

More than just one story: Reproduktion und Subversion populärer Narrative sexueller Gewalt in ausgewählten Spielfilmen

Blum, Inken

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blum, I. (2022). More than just one story: Reproduktion und Subversion populärer Narrative sexueller Gewalt in ausgewählten Spielfilmen. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie*, 15, 337-356. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-20401>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

MORE THAN JUST ONE STORY. REPRODUKTION UND SUBVERSION POPULÄRER NARRATIVE SEXUELLER GEWALT IN AUSGEWÄHLTEN SPIELFILMEN

Inken Blum

Die Thematik der sexuellen Gewalt hat im gesellschaftlichen Diskurs der letzten Jahre im Zuge der sogenannten ›#MeToo-Debatte‹¹ (2017 mit Vorwürfen gegen Harvey Weinstein beginnend) Diskussionen um zeitgemäße Gesetzgebungen und feministische Revisionen des Konsensbegriffs² eine besondere Aufmerksamkeit erlangt. Vergewaltigung und – allgemeiner – Ausübung sexueller Gewalt bleiben dabei jedoch in ihrer Bedeutung heftig umstrittene Begriffe, was durch das erneut verstärkte Aufleben der Diskussionen nur umso mehr unterstrichen wird. Bei kaum einem anderen Thema prallen so viele unterschiedliche Sicht- und Deutungsweisen aufeinander und werden mit solch heftiger emotionaler Aufladung diskutiert.

Mediale Darstellungen bieten dabei die Möglichkeit, gesellschaftliche Diskurse zu begleiten und sie einerseits zu dokumentieren und andererseits voranzutreiben. Dementsprechend erfuhr die Thematik in den populären Medien und unter anderem im Film einen großen Aufschwung. Zunehmend werden die Erfahrungen von Betroffenen sexueller Übergriffe³ und die Konsequenzen für ihre Lebenswelten zum Thema gemacht. Die innerhalb dieser Erzählungen entstehenden Narrative nehmen dabei in der Aushandlung verschiedener Verständnisse von sexueller Gewalt eine entscheidende Rolle ein. Die Europäische Ethnologin Silke Meyer schreibt dem Erzählen als performativen Akt eine sinnstiftende Funktion zu.⁴ Ihr zufolge wird in der Narrativisierung von (realen oder fiktiven) Ereignissen die zugrunde liegende Geschichte in einem Prozess der Selektion und Umgestaltung in den kausalen Zusammenhang einer Erzählung gebracht. Erst dadurch wird die Bedeu-

1 Vgl. *Alison Phipps*: ›Every Woman Knows a Weinstein‹: Political Whiteness and White Woundedness in #MeToo and Public Feminism around Sexual Violence. In: *Feminist Formations* 31 (2019), Heft 2, S. 1–25.

2 Vgl. *Claudia Mäder*: Sexualität wird zum Superproblem. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.7.2019. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/sexuelle-belaestigung-und-gewalt-wie-wir-reden-und-regulieren-ld.1492804?reduced=true> (Stand: 10.4.2022).

3 Der Begriff der ›Betroffenen‹ wird hier gewählt, da er im Gegensatz zu anderen Bezeichnungen wie ›Opfer‹ oder ›Überlebende‹ (vom Englischen ›survivor‹), die beschriebene Person nicht über das ihr Geschehene definiert, sondern die gemachte Erfahrung als Ereignis hervorhebt, welches für das Subjekt nicht identitätsbildend ist.

4 Zur sinnstiftenden Funktion von Narrativen vgl. *Silke Meyer*: Was heißt Erzählen? Die Narrationsanalyse als hermeneutische Methode der Europäischen Ethnologie. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 110 (2014), Heft 2, S. 243–267, hier S. 245–248.

tung der Ereignisse für das erzählende Subjekt hergestellt und gleichzeitig einer sozialen Aushandlung zugänglich gemacht. Die daraus resultierenden Narrative stehen allerdings nicht für sich, sondern sind Teil eines Diskurses, der sich aus einem Repertoire an ebenfalls interpretierenden beziehungsweise mit ›Be-Deutungen‹ belegten Erzählungen zusammensetzt.

In Bezug auf die Thematik der Vergewaltigung gibt es somit einen Kanon von Topoi bei den Vergewaltigungsnarrativen, innerhalb dessen sich eine Erzählung sexueller Gewalt unweigerlich platzieren muss. Über Annäherungen oder Abgrenzungen bestimmt der umgebende Diskurs dabei den jeweiligen Prozess der Narrativisierung eines Ereignisses zur Erzählung entscheidend mit. Gleichzeitig verändert jede Narration als Teil dessen die Landschaft des Diskurses. Ein ähnlich reziprokes Verhältnis lässt sich auch zwischen filmischen Narrativen, mit denen ich mich in dieser Arbeit beschäftigen werde, und der gesellschaftlichen Realität erkennen.⁵ Einerseits bilden Filme die Realität gewissermaßen ab beziehungsweise verdichten sie und können somit Hinweise auf den momentanen gesellschaftlichen Umgang mit bestimmten Themen geben. Andererseits sind Filme selbst eine Art des Umgangs mit der Realität und können als gesellschaftlicher Kommentar verstanden werden. Sie greifen also bestehende Narrative auf und schaffen gleichzeitig Neue. Da Filme dabei auch als Wissensbestand genutzt werden, der lenkende Orientierung in der Erfahrung von Realität gibt, wird rückwirkend die Wahrnehmung dieser wiederum beeinflusst. Die Kulturwissenschaftlerin Mithu M. Sanyal beschreibt dies folgendermaßen: »[D]ie Art, wie wir uns etwas vorstellen, beeinflusst die Art, wie es Macht über uns hat, und sogar die Art, wie es in der Welt ist.«⁶ Insgesamt gilt: »Film [und Narrative im Allgemeinen] schaff[en] also Realität und entsteh[en] gleichzeitig aus ihr.«⁷

Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die in den Filmen *The Light of the Moon*⁸ und *Alles ist gut*⁹ präsentierten Narrative sexueller Gewalt analysieren. Damit soll herausgearbeitet werden, welche Verständnisse von sexueller Gewalt hier vermittelt und wie diese in der filmischen und narrativen Präsentation konstruiert werden. Bis in die 1960er-Jahre wurde die Thematik der sexuellen Gewalt im Film – wenn überhaupt – vor allem innerhalb eines ›blanks‹, also im Off, oder zwischen den Zeilen, thematisiert.¹⁰ Entsprechend der steigenden gesellschaftlichen Präsenz und Enttabuisierung des Themas haben die Präsentation sexueller Gewalt seitdem und insbeson-

5 Zur Wechselwirkung von Film und Realität vgl. Jochem Kotthaus: Vorwort. In: ders. (Hg.): Sexuelle Gewalt im Film. Weinheim 2015, S. 7–12, hier S. 9.

