil gezeigt und schaut geradeaus, Piet: „Was willst du denn von mir?“, Janne: „Nichts.“ Schnitt: Piet startet das Auto und fährt los, Fahrt durch Tunnel, Radiomusik im Hintergrund, Fiaker fährt vorbei, Piet hält vor der Wohnung: „Ich schlaf jetzt die nächsten zwei Nächte bei Clemens, ich helf dir beim Umzug. Danach wärs gut, wenn du zwei Nächte wo anders schlafen könntest, dann kann ich mein Zeug rausholen.“ Janne schaut geradeaus und schluckt „Können wir reden?“ „Ich will nicht mehr mit dir reden, wirklich nicht.“ Janne schaut weiter unbewegt		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		geradeaus, auch als Piet das Auto schon verlassen hat, Schnitt: Telefonat (vermutlich mit Robert) „Okay, dann fahr ich kurz ins Büro...“ Janne wechselt zur Fahrerseite setzt zurück „Hey!“ (Ruf) hat fast einen Mann mit seinem Kind auf dem Gepäckträger angefahren, Janne erschrocken, Mann brüllt sie an (zeigt wie sehr sie durch den Wind ist)		
Sequenz Nr. 50: 1:14:55 – 1:17:20				
1:14:55 – 1:17:20	Janne, Martin, Kollegin	Janne auf dem Weg ins Büro (die selbe/sehr ähnliche Einstellung wie in Sequenz 46), Janne vorm Computer, tippt, Stimmen im Hintergrund, dann kommt Martin rein: „Hallo ist Robert da? Das war Sissi. Robert ist nicht nach Haus gekommen, hast du ne Ahnung wo der ist?“ – „Klar, dem hab ich ein Hotelzimmer gebucht. Warum?“ – „Aha.“ „Was willst du jetzt von mir?“ (Janne stellt Martin dieselbe Frage, die Piet ihr zuvor gestellt hat) „Nichts. Ich will gar nichts.“ „Achso, stimmt. Du willst ja immer gar nichts. Das ist schon gemein, oder? Dass du nicht sagen kannst, nichts machen kannst. Das ist hart, da hast du wirklich schwer.“ Jannes Gesichtshälfte: hartes Licht vom Computer, sie ist Martin und der Kamera direkt zugewandt, Martin: „Magst du mir sagen, was los ist?“, „Nichts, wieso? Ist alles super. Bei dir?“ – „Keine Ahnung, sag du's mir.“ Martin steht vor der Tür, Gesicht halb vom Türlicht beleuchtet, „Achso. Was denn? Dann weißt du ja immer auch nicht, oder? Das haben wir jetzt auch schon ein paar mal durch.“ Jannes Nase läuft, sie steht langsam auf: „Du weißt doch dann auch nicht, was du sagen sollst, was du machen sollst, hm? Da kam doch nie irgendwas. Oder kam da je irgendwas? Gab's da vielleicht mal ne Zeit, wo da irgendwas war oder ist dein kleines Spatzenhirn so groß wie dein Schwanz? Hm?“ (Martin		Umkehrung Opfer/Täter:in Verhältnis, Janne wird zur Täter:in scheint so als wäre diese Umkehrung der einzige Weg, auf dem Janne ihre Verletzung zeigen kann

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		nickt während Jannes Ausbruch nachdenklich) Martin nickt weiter, als sei der der Meinung diese Beschimpfungen verdient zu haben, Janne: „Soll ich dich mal ein bisschen anfassen?“ Janne kommt auf Martin zu, Martin: „Lass das, ja?“ Janne: „Lass es, ja?“ Blickt ihn an, fasst ihn an, Martin: „Hör auf.“, Janne wiederholt Martins Worte: „Hör auf, ja?“, Martin schlägt ihre Hand zur Seite, Janne kommt weiter auf ihn zu, „Hör auf ja, lass es, ich soll aufhören? Möchtest du das nicht? Gefällt dir das nicht?“ - „Lass es.“, Janne treibt Martin weiter in die Ecke „Was denn, was denn?“ Sie versucht, seine Hose zu öffnen, die Beiden schlagen auf einander ein, Janne schlägt auf Martin ein, Kollegin kommt hinzu, ist irritiert, weil sie merkt, dass sie gerade in etwas hinein geplatzt ist, Janne setzt sich zurück an ihren Computer, Martin verlässt den Raum		
Sequenz Nr. 51: 1:17:21 – 1:19:25				
1:17:21 – 1:19:25	Janne, Sabine	Janne steht weinend in ihrer Küche, telefoniert (vermutlich mit ihrer Mutter) weint und brüllt ins Telefon: „Geh an dein scheiß Telefon ran, wenn ich dich anrufe!“ Sitzt auf dem Küchenboden, ihre Mutter kommt vorbei und kocht Suppe, essen gemeinsam, Beiläufigkeit: „Die Kartoffeln sind noch ein bisschen fest.“ (Zuschauer:innen wissen nicht, ob Janne sich ihrer Mutter anvertraut)		
Sequenz Nr. 52: 1:19:26 – 1:20:16				
1:19:26 – 1:20:16	Janne, Sissi	Büro, Janne im Aufzug mit Sissi, Sissi klopft an Roberts Büro, Janne: „Ruf ihn doch an.“ „Nee da geht er nicht ran.“ „Magst du meins nehmen? Bei mir geht er ran.“ Sissi weint „Ja, bei dir geht er ran. Ist lieb aber, muss schon wollen.“ Sissi geht, Janne bleibt vorm Büro zurück		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 53: 1:20:17 – 1:23:42				
1:20:17 – 1:23:42	Büromitar., Janne, Robert, Sissi	Seminar, Robert: „Ich hab’ mich getrennt.“ Seminarleiterin: „Sag mal, habt ihr was von Martin gehört?“ Team-Building-Spiele suchen Tischtennisball, Janne hatte einen eingesteckt, Abschlussrunde im Stuhlkreis, die Situation, in der Janne den Ball eingesteckt hatte, wird von einer Kollegin als „irritierend“ beschrieben, andere Kollegin bezeichnet die Situation als „übergriffig“ ein anderer Kollege verteidigt Janne, es wird über sie geredet, als sei sie nicht anwesend als Janne nach ihrem Empfinden gefragt wird, sagt sie: „Ich hab’s gar nicht gemerkt.“ Robert unterbricht die Situation von draußen und bittet Janne vor die Tür, vor dem Büro steht Sissi, Robert bittet Janne seine Termine zu übernehmen, Sissi verheult: „Martin hat einen Unfall gehabt.“ Robert: „Ja, gestern Nacht hat der wohl noch einen Unfall gehabt.“ Sissi: „Mit’m Auto.“ Robert und Sissi gehen, Janne geht aus dem Bürogebäude	Unterhaltungen im Hintergrund	Janne versteht das Aufheben um den Tischtennisball nicht (wirkt auch auf mich übertrieben), eventuell Metapher wie im Gerichtssaal
Sequenz Nr. 54: 1:23:43 – 1:26:18				
1:23:43 – 1:26:18	Janne, Menschen in der U-Bahn, Kontrollleur: innen	Janne läuft zur U-Bahn Station vorbei am Fahrkartenschalter, Fahrkartenkontrolle in der U-Bahn, Janne sitzt teilnahmslos ganz hinten, weigert sich auszusteigen, „Der Automat war kaputt. Ich steig’ nicht mit aus.“ Kontrolleur will sie hochziehen, Janne weigert sich, wie ein Mantra wiederholt sie ihren Satz, die Bahn wird angehalten und die Polizei gerufen, Janne ist den Tränen nahe, die anderen Fahrgäste sind genervt		Absurdität für Fahren ohne Ticket wird die Polizei gerufen, obwohl Janne etwas viel schlimmeres widerfahren ist
01:26:19: Black				