6 Mithu M. Sanyal: Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens. Hamburg 2016, S. 10.

7 Kotthaus, wie Anm. 5, S. 9.

8 Jessica M. Thompson: *The Light of the Moon*. USA 2017, DVD: Stedfast Productions.

9 Eva Trobisch: *Alles ist gut*. DE 2018, DVD: Trimafilm.

10 Vgl. Angela Koch: Das ›unsägliche‹ Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm. In: Ute Frietsch u. a. (Hg.): *Geschlecht als Tabu. Orte Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*. Bielefeld 2008, S. 187–202, hier S. 187 f.

dere in den letzten Jahren nicht nur in ihrer Häufigkeit, sondern auch in ihrer Explizitheit deutlich zugenommen.¹¹ Die meisten Filme, wie zum Beispiel das mittlerweile fest etablierte Genre des Rape-Revenge-Films, nutzen das Ereignis einer Vergewaltigung dabei vor allem als Plot-Generator. In diesem Genre wird der sexuelle Übergriff als Ausgangspunkt und Motivation für einen, dann meist sehr brutalen und actionreichen Rachefeldzug verwendet, während die sexuelle Gewalt selbst und deren Bedeutung für das Opfer nicht explizit thematisiert werden.¹²

Die beiden für diese Analyse gewählten Filme *Alles ist gut* und *The Light of the Moon* zeichnen sich dagegen dadurch aus, dass sie das Erleben der sexuellen Gewalt und die Auswirkungen auf den Alltag der Beteiligten in den Vordergrund stellen. Die Handlung gestaltet sich zunächst recht schlicht: Am Anfang beider Erzählungen steht jeweils eine Frau, der eine Vergewaltigung widerfährt. Für den restlichen Verlauf der Filme werden die beiden Frauen jeweils in ihrem Alltag nach dem Übergriff gezeigt, sodass die Zuschauer:innen miterleben können, welche Bedeutung die Vergewaltigung für die beiden hat und erhält und wie damit umgegangen wird.

Die Filme werden dabei klar als Beiträge zum zeitgenössischen Diskurs um Vergewaltigung positioniert und auch in der Berichterstattung als solche behandelt. So schreibt zum Beispiel die *Süddeutsche Zeitung* über *Alles ist gut*: »[D]er Film [appelliert] an alle, die Opfern gerne vorwerfen, dass sie sich nicht zu Wort melden.«¹³ Und die *Neue Zürcher Zeitung* stellt in ihrem Kommentar, das Werk lebe »von Zwischentönen, die unter besagtem Hashtag zuweilen untergingen«¹⁴, eine Verbindung mit der »#MeToo-Bewegung« her. Auch für *The Light of the Moon* werden solche Bezüge zur realen Thematik sexueller Gewalt attestiert, wenn zum Beispiel die *New York Times* den Film als »therapeutically minded« oder »resource for those looking to understand the process of recovery« beschreibt.¹⁵ Darüber hinaus wurden beide Filme zunächst vor allem im Kontext von Filmfestivals rezipiert und diskutiert, wodurch ihnen eine gewisse künstlerische und gesellschaftliche Relevanz zugewiesen und in sie eingeschrieben wird. Bevor ich jedoch genauer auf die in den beiden Filmen präsentierten Narrative eingehe, möchte ich zuerst mit einer kurzen Einführung in die populären Erzählungen sexueller Gewalt

11 Vgl. ebd., S. 188 und *Kotthaus*, wie Anm. 5, S. 7 f.

12 Vgl. *Alexandra Heller-Nicholas*: Rape-Revenge Films. A Critical Study. Jefferson 2011, S. 22–35.

13 *David Steinitz*: Opfer sind immer die Anderen. In: Die Süddeutsche, 24. 9. 2018. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/alles-ist-gut-im-kino-opfer-sind-immer-die-anderen-1.4142623> (Stand: 10. 6. 2020).

14 *Urs Bühler*: Eine Frau verweigert sich der gängigen Opferrolle. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. 01. 2019. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/film-alles-ist-gut-eine-frau-laesst-sich-nicht-unterkriegen-ld.1451835> (Stand: 20. 6. 2020).

15 *Teo Bugbee*: Review: »The Light of the Moon« and the Trauma of Rape. In: The New York Times, 31. 10. 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/31/movies/review-the-light-of-the-moon-and-the-trauma-of-rape.html> (Stand: 10. 6. 2020).

und den sich darum ergebenden Diskurs beginnen, innerhalb dessen die Filme sich bewegen.