Einstellungsprotokoll *Alles ist gut*

Nummer	Minute	Kamera	Sekunden
1. Subsequenz: 0:12:21 – 0:15:52, 18 Einstellungen, Dauer: 0:03:31 Min			
1	0:12:21 – 0:12:23	langsame Verfolgungsfahrt, Schnitt	2
2	0:12:24 – 0:12:30	Schnitt	6
3	0:12:31 – 0:12:39	Schwenk von links nach rechts	8
4	0:12:40 – 0:13:02	Schnitt	22
5	0:13:03 – 0:13:12	Schnitt	9
6	0:13:13 – 0:13:21	Schnitt	8
7	0:13:22 – 0:13:27	Schnitt	5
8	0:13:28 – 0:13:41	Kamera wartet im Haus, Schnitt	13
9	0:13:42 – 0:14:11	Kamerafahrt, Schnitt	29
10	0:14:12 – 0:14:15	zwischen Martin und Janne hin und her, Schnitt	3
11	0:14:16 – 0:14:21	Schnitt	5
12	0:14:22 – 0:14:33	Schnitt	11
13	0:14:34 – 0:15:01	Kamera bewegt sich von Janne, die das Bett macht, hoch zu Martin, Größenunterschied wird deutlich, Schnitt	27
14	0:15:02 – 0:15:22	Schnitt	20
15	0:15:23 – 0:15:30	Schnitt	7
16	0:15:31 – 0:15:35	Schnitt	4
17	0:15:36 – 0:15:44	Schnitt	8
18	0:15:45 – 0:15:52	Schnitt	7
2. Subsequenz: 0:15:53 – 0:16:39, 4 Einstellungen, Dauer: 0:01:26			
19	0:15:53 – 0:16:19	zwischen Janne und Martin hin und her, Schnitt	26
20	0:16:20 – 0:16:25	Schnitt	5
21	0:16:26 – 0:16:35	Schnitt	9
22	0:16:36 – 0:16:39	Schnitt	3
3. Subsequenz: 0:16:40 – 0:17:48, 11 Einstellungen, Dauer: 0:01:08			
23	0:16:40 – 0:16:43	Schnitt	3
24	0:16:44 – 0:16:45	Schnitt	1
25	0:16:46 – 0:16:47	Schnitt	1
26	0:16:48 – 0:16:56	Schnitt	8

Nummer	Minute	Kamera	Sekunden
27	0:16:57 – 0:17:01	Schnitt	4
28	0:17:02 – 0:17:20	Schnitt	18
29	0:17:21 – 0:17:26	Schnitt	5
30	0:17:27 – 0:17:28	Schnitt	1
31	0:17:29 – 0:17:39	Schnitt	10
32	0:17:40 – 0:17:42	Schnitt	2
33	0:17:43 – 0:17:48	Bewegung von Janne und Martin aus dem Bild heraus, Janne komplett raus, da sie zu Boden fällt, Schnitt	5
4. Subsequenz: 0:17:49 – 0:20:30, 16 Einstellungen, Dauer: 0:03:21			
34	0:17:49 – 0:17:50	Kamerabewegung nach unten, zu Boden wo Janne liegt, Schnitt	1
35	0:17:51 – 0:17:53	Schnitt	2
36	0:17:54 – 0:17:58	Martin bewegt sich aus dem Bild, kurz ist nur die Wand zu sehen, Schnitt	4
37	0:17:59 – 0:18:06	Kamerafahrt hoch, Schnitt	7
38	0:18:07 – 0:18:26	Schnitt	19
39	0:18:27 – 0:18:29	Schnitt	2
40	0:18:30 – 0:18:31	Schnitt	1
41	0:18:32 – 0:18:53	Schnitt	21
42	0:18:54 – 0:19:01	Schnitt, Kamera fährt von Janne hoch zu Martin, er liegt auf ihr, Kamera fährt wieder runter, Machtverhältnis	7
43	0:19:02 – 0:19:24	Schnitt	22
44	0:19:25 – 0:19:34	Janne tätschelt Martin den Kopf, von der Stirn aus gefilmt, Schnitt	9
45	0:19:35 – 0:19:39	Schnitt	4
46	0:19:40 – 0:19:51	Kamera verfolgt Janne von hinten, Schnitt	11
47	0:19:52 – 0:20:11	Martin auf dem Boden, Kamera fährt mit seiner Bewegung hinauf, verfolgt ihn und seine Bewegungen, Schnitt	19
48	0:20:12 – 0:20:15	Schnitt	3
49	0:20:16 – 0:20:30	Schnitt	14