Narrative sexueller Gewalt

Sexuelle Gewalt in der einen oder anderen Form ist Teil offenbar jedes gesellschaftlichen Systems. Als soziales Problem muss sie jedoch in ihren jeweils spezifischen Kontexten entdeckt und als solche definiert und etabliert werden.¹⁶ Dementsprechend schreibt die Historikerin Joanna Bourke:

»Vergewaltigung ist eine Form von sozialer Performance: Sie ist hochritualisiert. Sie variiert von Land zu Land und zwischen unterschiedlichen Zeiten. An Vergewaltigung ist nichts Zeitloses oder Zufälliges. Ganz im Gegenteil sind Vergewaltigungen und sexuelle Gewalt tief in konkreten politischen, ökonomischen und kulturellen Umständen verwurzelt.«¹⁷

Aufgrund dieser »Konstruktionsgebundenheit des Phänomens«¹⁸ sexueller Gewalt als Problematik ist es schwierig beziehungsweise unmöglich, eine abschließende Definition von ihr zu geben. Zum einen werden je nach sozialem Kontext unterschiedlichste Zuschreibungen an die Bedeutung sexueller Gewalt und seiner Rahmung als Verbrechen gemacht. Zum anderen werden durch diese Konstruktion auch Vorstellungen davon geprägt, wer sexuelle Gewalt ausübt und wer von ihr betroffen ist beziehungsweise wer sexuelle Gewalt überhaupt ausüben oder von ihr getroffen werden kann und was diese jeweiligen Rollen ausmacht.

Demzufolge wurden Vergewaltigungen als Urform der in ihren Ausformungen und Schattierungen sehr breit aufgestellten sexuellen Gewalt zunächst als nur gegen Frauen gerichtet wahrgenommen. Das als »konservativ« bezeichnete Modell der sexuellen Gewalt sah eine Vergewaltigung vor allem als Verletzung des Eigentumsrechts an einer Frau, denen ein Selbstbestimmungsrecht grundsätzlich verwehrt war.¹⁹ Folglich gilt: »[D]ie Gewalt richtet sich also nicht gegen die Frau als Person, sondern vielmehr gegen den als legitim anerkannten *Besitzer* der Frau – also den Ehemann, Vater oder sonst einen Souverän.«²⁰ Somit wurde sexuelle Gewalt nur in einem Kontext anerkannt, in dem die Frau durch die Vergewaltigung ihren Wert verlor. Ausschlaggebend hierfür war ihre Ehre, die in der sexuellen Reinheit verortet wurde.²¹ Frauen, deren Rollen von der Gesellschaft bereits als grundsätzlich

16 *Marianne Kosmann*: Sexualisierte Gewalt als soziale Praxis. Sozialwissenschaftliche Diskurse zum Phänomen sexueller Gewalt. In: Kotthaus, wie Anm. 5, S. 14–24, hier S. 18 f.

17 *Joanna Bourke*: Rape. A History from 1860 to the Present Day. London 2007, S. 6 f.

18 *Kosmann*, wie Anm. 16, S. 15.

19 Vgl. *Angela Koch*: Ir/reversible Bilder. Zur Visualisierung und Medialisierung von sexueller Gewalt. Berlin 2015, S. 20.

20 Ebd.

21 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 52–54.

ehrlos konzipiert wurden, wie zum Beispiel Prostituierte, galten demnach als nicht vergewaltigbar. Und innerhalb des sittlichen Geschlechtsverkehrs der Ehe konnte es in diesem Verständnis ebenfalls keine Vergewaltigung geben.²² Die Ausübenden sexueller Gewalt waren in solchen Vorstellungen folglich fremde Männer. Die Tat wurde dabei so erklärt, dass Männer von ihren sexuellen Trieben, die so stark seien, dass sie im Sinne des »Dampfkesselmodell[s]«²³ irgendwann überlaufen, selbst überwältigt würden. Besonders an den dieser Auffassung zugrunde liegenden Vorstellungen von einer übermäßig aktiven Sexualität des Mannes und einer passiven Rolle der Frau im Ausleben ihrer Sexualität wird bis heute noch oft festgehalten.²⁴ So zum Beispiel, wenn im Sinne einer ›Gelegenheit-macht-Diebe‹-Mentalität über die Kleidung von Vergewaltigungsopfern diskutiert und dem Ausstellen weiblicher Attraktivität eine Männer zur Vergewaltigungen provozierende Wirkung zugeschrieben wird.²⁵ Im Zuge der damit gemachten Schuldzuweisungen an Frauen, die Männer durch ihre Aussehen absichtlich reizen, lebt auch die Idee der ›ehrbaren Frau‹ weiter, deren sittliches Verhalten und Unschuld als Voraussetzung ›echter‹ sexueller Gewalt konstruiert wird.²⁶

Demgegenüber brachte die mit der Frauenbewegung in den 1970ern aufkommende Sensibilisierung und Enttabuisierung der Thematik sexueller Gewalt und die Anerkennung der sexuellen Selbstbestimmung von Frauen eine grundsätzliche Revision des Verständnisses von (auch innerehelicher) Vergewaltigung.²⁷ Das neu aufkommende, als ›liberal‹ bezeichnete Verständnis »begriffte sexuelle Gewalt als ein Verbrechen gegen das sexuelle Selbstbestimmungsrecht und die Unverletzlichkeit des Körpers«.²⁸ Jeder sexuelle Akt gegen den Willen der betroffenen Person, die außerdem nicht mehr ausdrücklich nur als weiblich verstanden wurde, wird somit zur sexuellen Gewalt. Dies brachte ganz neu im Diskurs die Frage nach den Ausdrucks- und Verstehensmöglichkeiten dieses Willens eines Menschen auf, welcher nun zum entscheidenden Kriterium wurde und ebenfalls unterschiedlich konstruiert werden konnte und kann.²⁹ Somit bleiben Vergewaltigung und sexuelle Gewalt als Verbrechen komplexe und umstrittene Tatbestände, deren Verständnis geprägt ist von »einer kulturhistorischen Aufladung des Begriffs, die Konzeption von Eigenem und Fremden, von Alterität und Differenz, von Macht, Herrschaft, Gewalt, Dominanz, Freiheit und Unterwerfung, vom Subjektstatus, von Aktivität und Passivität, von Schuld, *Schande* und

22 Vgl. ebd., S. 52 f., 71.

23 Ebd., S. 23.

24 Vgl. ebd., S. 30 f.

25 Vgl. *Urania Milevski*: Stimmen und Räume der Gewalt. Erzählen von Vergewaltigung in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2016, S. 64 f.

26 Vgl. ebd., S. 64.

27 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 35 f.

28 *Koch*, wie Anm. 19, S. 22.