Sequenzprotokoll Joy

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 1: 0:00:00 – 0:06:02				
1. Subsequenz: 0:00:00 – 0:00:53	Noch niemand sichtbar	Black mit Einblendungen	Rhythmischer Gesang, Klimplern, Krähen eines Huhns/ Hahns	
2. Subsequenz: 0:00:54 – 0:05:55	Mann* (Juju-Priester), Frau*, die den Schwur leistet	Erstes Sichtbares Bild, Mann* führt ein Ritual durch, Hahn wird gerupft, Blut verteilt, junge Frau* steht daneben und schaut ihm zu (hat ein weißes Laken umgebunden), sie legt eine Art Gelübde ab „Führe ich die Polizei zu meiner Herrin soll dieser Schrein mich töten.“, Abgeschnittene Nägel und Haare der Frau* werden in einem kleinen Paket zusammen geschnürt, der Magier erklärt ihr, dass ihre Mutter dieses Päckchen abholen könne, sobald sie ihre Schulden abbezahlt habe „Wenn du nicht zahlst, suche ich dich heim.“	Dialog, Schwüre	Figuren im Profil/ Halbprofil zu sehen, kein direkter Blick in die Kamera, es hängen schon mehrere Päckchen an der Wand, anscheinend haben schon zahlreiche Frauen* diesen Schwur geleistet
3. Subsequenz: 0:05:56 – 0:06:02	keine	Black, Einblendung des Filmtitels	Rauschen	
Sequenz Nr. 2: 0:06:03 – 0:09:39				
0:06:03 – 0:09:39	0:06:03 erster Auftritt Joy , drei Jugendliche, Freier, andere Sexarbeiter -innen 0:06:45: erster Auftritt Precious	Joy steht vor einem Zaun, es ist Nacht (Straßenstrich, Industriegebiet): Sie ist geschminkt und trägt eine Perücke sowie ein glitzerndes Top, ist bis zur Brust zu sehen, blickt nach rechts, Gesicht zur Seite gewandt, drei Jugendliche kommen vorbei „Hör auf, keine Schwarze, man“: Rassismus wird schon hier deutlich, Precious sitzt niedergeschlagen auf einem Betonklotz, Freier nimmt Joy mit, Schnitt: Joy kommt danach zurück, frischt ihr Make Up auf, Joy kommt auf Precious zu und fordert sie auf, aufzustehen und sich potentiellen Freiern zu	Rauschen, Motoren von Autos	Halbprofil

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
		präsentieren, Auto bleibt erneut vor Joy stehen, nachdem sie weg gefahren ist, setzt Precious sich wieder hin, Morgengrauen: die Vögel zwitschern Joy nimmt ihre Perücke ab, an der Bushaltestelle schminkt sie sich ab und steigt in einen Jogginganzug		
Sequenz Nr. 3: 0:09:40 – 0:11:46				
0:09:40 – 0:11:46	Precious, Joy	Precious und Joy sitzen um Bus, Joy zählt ihr Geld, sie fordert Precious auf, ihr ebenfalls das Geld zu geben, sie gibt ihr 30 Euro, keine Unterhaltung zwischen den Beiden, sie betreten ein heruntergekommenes Treppenhaus, kommen in eine kleine dunkle Wohnung, in der jemand schnarcht ziehen sich aus und Precious legt sich in ein Stockbett schlafen	Geräusche von Aufbauarbeiten eines Marktes in Wien	Kamera filmt die Beiden von vorne, wie sie die Straße entlang gehen
Sequenz Nr. 4: 0:11:47 – 0:12:18				
0:11:47 – 0:12:18	Joy	Joy geht ins Badezimmer und duscht, betrachtet sich im Spiegel wirkt müde und niedergeschlagen	Tropfen eines Wasserhahns (verweist ebenfalls auf den schlechten Zustand der Wohnung)	
Sequenz Nr. 5: 0:12:19 – 0:14:45				
0:12:19 – 0:14:45	Joy	Wählscheibe, Joy telefoniert in einer Telefonzelle, lässt Precious mit ihrer Familie telefonieren, Joy wartet draußen und lässt Geld nach Nigeria schicken, Precious erzählt ihrer Mutter am Telefon von ihrer Reise nach Europa, Unterhaltung darüber, wie viel Geld sie nach Afrika schicken kann		Es wird deutlich wie gefährlich die Reise für die Frauen* ist, Bootfahrt obwohl sie nicht schwimmen können (wird über Gespräch vermittelt und nicht gezeigt)
Sequenz Nr. 6: 0:14:46 – 0:15:57				
0:14:46 – 0:15:57	Joy, Precious, Mitbewohnerinnen	Frauen* (alle Women of Color*) in der Wohnung sie schauen Fernsehen, lachen, Precious sitzt teilnahmslos dabei, sie möchte nichts essen, wird als „Hausbaby“ bezeichnet (ist auch offensichtlich die Jüngste dort), im Gespräch wird deutlich, dass sie sich Sorgen ums Geld macht, weil sie nicht gearbeitet hat	Musik, Gespräche, Gelächter	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 7: 0:15:58 – 0:16:41				
Stimmung ändert sich schlagartig 0:15:58 – 0:16:41	Madame (1. Auftritt) , Mitbewohnerinnen, Joy, Gehilfen der Madame, Precious	Die Tür wird aufgeschlossen, ein junger Mann* kommt herein, alle Frauen* stehen auf, Precious bleibt sitzen, Mann* schaltet den Fernseher aus, auch Precious steht schließlich auf, eine weitere Frau* (Madame) und ein Mann* kommen herein, sie setzt sich auf den Platz, wo Precious zuvor saß	Aufschließen der Haustür	Es wird viel über Gesten (Schnipsen, Handbewegung) kommuniziert (als seien die Frauen* es nicht wert, dass mit ihnen geredet wird), Aufforderungen
Sequenz Nr. 8: 0:16:42 – 0:20:41				
0:16:42 – 0:20:41	Madame, Mitbewohnerinnen, Joy, Gehilfen der Madame, Precious	Die Frauen* suchen ihr Geld zusammen, stellen sich in eine Schlage, um Madame das Geld zu überreichen, Joy zieht Precious genervt zu sich, die Männer* zählen das Geld, Madame und die Frauen* machen sich Komplimente, Diskussion mit einer Sexarbeiterin* darüber, wie sie ihr Geld abgibt, als Letztes sind Joy und Precious an der Reihe, Joy übergibt das Geld, Precious hat nicht genug verdient, wird zur Rede gestellt (250 statt 1000 Euro), Joy setzt sich für Precious ein und erklärt der Madame, dass sie sich nächstes Mal mehr Mühe geben wird, Precious wird unter Druck gesetzt: „Weißt du, wie viele Mädchen gern an deiner Stelle wären? Ich gebe mein Bestes, um euch ein gutes Leben zu ermöglichen.“, Precious bittet sie um einen anderen Job „Diese Arbeit ist zu hart für mich.“, sie bittet darum, als Putzkraft arbeiten zu dürfen, die Madame ist unnachgiebig: „Du wusstest, was auf dich zukommt. [...] Ob es dir gefällt oder nicht, du bist nun Prostituierte und musst mich bezahlen.“, Joy setzt sich weiter für Precious ein, Madame droht ihr daraufhin, dass sie Precious dazu bringen muss, das Geld zu beschaffen, da Joy es sonst zahlen müsse, Joy wehrt sich, doch Madame sagt, sie habe Joy die Verantwortung für Precious übertragen, Madame schreit Joy an, sie solle aufhören zu diskutieren		Hierarchischer Ton, vermeintliche Freundlichkeiten und Gefälligkeiten, perfides System wird deutlich: die Madame holt Frauen* aus Afrika mit dem Versprechen auf ein gutes Leben in Europa, ihre Schulden für die Reise müssen sie dann in Europa als Sexarbeiter:innen bei ihr abbezahlen (die Frauen* schulden ihr jeweils 60 000 Euro), Solidarität unter Frauen* wird unterdrückt