29 Vgl. ebd., S. 22 f.

Scham, von der Relation von Sex und Gewalt, Verführung und Zwang sowie Konzeptionen vom Raum«. ³⁰

Innerhalb all dieser Variablen, die an der Konstruktion von sexueller Gewalt als Verbrechen teilhaben, haben sich in den kulturellen Aushandlungen bestimmte Narrative zu Topoi ausgeprägt, die eine dominante Position im Diskurs über Vergewaltigungen und in deren populären Wahrnehmungen einnehmen. Ein großes Anliegen der Bewegung der 1970er und ihres Nachklangs bis heute ist es, die sogenannten ›Vergewaltigungsmythen‹ zu entlarven, die auf dem früheren Verständnis sexueller Gewalt aufbauen und dieses bestätigen. ³¹ Elementare Punkte dieser Mythen sind die Auffassung eines fremden, männlichen Täters, der eine Frau in einer für sie als gefährlich etablierten Situation überfällt und vergewaltigt. Die Frau hat dabei bestimmte Kriterien der Attraktivität zu erfüllen, die sie für den Täter sexuell ansprechend machen. Daraus folgt, dass sie eine gewisse Mitschuld trage, da sie sich nicht vorsichtig oder unauffällig genug verhalten hat, um einen Übergriff zu umgehen. Gleichzeitig und nicht ganz widerspruchlos zum ersten Mythos wurde eine Vergewaltigung so verstanden, dass sie insgeheim von der Frau gewünscht war und sie lediglich überzeugt und verführt werden müsse. Folglich wurden Fehlbeschuldigungen sehr häufig angeführt und ›echte‹ Vergewaltigungen als eher selten eingeschätzt. Dem steht das heute dominante Verständnis von Vergewaltigung als Machtverbrechen entgegen, das Sexualität als Gewalt lediglich als Mittel der Macht nutzt und das in erster Linie auf die Integrität der Persönlichkeit und Identität abzielt. ³² Zur Entlarvung der Vergewaltigungsmythen als solche ist jedoch anzumerken, dass diese Klassifizierung zwar durchaus den akademischen Diskurs bestimmt, doch die Mythen in der allgemeinen Wahrnehmung und in den populären Narrativen weiterhin präsent sind und reproduziert werden. Literatur- und Medienwissenschaftlerin Urania Milevski schreibt dementsprechend:

»Als Mythen werden diese Diskurse um sexualisierte Gewalt deswegen beschrieben, weil sie ein Kumulativ aus kulturell gewachsenen Ansichten, eigener Erfahrung und belegtem Wissen darstellen. Obwohl sie einen Wahrheitsanspruch geltend machen, erweisen sie sich rational betrachtet als nicht haltbar.« ³³

Noch heute findet folglich eine kontinuierliche Aushandlung vor allem eben dieser Vorstellungen statt, die entweder direkt oder als Gegenentwurf den populären Diskurs der letzten Jahre maßgeblich mitbestimmen.

30 Ebd., S. 24.

31 Zu den Vergewaltigungsmythen vgl. *Milevski*, wie Anm. 25, S. 49–72; *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 39 f., und *Verena Zurbriggen*: Sexuelle Gewalt, im Besonderen gegen Frauen. In: Paul Hugger/Ulrich Stadler (Hg.): *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Zürich 1995, S. 299–320, hier S. 302–305.

32 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 41.

33 *Milevski*, wie Anm. 25, S. 47.

Von Subjektivität und Objektivität

Entsprechend dieser kurzen Einführung zu den Narrativen möchte ich mich nun mit der Frage beschäftigen, was in den beiden Filmen *Alles ist gut* und *The Light of the Moon* eigentlich die sexuelle Gewalt darstellt und welche Bedeutung ihr zugeschrieben wird. Auf der Handlungsebene findet in beiden Filmen eine vaginale Penetration gegen den Willen der jeweiligen Frau statt, was als Vergewaltigung klassifiziert werden kann. Wie sich gezeigt hat, schwingen in der Definition von Vergewaltigung jedoch stets verschiedene zugrunde liegende Verständnisse mit, die diesen Sachverhalt in einen größeren Bedeutungszusammenhang einordnen. Dabei werden neben den spezifischen Umständen der Tat auch die Ursachen und Folgen miteinbezogen. Folglich werden in beiden Filmen unterschiedliche Vorstellungen davon aktiviert, was eine Vergewaltigung bedeutet und ausmacht. Dies geschieht zum einen durch die narrative und audiovisuelle Präsentation der Tat selbst und zum anderen durch die Zuschreibungen, die im Nachhinein an die Geschehnisse gemacht werden und wo der entstandene ›Schaden‹ im weiteren Verlauf der Erzählung verortet wird.

Beide Erzählungen unterscheiden sich stark im situativen Kontext, in dem der Übergriff stattfindet. Zwar zeigen beide zu Beginn, nach einer kurzen Einführung der Figuren, ähnliche Sequenzen, in denen die beiden Frauen auf einer Party tanzen, trinken und Spaß haben. Sie verweisen somit auf einen situativen Verlauf, der oft als für einen sexuellen Übergriff prädestiniert angesehen wird. Doch in der tatsächlichen Situation des Übergriffs unterscheiden sich die Filmsequenzen in prägnanten Punkten. Bonnie befindet sich in *The Light of the Moon* nachts allein auf dem Heimweg, als sie von einer fremden, verummumten Person angegriffen und in einen dunklen Hinterhof gezogen wird. In *Alles ist gut* hingegen bietet Janne einem Bekannten, Martin, nach der Feier an, bei ihr auf der Couch zu übernachten. Bei ihr in der Wohnung will Martin dann plötzlich Sex und setzt sich über Jannes Abweisungen hinweg. Der Ablauf des Übergriffs in ›The Light of the Moon‹ bestätigt viele Vorstellungen, die im zeitgenössischen Diskurs als ›Vergewaltigungsmysmen‹ verhandelt werden. Das Bild einer alkoholisierten Frau, die nachts in einer dunklen Straße von einem Fremden überwältigt wird, könnte als das klassische Vergewaltigungsnarrativ schlechthin bezeichnet werden. *Alles ist gut* zeigt ein anderes Bild auf. Mit der narrativen Einbettung des Übergriffs in Anschluss an einem ausgelassenen Partyabend, an dem ebenfalls Alkohol konsumiert wird, und Jannes Einladung von Martin zu ihr nach Hause, wird ebenfalls ein stereotypischer Verlauf einer Vergewaltigungssituation verwendet. Dieser andere Mythos spielt darauf an, dass Janne Hoffnungen auf eine sexuelle Begegnung vermeintlich in Aussicht gestellt habe. Dabei handelt es sich bei dem Täter nicht um einen Fremden, der aus dem Nichts auftaucht und Janne angreift, sondern um eine Person aus dem »soziale[n] Nahraum«. ³⁴ Janne und Martin kennen sich und verbringen

34 Ebd., S. 50.

einen lustigen Abend miteinander, was auf die Zuschauer:innen ebenso wie auf Janne einen zunächst harmlosen Eindruck macht, bis es eben plötzlich nicht mehr so ist. Über Martins erste unbeholfene Annäherungsversuche lachen die beiden noch und bezeichnen sie als »albern«.³⁵ Als Janne ihn dann klar abweist und Martin sie trotzdem weiter bedrängt, fragt sie nur zurück: »Echt jetzt, ja?«³⁶ In diesem Kommentar wird eben diese Zwiespältigkeit der Situation ausgedrückt, die einerseits in das klassische Schema von Vergewaltigungsnarrativen passt und die Tat somit gewissermaßen – die Frau wolle vermeintlich »verführt« werden – »erwartbar« macht, aber durch die Bekanntheit und den zunächst freundschaftlichen Umgang der beiden Figuren miteinander in eben diesem Schema als harmlos und sicher konstruiert wird. Der Übergang von der alltäglichen, freundschaftlichen zur bedrohlichen und verletzenden Interaktion verschwimmt dabei, was nicht nur auf die narrative Rahmung, sondern auf die objektive filmische Repräsentation zurückzuführen ist, die auf der Bild- oder Tonebene die Ereignisse präsentiert und den Übergriff nicht als solchen dramaturgisch hervorhebt oder kennzeichnet.³⁷ Er erscheint dadurch fast schon wie eine Banalität, was sich zudem in Jannes abschließenden Kommentar (»Fertig?«³⁸) und der Alltäglichkeit fortsetzt, mit der sie sich danach die Zähne putzt.

Eine Besonderheit des Films *Alles ist gut* ist, dass die übergriffige Situation im weiteren Verlauf niemals als Vergewaltigung benannt oder anderweitig diskursiv der sexuellen Gewalt zugeordnet wird. Die klassifizierende Beurteilung des objektiven Geschehens wird somit auf die Zuschauer:innen zurückgeworfen, die selbst Worte finden müssen, um die Tat einzuordnen und ihr damit Bedeutung zu verleihen. Dadurch schafft es der Film, insgesamt die Frage aufzuwerfen, wo beziehungsweise wann genau hier eine Grenze überschritten wird und wer die Deutungsmacht über diese Grenze hat. Mit der implizierten Vielseitigkeit und Individualität der möglichen Antworten wird die Legitimität solcher Zuschreibungen außerdem grundsätzlich infrage gestellt. Dieser individuelle Aushandlungsprozess der Bestimmung einer Grenzüberschreitung wird gegen Ende des Films erneut aufgegriffen, wenn Janne während einer Teambuilding-Übung in ihrer Firma unbewusst den für die Aufgabe benötigten Tischtennisball in die Hosentasche steckt und damit das Spiel aufhält. Eine Arbeitskollegin beschreibt dies in der anschließenden reflektierenden Gesprächsrunde mit den Worten: »Ich hab das auch eher als übergriffig empfunden.«³⁹ Ein anderer Kollege hingegen sagt: »Wir müssen das Ganze auch nicht größer machen als es ist.«⁴⁰ Die Seminarleiterin klärt die Unstimmigkeit mit der Aussage: »Es geht gar nicht so sehr ums groß Machen. Das ist einfach, dass wir hier eine Außenwahrneh-

35 *Trobisch*, wie Anm. 9, Minute 00:17:18 ff.

36 *Ebd.*, Minute 00:19:11 ff.

37 Vgl. *ebd.*, Minuten 00:19:15–00:20:12.

38 *Ebd.*, Minute 00:20:00 ff.

39 *Ebd.*, Minute 01:23:00 ff.

40 *Ebd.*, Minute 01:22:44 ff.

mung beschreiben. Das ist eigentlich ganz wertfrei.«⁴¹ Die Feststellung von Übergrifflichkeit wird hier also allein in der persönlichen Wahrnehmung der Verletzung von Integrität verortet, ohne dabei Ansprüche auf objektive Gültigkeit zu stellen. Dementsprechend lässt sich auf die anfängliche Situation des sexuellen Übergriffs übertragen, dass der objektiv präsentierte Ablauf und der narrative Kontext der Situation für die Einordnung des Geschehens letztendlich unerheblich sind. Die Vergewaltigung erhält ihre Bedeutung und Gültigkeit somit lediglich in der Wahrnehmung Jannes als Betroffene.

In *The Light of the Moon* wird die Gültigkeit der sexuellen Gewalt im Gegensatz dazu keineswegs hinterfragt, sondern als intersubjektive Gegebenheit betrachtet, die keiner Legitimation oder Aushandlung bedarf. Diese Eindeutigkeit wird einerseits über den situativen Kontext des Übergriffs, der dem konservativen Vergewaltigungsmythos entspricht, hergestellt und andererseits durch Bonnies Anzeige der Tat als Vergewaltigung bei der Polizei verfestigt. Dadurch wird das Geschehene außerdem in einem juristischen Kontext als Verbrechen deklariert und anerkannt. Trotz dieser objektiven Rahmung und Klassifizierung des Übergriffs wird in der Szene, in der er stattfindet, eine persönlich geprägte Wahrnehmung des Geschehens vermittelt.⁴² Die eigentliche Tat wird dabei implizit über eine subjektive Ton- und Bildspur dargestellt, die Bonnies individuelle Erfahrung den Zuschauer:innen zugänglich macht. Die Szene ist mit einer wackelnden Handkamera gefilmt und das Bild ist überwiegend dunkel, wodurch keine klaren Beobachtungen der Ereignisse möglich werden. Die Tonspur ist ebenfalls düster gehalten und folgt Bonnies selektiver Wahrnehmung. Neben vereinzelten melodischen Tönen werden dementsprechend alle umliegenden Geräusche neben Bonnies Schluchzen und dem Stöhnen des Angreifers ausgeblendet und Bonnies Überwältigung durch das Einspielen von ›White Noise‹, also Rauschen, erlebbar gemacht.