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 9: 0:20:42 – 0:23:04				
0:20:42 – 0:23:04	Madame, Gehilfen, Mitbewohnerinnen, Joy	Madame nickt mit dem Kopf zu den beiden Männern* sie packen Precious und schleifen sie ins Nebenzimmer, Joy blickt Precious nach, die Kamera bleibt im Wohnzimmer, durch den Türbogen sehen die Zuseher:innen, dass Precious aufs Bett geschubst wird, einer der Männer* hält sie fest, der andere vergewaltigt sie, Joy blickt zur Seite hinunter auf die Madame, die auf dem Sofa sitzt, Joy dreht sich zum Schlafzimmer, hält sich die Hand vor den Mund, eine der anderen Frauen* im Hintergrund blickt ebenfalls auf den Boden, Joy blickt traurig, schaut zur Seite, drückt die Lippen aufeinander (aus ihrem Verhalten wird deutlich, dass sie gegen die Tat ist, aber Precious nicht helfen kann) eine der anderen Frauen* hat ebenfalls die Hand auf den Mund gepresst, hält sich den Hals, alle fühlen sich unwohl in ihrer Haut, Joy hält sich die Hand über Mund und Nase, Joy stöhnt auf und verdreht die Augen, schüttelt den Kopf, im Hintergrund sehen die Zuschauer:innen wie der Mann* sich die Hose hochzieht, der andere vergewaltigt Precious ebenfalls, Joy blickt die Madame an, diese schaut starr und unbeweglich zurück, eine der anderen Frauen* rückt mit ihrem Stuhl hin und her, Bewegungen des zweiten Mannes* werden sichtbar durch den Türbogen, Precious schlägt mit ihrer Hand auf die Matratze, Joy wischt sich mit der Hand über die Wange und die Nase als müsse sie weinen, Joy dreht sich wieder um, die Männer* kommen aus dem Schlafzimmer und verlassen die Wohnung, Joy blickt ihnen nach	Precious weint und schluchzt, schreit, Mann*: „Wehr dich nicht. Sei ruhig.“, Precious hustet, Mann* beginnt zu stöhnen, Precious weint weiter, sie schluchzt heftig, Stöhnen	Precious wird in dem Zimmer vergewaltigt, in dem sie und die anderen Frauen* jede Nacht schlafen müssen, die anderen Frauen* haben vermutlich auch schon Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt gemacht und werden durch ihre Anwesenheit in ihr eigens Trauma zurück geworfen

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 10: 0:23:05 – 0:28:47				
0:23:05 – 0:28:47	Precious, Joy, Frauen* im Friseur-salon	<p>Precious werden beim Friseur die Haare gemacht, Joy will Precious für den Straßenstrich vorbereiten und sie attraktiver machen (Make Up, neue Frisur, neue Kleidung), Precious sitzt teilnahmslos da, sagt nichts, Joy sucht ihr ein Kleid aus, Precious schlurft zu ihr, weit ausgeschnittenes Kleid, Precious stapft auf den hohen Schuhen hin und her (lustlos), die anderen Frauen* kichern, Joy zeigt ihr, wie sie sich bewegen soll „Brust raus. Steh gerade.“ Die anderen Frauen* kommentieren: „Sie ist unglücklich“, „Man sieht, dass sie es fürs Geld tut.“, Precious setzt sich mit hängendem Kopf wieder hin, Joy sagt ihr, sie werde nicht für sie Beide zahlen und dass sie weiter üben soll, Precious fragt die anderen, wie sie es schaffen mit so vielen Männern* zu schlafen, Joy: „Denk nur an das Ziel, dass du vor Augen hast. Schau ihnen nicht ins Gesicht. Konzentrier dich auf das Geld. [...] Du musst jetzt anfangen zu arbeiten, um Erfahrungen zu sammeln, um die Männer zu manipulieren, damit du an das Geld kommst. Wenn du Glück hast, ist einer nett zu dir und hilft dir sogar die Schulden im Nu zu begleichen.“ Precious bedankt sich und sagt sie werde sich bemühen, dankt Joy für ihren Schutz gegenüber der Madame, Joy: „Bedank dich nicht. [...] Und ich gebe dir einen Rat. Bei diesem Spiel überleben nur die Stärksten. Wenn ich dich töten muss, um meine Schulden zu begleichen, tue ich es. Wenn ich dich dazu bestehlen muss, tue ich es. Und ich vertraue dir nicht, also vertrau mir auch nicht. Vertrau nur dir selbst.“ Precious blickt nachdenklich auf den Boden, sie steht auf und betrachtet sich im Spiegel, Joy gibt ihr einen Lippgloss, der ihr Glück bringen soll, Precious trägt den Lippgloss auf, langsames Fade Out – Black</p>		Erinnert an Laufstegtrainings und Umstyling bei Modelcatsings, Prostitution wird nicht romantisiert (wie zum Beispiel in <i>Pretty Woman</i>), Joys Motivationen werden in dieser Sequenz deutlich

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 11: 0:28:48 – 0:32:16				
0:28:48 – 0:32:16	Joy, Madame, Precious, Mitbewohnerinnen, Gemeinde	Black, Menschen, die singen, festlich angezogen, nigerianischer Gottesdienst, Joy ist mit ihrer kleinen Tochter dort, der Priester weist in seiner Predigt alles Schlechte von der Gemeinde, die anderen Frauen* aus der Wohngemeinschaft sind ebenfalls da, beten laut, Joy gibt einer Frau* Geld (anscheinend für die Betreuung ihrer Tochter), Joy verabschiedet sich von ihrer Tochter	Gesang	Gegensatz zu europäischen christlichen Gottesdiensten wird deutlich
Sequenz Nr. 12: 0:32:17 – 0:34:28				
0:32:17 – 0:34:28	Joy, Frauen*-ärztin	Joy ist bei einer Frauenärztin, Untersuchung auf Geschlechtskrankheiten, HIV		
Sequenz Nr. 13: 0:34:29 – 0:35:45				
0:34:29 – 0:35:45	Precious, Joy, Freier, andere Sexarbeiter:innen	Nachts, Straßenstrich, Auto fährt an Joy und Precious vorbei, Auto nimmt Precious mit, Auto fährt weg, Joy bleibt auf der Straße zurück		
Sequenz Nr. 14: 0:35:46 – 0:41:40				
1. Subsequenz: 0:35:46 – 0:37:26	Joy, Precious, Mitbewohnerinnen	Frauen* in der Wohnung, Precious wird geschminkt, lachen über die Knoblauchfahne eines Freiers, die Frauen* lachen und haben Spaß	Im Hintergrund läuft der Fernseher	Precious scheint es besser zu gehen, sie gewöhnt sich ein
2. Subsequenz: 0:37:27 – 0:40:35	Joy, Precious, Mitbewohnerinnen	Die Frauen* tanzen im Wohnzimmer, Joy sitzt auf dem Sofa mit dem Handy in der Hand beobachtet die Anderen, hat keinen Spaß, Precious versucht sie vom Sofa hoch zu ziehen doch sie winkt ab, es klingelt, Joy öffnet die Wohnungstür zwei Männer* kommen herein (weiß*, älter), der eine Mann* begrüßt Joy als „Darling“, Joy geht mit ihm ins Schlafzimmer, die anderen Frauen* ziehen den zweiten Mann* zu sich zum Tanzen	laute Musik	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
3. Subsequenz: 0:40:36 – 0:41:40	Joy, Precious, Mitbewohnerinnen, zwei Besucher	Joy und Mann* im Nebenzimmer, unterhalten sich ernst, er scheint sie überreden zu wollen zu einer Hilfsstelle zu gehen, Joy macht deutlich, sie wolle keinen Kontakt zur Polizei oder Ärger mit der Madame, der Mann sagt, er wolle ihr helfen, Joy pocht darauf er hätte sie fragen sollen, bevor er einen Termin bei einer Beratungsstelle vereinbart, er verspricht ihr, sie zu beschützen	Musik aus dem anderen Zimmer	Bringt Joy in Gefahr, spricht für sie, Märchen des Ritters, der kommt und sie rettet (<i>Pretty Woman</i>)
Sequenz Nr. 15: 0:41:41 – 0:43:39				
0:41:41 – 0:43:39	Joy, Precious, Mitbewohnerinnen, Madame	Am nächsten Tag, Precious macht die Wohnung sauber, Joy macht sich vor dem Spiegel zurecht, Madame kommt vorbei und fragt Joy, wofür sie sich so hübsch mache, Joy sagt sie gehe Essen einkaufen, Madame glaubt ihr nicht, fragt sie, ob sie zu ihrem Freund gehe, Precious springt ein und erinnert Joy daran Klopapier zu kaufen, Madame scheint dieser Auftritt überzeugt zu haben		
Sequenz Nr. 16: 0:43:40 – 0:46:18				
0:43:40 – 0:46:18	Joy, Freund, Frau* bei der Beratungsstelle	Joy ist bei der Beratungsstelle, fragt, ob es eine Garantie für einen Aufenthalt gebe, falls jemand gegen Madame aussagen würde, die Frau* kann ihr jedoch keine großen Hoffnungen machen und Nichts garantieren, Joy fragt, warum sie alles opfern sollte, nur damit es anderen Frauen* besser gehe „Was passiert mit mir? Soll ich mich für andere opfern?“ Macht der Frau* deutlich, welcher Gefahr sie sich und ihrer Familie aussetzen würde, wenn sie aussagt, spricht auch über den Juju-Priester, vor dem sie anscheinend Angst hat, die Frau* von der Beratungsstelle erklärt Joys Begleiter (und dem Filmpublikum) was Juju ist, sie erklärt die religiöse Form werde von manchen Priestern missbraucht, macht die Konsequenzen des Schwurs für die Frauen* deutlich		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 17: 0:46:19 – 0:47:11				
0:46:19 – 0:47:11	Joy, Kinder, Erzieher:innen	Spielplatz des Kindergartens, spielende Kinder, Joy beobachtet ihre Tochter durch einen Zaun	Kindergeschrei	
Sequenz Nr. 18: 0:47:12 – 0:48:11				
0:47:12 – 0:48:11	Joy	Nachts, Joy wieder auf dem Straßenstrich ein Auto fährt an ihr vorbei		
Sequenz Nr. 19: 0:48:12 – 0:51:13				
1. Subsequenz: 0:48:12 – 0:49:59	Precious, Joy	Precious in der Telefonzelle, Telefongespräch mit ihrer Familie beschwert sich darüber, dass ihre Familie so viel Geld von ihr verlangt, Schnitt zu Joy, die in einer anderen Telefonzelle steht, Precious beschwert sich in der anderen Zelle immer noch lautstark, Joy erfährt am Telefon, dass jemand aus ihrer Familie im Krankenhaus ist (braucht 5 Millionen Naira = 12.812 Euro), Joy verspricht Geld zu schicken, damit die Behandlung beginnen kann, verspricht, sich zu bemühen den Rest auch aufzutreiben		
2. Subsequenz: 0:50:00 – 0:51:13	Joy, Precious	Joy verschickt Geld, Precious beschwert sich weiter über ihre Familie, Precious berichtet, ihre Mutter habe ihr geraten mit mehr Männern* zu schlafen, damit sie noch mehr Geld schicken kann, als Joy nicht reagiert fragt sie, ob alles in Ordnung sei, Joy: „Kein Problem. Alles gut.“		Joy will ihre Probleme verstecken