Die beiden Filme wählen insgesamt also einander entgegengesetzte Herangehensweisen, um den jeweiligen Übergriff darzustellen und ihm Bedeutung zu verleihen. In *Alles ist gut* wird mithilfe einer objektiven und dabei gleichzeitig ambivalent deutbaren Präsentation letztendlich ein Verständnis von Vergewaltigung vermittelt, dass auf der subjektiven Bedeutungszuschreibung von Janne beruht und den Zuschauer:innen nicht direkt zugänglich ist. In *The Light of the Moon* wird die Vergewaltigung hingegen zunächst als subjektive Erfahrung dargestellt, die allerdings durch ihre Kontextualisierung und narrative Einbettung objektive Gültigkeit zu erlangt scheint. Von unterschiedlichen Seiten gelangen somit beide Filme schlussendlich zu einer Auffassung von sexueller Gewalt als subjektiv erfahrene Grenzüberschreitung, was sich mit dem zeitgenössischen allgemeinen Verständnis von sexueller Gewalt als Verletzung des sexuellen Selbstbestimmungsrechts deckt.⁴³

41 Ebd., Minute 01:22:48 ff.

42 Vgl. *Thompson*, wie Anm. 8, Minuten 00:07:47–00:09:06.

43 Vgl. *Koch*, wie Anm. 19, S. 22.

Teil dieses Verständnisses ist die Annahme, dass Geschlechtsverkehr oder sexuelle Befriedigung keineswegs das Ziel sexueller Gewalt ist, sondern ein Mittel darstellt, das der Ausübung von Macht dient.⁴⁴ Diese Konzeption ist als Paradox insbesondere für filmische Repräsentationen zu werten, denn mit dieser Auffassung wird die sichtbare körperliche Einwirkung lediglich zum Werkzeug eines Übergriffs, der letztendlich die unsichtbare Psyche zum Ziel hat.⁴⁵ Der Angriff auf die psychische Integrität, den eine Vergewaltigung darstellt, ist jedoch im Film als audiovisuelles Medium nicht direkt darstellbar. Es können lediglich die körperlichen Elemente des Angriffs, über die das Selbstbestimmungsrecht verletzt wird, gezeigt werden, wobei »das Feld des Sichtbaren weit davon entfernt ist, evident zu sein.«⁴⁶ Medientheoretikerin Angela Koch führt dementsprechend zu den Möglichkeiten und Grenzen der Visualisierung sexueller Gewalt aus:

»Die Visualisierung bezeichnet also einen Akt des Zu-Sehen-Gebens innerhalb der Möglichkeiten einer Sichtbarkeit. [...] Das Gemeinsame all dieser Visualisierungen liegt im Versuch, Ähnlichkeiten herzustellen, vorzustellen, auszudrücken, einzufangen, zu symbolisieren und auszustellen oder zu verwerfen, zu negieren und zu suspendieren. Die Betonung liegt hier auf dem *Versuch*, denn alle Bilder, ganz egal ob sie sprachlich, gemalt oder technisch verfasst sind, verweisen immer auch auf etwas Anderes, ihnen ist eine Differenz bzw. Alterität eingeschrieben, etwas, das im Zeigen verborgen ist oder durch das Zeigen verdeckt wird. [...] Die Visualisierung impliziert sofern immer auch den Akt des Nicht-Sehens, des Wegsehens, des Übersehens sowie die Unverfügbarkeit des Sichtbaren und die Grenzen der Verbildlichung.«⁴⁷

Die filmische Präsentation sexueller Gewalt bildet hier somit ein Zeichen, das in seiner Natur uneindeutig ist und sich vom Bezeichneten grundsätzlich unterscheidet.⁴⁸ Entsprechend dieser eigentlichen Nichtdarstellbarkeit der Vergewaltigung als psychischer Gewalt wählen beide Filme die Strategie, die Handlungen der Tat nicht in den Bildausschnitt aufzunehmen. Stattdessen werden in den Momenten der Vergewaltigung vor allem Nah- oder Großaufnahmen der Gesichter der beiden Frauen gezeigt. Dadurch erfolgt eine Abwendung vom faktischen hin zum emotionalen Geschehen, die auf den eigentlichen, unsichtbar im Inneren stattfindenden Übergriff verweist. Gleichzeitig wird ebenfalls in beiden Filmen versucht, den Angriff nachhaltig für die Zuschauer:innen sowie die Figuren innerhalb der Diegese sichtbar zu machen. Dazu wird auf die rein körperlich erfahrene Gewalt zurückgegriffen, die sich über Verletzungen darstellen lässt. Die visuelle Präsenz

44 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 41.

45 Vgl. *Koch*, wie Anm. 10, S. 193 f.

46 *Koch*, wie Anm. 19, S. 24.

47 Ebd., S. 31 f.

48 Vgl. *Umberto Eco*: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 1977, S. 86–88.

der Prellungen im Gesicht, die beide Frauen davontragen, steht dabei in einem Spannungsverhältnis mit den inneren, psychischen Verwundung, die sie erlitten haben, denn letztendlich können sie die primär erfahrene Verletzung nicht zum Ausdruck bringen.

Eine Verletzung des Individuums oder der Gemeinschaft?