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 20: 0:51:14 – 0:55:31				
0:51:14 – 0:55:31	Joy, Freund	Joy mit ihrem Freund beim Essen, sie wirkt niedergeschlagen, er übergibt ihr einen Umschlag mit Geld, damit sie sich frei kaufen kann, er möchte ihr mit der Tochter eine Wohnung mieten, Joy bedankt sich, tut sich anscheinend schwer, sagt dann sie werde das Geld nach Nigeria schicken müssen, weil ihr Vater krank sei, er brauche eine Nierentransplantation, ihr Freund ist wütend, Joy offenbart ihm sie glaube es sei eine Strafe des Juju-Priesters, eine Art Warnung, da sie bei der NGO gewesen sei, Freund vertraut ihr nicht, glaubt sie will das Geld für sich behalten, nimmt das Geld zurück und beendet ihre Beziehung, Joy: „Meine Familie hat für mich Vorrang. Um ihretwillen bin ich hier. Alles, was ich tue, tue ich für sie.“, hinterfragt ob er seine Frau* und Kinder für sie verlassen würde, er sagt, er habe kein Vertrauen in sie, Joy steht auf und geht		
Sequenz Nr. 21: 0:55:32 – 0:58:50				
1. Subsequenz: 0:55:32 – 0:56:35	Joy	Joy steht auf dem Straßenstrich, geht auf und ab, es ist kalt, ein Auto fährt vorbei, Joy reibt sich die Hände, um sich zu wärmen, ein Auto kommt		
2. Subsequenz: 0:56:36 – 0:58:07	Joy, Freier	Joy im Auto mit dem Mann*, sie sagt er solle an einem Parkplatz anhalten, doch er meint er kenne einen anderen Ort, sie sagt sie will aussteigen, er hält nicht an, hält schließlich in einem Waldgebiet vor zwei anderen Männern*, die unscharf vor dem Auto zu erkennen sind, Joy blickt den Mann* an, die Tür wird aufgemacht	lautes Atmen, Hundegebell im Hintergrund	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
3. Subsequenz: 0:58:08 – 0:58:50	Precious, Joy	Precious auf dem Straßenstrich, sie friert, reibt sich ebenfalls die Hände, Joy kommt, sie kann kaum laufen, Precious rennt auf sie zu, hat keine Perücke mehr auf, auch eine andere Sexarbeiterin kommt dazu gerannt, sie fragt was passiert sei und ob sie die Rettung rufen solle, Joy wehrt ab: „Nein, ist schon okay.“, Precious stützt Joy		
Sequenz Nr. 22: 0:58:51 – 1:01:30				
0:58:51 – 1:01:30	Joy, Mitbewohner: innen, Madame	Joy liegt in der Wohnung im Bett, um sie herum die anderen Frauen*, Madame und Precious im Vordergrund des Bildes am nächsten an Joy, besorgte und betroffene Blicke, sie bekommt eine Wärmflasche und Tabletten, Madame beruhigt sie „Ich weiß, dass du stark bist.“, sagt sie kenne den Schmerz, den Joy durchmache doch in ein paar Tagen werde es ihr besser gehen, auch die Blutungen würden aufhören, Precious beschwert sich, dass Schmerztabletten nicht helfen würden, sagt sie müsse ins Krankenhaus oder zu einem Arzt, Madame erklärt das gehe nicht, da Joy kein Visum habe „Weißt du, wie oft ich zu meiner Zeit vergewaltigt wurde?“, bietet Joy an ihr das Geld für die Behandlung ihres Vaters zu geben, macht klar: „Es ist kein Geschenk. Es ist ein Handel.“		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 23: 1:01:31 – 1:03:33				
1:01:31 – 1:03:33	Precious, Joy, Madame	Tag, Precious hängt Ausschnitte aus Zeitschriften in der Wohnung auf, Madame kommt in die Wohnung, ist gerade aus Nigeria zurück, Madame schickt Precious aus der Wohnung, Madame berichtet Joy von ihrer Familie, es gehe allen gut, ihr Bruder habe sich ein neues, protziges Auto gekauft, Joy ist entgeistert, die Madame zuckt die Schultern: „Sie haben eine reiche Tochter in Europa.“, Joy wirkt nachdenklich und wütend, Madame bittet sie um einen Gefallen sie soll Precious an einen anderen Ort bringen, sie fragt was mit Precious geschehen wird, die Madame sagt, sie werde nun in Italien arbeiten (Menschenhandel), Madame sagt, sie werde Joy einen Teil der Schulden erlassen, wenn sie alles richtig mache		Referenz Popkultur: Bild von Beyoncé mit Zitat: „Power is not given to you. You have to take it.“
Sequenz Nr. 24: 1:03:34 – 1:05:00				
1:03:34 – 1:05:00	Precious, Joy, Mitbewohnerinnen	Precious packt ihre Sachen, die anderen Frauen* geben ihr Ratschläge, versuchen ihr Mut zu machen, Joy sagt sie solle sich beeilen, alle umarmen sie und verabschieden sich		
Sequenz Nr. 25: 1:05:01 – 1:07:34				
1:05:01 – 1:07:34	Joy, Precious, Kontrolleur, Polizisten	Joy und Precious im Zug (fahren durch einen Tunnel, dann durch schneebedeckte Landschaft), Fahrscheine werden kontrolliert, Precious blickt traurig aus dem Fenster, Polizei steigt hinzu, Personenkontrolle, Joy packt ihre Sachen und schließt sich mit Precious auf der Toilette ein, steigen eilig am nächsten Bahnhof aus		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 26: 1:07:35 – 1:10:53				
1:07:35 – 1:10:53	Joy, Precious	Joy und Precious an einer Unterführung an einem Bahnhof, Joy telefoniert (hat die Telefonnummer angerufen, die Madame ihr gegeben hat), erklärt sie seien in Salzburg und hätten den Zug verpasst, weil es eine Polizeikontrolle gegeben hätte, der Mann* am Telefon sagt, er werde sie abholen kommen, Joy und Precious warten in der Kälte, Precious fragt Joy, ob sie ihr nicht ihren Pass geben und sie gehen lassen könne, Joy macht ihr klar, sie werde nicht ihre Schulden zahlen, Precious schlägt ihr vor zusammen abzuhaufen, Joy sagt sie sei fast fertig damit ihre Schulden abzubezahlen, sie denke nicht daran abzuhaufen, „Was wird aus meiner Tochter?“, Joy und Precious gehen sich aufwärmen		
Sequenz Nr. 27: 1:10:54 – 1:15:32				
1:10:54 – 1:15:32	Joy, Precious, Gäste im Lokal, Krampusse	Precious und Joy betreten eine Gaststube, Kellner bringt ihnen Tee, plötzlich: Lärm, wie Geschrei, Krampusse betreten das Lokal, im Dialekt wird etwas vorgetragen, Krampus schreit und wedelt mit der Peitsche umher, Gäste stimmen Nikolaus-Lied an, Precious weicht vor den Krampussen zurück, alle Gäste im Lokal applaudieren nach dem Auftritt	Gespräche, Klirren von Geschirr	Precious und Joy sind die einzigen People of Color* in dem vollen Gasthaus, 1. Mal, dass der Kosmos der Sexarbeit und des Menschenhandels verlassen wird, Ritual wirkt befremdlich auf die Beiden, im Hintergrund hängt ein Kreuz (wirkt wie Äquivalent zu Juju-Priester-Ritual)
Sequenz Nr. 28: 1:15:33 – 1:16:44				
1:15:33 – 1:16:44	Joy, Mann*, Precious	Joy übergibt dem Mann* Precious' Reisepass, sie steigt in einen Lieferwagen, in dem schon andere Frauen* sitzen, der Mann fährt weg, Joy bleibt auf der dunklen Straße zurück, Fade Out	Laufender Motor des Wagens	

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 29: 1:16:45 – 1:19:20				
1:16:45 – 1:19:20	Joy, Madame, Mitbewohnerinnen	Black, Wohnung, Joy überreicht Geschenk an Madame, hat anscheinend ihre Schulden abbezahlt, alle sind festlich gekleidet, Joy bedankt sich bei der Madame für ihre Unterstützung, Madame: „Alles, was ich tue, tue ich, damit es euch besser geht.“ „Ich mag euch alle, wie meine eigenen Kinder.“, Mitbewohnerin fragt Joy, ob sie nun auch Madame werden wolle, Joy sagt, sie habe kein Interesse, alle umarmen Joy und gratulieren ihr, Joy fragt wann der Juju-Schwur beendet wird, Diskussionen, weil die Nichte der Madame sich beschwert über das Verhalten von Madame		
Sequenz Nr. 30: 1:19:21– 1:22:46				
1:19:21– 1:22:46	Joy, zukünftige Sexarbeiterinnen, Madames	Joy betritt das Hinterzimmer eines Lokals, Menschenansammlung, Männer* präsentieren Frauen* aus Nigeria für die Madames, Frauen* werden wie Objekte behandelt, sie werden von allen Seiten betrachtet, über Preise verhandelt, Madame und ihr Gehilfe kommen hinzu, Madame fragt Joy, was sie dort mache, ob sie auch Madame werden wolle, Joy sagt sie schaue nur, Madame glaubt ihr nicht		
Sequenz Nr. 31: 1:22:47 – 1:24:49				
1:22:47 – 1:24:49	Joy, Frau* von der Beratungsstelle	Joy erneut bei der Beratungsstelle, fragt, ob Madame verhaftet würde, wenn sie aussagt, die Frau* gibt ihr Mut, dass die Polizei schon einiges wisse und eine Zeug:innenaussage brauche, die Aussage könne Joy zudem neue Gründe für einen Asylantrag sowie Aussicht auf finanzielle Entschädigung geben, aus dem Gespräch erfahren die Zuseher:innen, dass Joy eine kleine Wohnung hat, die Betreuerin macht ihr deutlich, sie dürfe sich nicht im Umfeld der Madame bewegen, jetzt wo Joy die Schulden abbezahlt habe, sei sie eine Bedrohung für die Madame		