Beide Filme verorten die Verletzung der Vergewaltigung also grundsätzlich innerhalb der Psyche der Betroffenen. In Bezug auf die sich daraus ergebenden Folgen, die im weiteren Verlauf der Erzählungen präsentiert werden, unterscheiden sich die Filme erneut. Bonnies Umfeld in *The Light of the Moon* erfährt recht schnell und weitläufig davon, was ihr passiert ist. Die Ausgangslage ist hier also eine interpersonelle und gesamtgesellschaftliche Aushandlung der Bedeutung des Übergriffs und seiner Folgen und findet dementsprechend vor allem in einem sozialen Gefüge statt. Janne entscheidet sich in *Alles ist gut* hingegen dafür, ihre Erfahrungen nicht mit ihrem Umfeld zu teilen, wodurch sich die Narration einer gesellschaftlichen Wahrnehmung und Beurteilung der Geschehnisse entzieht. Dadurch bleibt zwar eine abschließende Anerkennung der Tat als sexuelle Gewalt innerhalb der Diegese aus, doch es wird auch möglich, die Verortung der Verletzung allein in Jannes persönlichem Empfinden aufrecht zu erhalten, über die sie sich somit stets die Deutungsmacht erhält.

Das Selbstbestimmungsrecht Jannes bildet im Verlauf des Films folglich den Rahmen, in dem die Verletzung durch den Übergriff wahrgenommen und verhandelt wird. Fragen des Wollens werden dabei immer wieder nebeneinander in den Dialogen thematisiert. Beispielsweise wenn Janne der Freundin ihres Chefs, der nach einem Streit mit ihr nicht mit ihr reden will, anbietet, ihn für sie zu kontaktieren und die Freundin dies mit den Worten ablehnt: »Man muss schon wollen.«⁴⁹ Jannes individueller Umgang mit dem erfahrenen Verstoß gegen ihren Willen wird somit vor einer vielschichtigen Spannweite der Diskursivierung dieses abstrakten Konzepts präsentiert, dessen Bedeutung dadurch umso komplizierter erscheint. Es wird jedoch nicht nur Jannes Wille im Verlauf des Films ausgehandelt, sondern vor allem ihr Recht, diesen Willen durchzusetzen. Obwohl es zunächst den Anschein macht, Janne würde in ihrem Alltag nur wenig von der Vergewaltigung beeinflusst, lässt sich nach und nach eine Dramaturgie erkennen, in der es vor allem um einen Kampf um Kontrolle über ihr Leben und ihren Körper geht. So fasst sie zum Beispiel den Entschluss, eine neue Arbeitsstelle anzunehmen, nachdem die unternehmerische Selbstständigkeit, gemeinsam mit ihrem Freund, in der Insolvenz geendet ist. Dabei lässt sie sich weder von dessen Abneigung gegen ihr Vorhaben noch durch die Tatsache, dass ihr Vergewaltiger Martin dadurch zu einem Arbeitskollegen von ihr wird, den sie regelmäßig sieht, von ihrer selbstbestimmten Entscheidung abhalten. Ebenso beendet sie ihre Schwangerschaft, deren Ursprung ungeklärt bleibt, ohne sich mit

49 *Trobisch*, wie Anm. 9, Minute 01:20:39 ff.

ihrem Partner abzusprechen und nimmt dafür sogar die daraus resultierende Trennung in Kauf. Gleichzeitig erhält man als Zuschauer:in das Gefühl, dass sich Janne weniger in einem Prozess der Zurückgewinnung ihrer Handlungsmacht befindet, den sie aktiv beschreitet, sondern vielmehr auf den durch den Übergriff erfahrenen Verlust von Kontrolle reagierend versucht, Schadensbegrenzung zu betreiben. Dies zeigt sich besonders deutlich in der letzten Szene des Films, in der Janne sich weigert, bei einer Fahrkartenkontrolle den Zug zu verlassen, um ihre Personalien aufnehmen zu lassen. Im Kontrast zum Beginn des Films, als ihr die Kontrolle über das, was mit ihrem Körper passiert, genommen wurde, protestiert sie hier durch die Beanspruchung des Raumes mit ihrem Körper gegen die Machtinstanz, die ihr vorschreibt, was sie tun soll. Dies ist allerdings eher als verzweifelte Trotzreaktion, denn als aktive Selbstermächtigung zu begreifen, was durch ihre immer wieder stur wiederholte Ausrede, der Fahrkartenaufnahme sei kaputt gewesen, verdeutlicht wird. Dass es sich bei diesen Versuchen, Kontrolle zurückzugewinnen, vor allem um ein Aushandeln und Testen von Grenzen handelt, zeigt die Szene, in der Janne Martin mit seiner Tat konfrontiert. Hier begreift sie ihn und fragt auf seine Ablehnung reagierend provokativ zurück: »Ich soll aufhören? Möchtest du das nicht? Gefällt dir das nicht?«⁵⁰ In diesem Moment lotet sie die Überschreitung der Selbstbestimmung von der Täterseite aus. Insgesamt zeigt der Film also eine Figur, die auf die erfahrene sexuelle Gewalt in Bezug auf ihre Selbstbestimmung in eine Krise gestürzt wird.

Bonnie geht in *The Light of the Moon* grundsätzlich anders mit der Situation um und erzählt ihrem Umfeld proaktiv von dem Übergriff. Obwohl auch in diesem Film die Vergewaltigung grundsätzlich als Eingriff in ihr Selbstbestimmungsrecht verstanden wird und die Erzählung stets Bonnie und ihrem Erleben folgt, steht Bonnies Erfahrung dieser Verletzung ihres Selbstbestimmungsrechts weniger im Vordergrund. Vielmehr beobachten die Zuschauer:innen vor allem, wie das Verbrechen der Vergewaltigung und des Überfalls im Nachhinein in einer sozialen Aushandlung verarbeitet und konstruiert werden. Sowohl Bonnie als auch ihre Mitmenschen versuchen dadurch, ihre Erlebnisse in der gesellschaftlichen Ordnung zu positionieren. Durch diese interpersonelle Deutungsmacht über das Geschehene wird der Angriff hier weniger als einer auf das Individuum, sondern vielmehr als einer auf die soziale Gemeinschaft vermittelt. Verständnisse von Vergewaltigung als Verbrechen gegen das Kollektiv und die Sittlichkeit werden somit reaktiviert. Wie eingangs erklärt, wurde in historisch früheren Verständnissen einer Vergewaltigung vor allem die Bedeutung eines Ehrverlusts zugeschrieben, denn die sexuelle Reinheit wurde als den Wert und Status einer Frau bestimmend angesehen.⁵¹ Da die weibliche Sexualität darüber hinaus als öffentliches Gut verhandelt wurde, traf dieser Verlust der Ehre dabei nicht nur das Individuum, sondern die gesamte Gemeinschaft. Als Konsequenz hatte die betroffe-