Minute	Personen	Handlung/Dialog	Sound	Beobachtungen
Sequenz Nr. 32: 1:24:50 – 1:25:49				
1:24:50 – 1:25:49	Joy, Freier	Joy auf der Straße, trifft sich mit einem Mann* in einem Lokal, zeigt ihm Bilder von Frauen* zur Vermittlung, als Ersatz für sich, Joy sagt sie mache die Abrechnung mit ihm (arbeitet vielleicht doch als Madame)		
Sequenz Nr. 33: 1:25:50 – 1:28:26				
1:25:50 – 1:28:26	Joy, Freier	Bordell, Joy wartet am Tresen, ein Mann kommt auf sie zu, sie nimmt Geld von dem Freier, sagt sie bräuchte mehr, da ihre Schwester im Krankenhaus sei, er gibt ihr mehr Geld, Joy setzt sich hin	Laute Musik	
Sequenz Nr. 34: 1:28:27 – 1:28:52				
1:28:27 – 1:28:52	Joy, Gehilfen der Madame	Joy verlässt das Bordell, Gehilfen der Madame gehen hinein		
Sequenz Nr. 35: 1:28:53 – 1:29:52				
1. Subsequenz: 1:28:53 – 1:29:52	Joy, ihre Tochter, andere Frau, anderes Kind	Spielplatz, Joys Tochter schubst ein anderes Kind auf der Schaukel an, spielen gemeinsam, Joy verabschiedet sich von ihrer Tochter		
2. Subsequenz: 1:29:53 – 1:31:44	Joy, Polizisten	Joy auf der Straße, geht zu ihrer Wohnung, zwei Polizisten haben vor ihrer Wohnung gewartet und kommen ihr entgegen, Joy wird abgeschoben, sie soll sofort ihre Sachen packen, Wohnungstür wird geschlossen, Fade Out, Black	Schritte im Treppenhaus überdeutlich zu hören	Kamera bleibt in der Wohnung: Joys Traum von einem Leben in Europa ist zerplatzt
Sequenz Nr. 36: 1:31:45 – 1:36:45				
1:31:45 – 1:36:45	Joy, Menschen auf dem Fest	Black, Joy zurück in Nigeria, sie verkauft bei einem Fest Geldscheine, damit reiche Menschen sie den Tänzer:innen zu werfen können, Joy trifft sich mit einem Mann*, der sagt, sie könne ihre Dokumente in zwei Tagen abholen und den Juju-Schwur leisten	Musik, Unterhaltungen	Alles geht wieder von vorne los
01:36:46: Black				

Einstellungsprotokoll Joy Sequenz Nr. 9

Nummer	Minute	Kamera	Sekunden
0:20:42 – 0:23:04, 7 Einstellungen, Dauer: 0:03:02			
1	0:20:42 – 0:21:15	Nahaufnahme Joy	34
2	0:21:16 – 0:21:24	langsamer Kameranachschwenk zu den anderen Mitbewohner:innen	8
3	0:21:25 – 0:21:31	Schnitt auf zwei weitere Mitbewohner:innen	6
4	0:21:32 – 0:22:17	Schnitt wieder auf Joy, im Hintergrund Wechsel zwischen den Männern*	45
5	0:22:18 – 0:22:21	Schnitt auf die Madame, erwidert Joys Blick	3
6	0:22:22 – 0:22:26	Schnitt auf eine weitere Mitbewohnerin, die auf einem Stuhl an der Wand sitzt	4
7	0:22:27 – 0:23:04	erneuter Schnitt auf Joy	37

Einstellungsprotokoll Joy Sequenz Nr. 21

Nummer	Minute	Kamera	Sekunden
1. Subsequenz: 0:55:32 – 0:56:35, 2 Einstellungen, Dauer: 0:01:02			
1	0:55:32 – 0:56:16	Nahaufnahme Joy auf dem Straßenstrich, Kamera verfolgt sie, während sie auf und ab geht	44
2	0:56:17 – 0:56:35	Halbtotale Joy (von der anderen Straßenseite aus gefilmt) sie ist von der Seite zu sehen und geht weiter auf und ab, Auto kommt, Blick auf Joy versperrt	18
2. Subsequenz: 0:56:36 – 0:58:07, 7 Einstellungen, Dauer: 0:01:31			
1	0:56:36 – 0:56:52	Joy und der Freier im Auto von der Rückbank aus gefilmt, Beobachter:innenposition	6
2	0:56:53 – 0:57:30	Nahaufnahme Joy schräg von hinten, Haare verdecken ihr Gesicht	37
3	0:57:31 – 0:57:38	Schnitt auf den Kunden, blickt Joy zweimal kurz an	7
4	0:57:39 – 0:57:47	Schnitt auf Joy	8
5	0:57:48 – 0:57:50	Schnitt auf den Mann*	2
6	0:57:51 – 0:58:01	Schnitt, wieder von der Rückbank aus gefilmt, das Auto biegt ab und bleibt vor den zwei Männern* im Wald stehen	10
7	0:58:02 – 0:58:07	Schnitt auf den Mann*, der Joy anblickt, Tür wird geöffnet	5
3. Subsequenz: 0:58:08 – 0:58:50, 1 Einstellung, Dauer: 0:00:42			
1	0:58:08 – 0:58:50	Precious Nahaufnahme von der Seite, Joy kommt zwischen den Autos hervor (unscharf) Precious rennt auf sie zu, Rücken zur Kamera, Halbtotale wie Joy auf Precious gestützt auf die Kamera zukommt	42