50 Ebd., Minute 01:17:19 ff.

51 Zum Konzept der Ehre und den Folgen ihres Verlusts vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 52–60.

ne Frau deshalb mit dem »sozialen Tod«⁵² zu rechnen, da sie durch ihren Statusverlust aus der intakten, ehrbaren Gemeinschaft ausgeschlossen wurde. Mit der Anerkennung eines sexuellen Selbstbestimmungsrechts von Frauen verlagerte sich die Auffassung des Angriffsziels einer Vergewaltigung nun von ihrer öffentlichen Ehre und der Sittlichkeit der Gemeinschaft nach innen auf eine abstrakte Ebene der individuellen Persönlichkeit.⁵³ Gleichzeitig bleibt die Verletzung jedoch betont im juristischen Kontext des Rechts platziert, das die Regeln des Zusammenlebens einer Gesellschaft vorgibt. Das resultierende Verständnis der Vergewaltigung als Verstoß gegen diese gesellschaftlichen Regeln und Gesetze stellt daher eine Gefährdung der Gemeinschaft dar.⁵⁴ Trotz der Verschiebung des Verständnisses bleiben die Konsequenzen für die betroffene Person somit dieselben, denn um die gesellschaftliche Ordnung zu sichern, muss das Deviante, das von dem Opfer des Regelverstoßes performativ verkörpert wird, außerhalb dieser Ordnung platziert werden. Dementsprechend verliert auch Bonnie in *The Light of the Moon* auf verschiedene Weise durch die Vergewaltigung ihren Status im gesellschaftlichen Leben. Dies zeigt sich besonders explizit in ihrem Berufsalltag, in dem ihr aufgrund der sichtbaren Spuren, die der Überfall hinterlassen hat, ihre repräsentative Rolle nach außen entzogen wird. Später wird ihr aufgrund ihrer emotionalen Angegriffenheit als Folge des Vorfalles auch nach innen Verantwortung entzogen. Die Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung wird darüber hinaus im privaten Umfeld ihrer Beziehung zu Matt thematisiert und ausgehandelt. Matt behandelt Bonnie nach dem Übergriff betont behutsam und reproduziert somit stets die von ihr verkörperte Abweichung von der Normalität, die ihr über die Folgen einer Vergewaltigung zugeschrieben werden. Zusätzlich drängt er Bonnie dazu, sich einer Selbsthilfegruppe anzuschließen, um ihre Erlebnisse zu verarbeiten. Dabei geht es jedoch weniger um die Wiederherstellung ihrer persönlichen, psychischen Unversehrtheit als um die Rettung der Beziehung, die durch den Vorfall in eine Krise gestürzt wurde.

Dass nicht nur Bonnie und ihr Selbstbestimmungsrecht von der Vergewaltigung getroffen wurden, sondern auch ihr und Matts Verständnis der Beziehung, in der sie sich befinden, verdeutlicht Matts Aussage: »This happened to us. [...] I lost something too.«⁵⁵ Im Verlauf des Dialogs wird dabei explizit klargestellt, dass es sich bei diesem Etwas, das nicht nur Bonnie, sondern auch Matt verloren hat beziehungsweise das ihnen geraubt wurde, nicht wie in früheren Verständnissen um Bonnies »purity«⁵⁶ handelt. Vielmehr wurden beide durch die Vergewaltigung als Verstoß gegen die gesellschaftlichen Regeln und die geteilten Wertvorstellungen einer sexuellen Begegnung in ihrem Verständnis von Sexualität und Partnerschaft erschüttert und ihrer

52 Ebd., S. 57.

53 Vgl. Ebd., S. 76.

54 Vgl. Ebd., S. 71.

55 Thompson, wie Anm. 8, Minute 01:17:42 ff.

56 Ebd., Minute 01:17:56 ff.

Beziehung in dieser Hinsicht die Grundlage genommen. Dies zeigt sich nicht nur in ihren Schwierigkeiten, ihre sexuelle Beziehung fortzuführen, sondern ebenso in der veränderten Gestaltung ihres gemeinsamen Alltags und der Diskussion der Rollen, die sie darin füreinander einnehmen. So ergibt sich innerhalb eines Streits um Matts neu entfachter Fürsorge und Aufmerksamkeit für Bonnie folgender Dialog:

Matt: »Isn't that what I'm supposed to do? Take care of you?«

Bonnie: »You never wanted to do that for me before.«⁵⁷

Die alte Ordnung ihres Zusammenlebens wurde durch die Vergewaltigung gestört, zerstört, und muss neu ausgehandelt werden, wobei sich immer wieder Streitigkeiten zwischen beiden ergeben, die das Fortführen der Beziehung schließlich untragbar machen und mit Bonnies Auszug enden. Dass der Übergriff dabei nicht nur eine Devianz darstellt, die in das gesellschaftliche Verständnis der beiden integriert werden kann, sondern eine grundlegende und nachhaltige Neuordnung ihrer Beziehung bedeutet, verdeutlicht dieser Dialogausschnitt:

Bonnie: »I just want everything to go back to the way it was before. [...]«

Matt: »I don't know if it can be like that again. But look, maybe we're supposed to create a new kind of normal. Maybe that's how we get through this.«⁵⁸

Insgesamt scheint es hier also weniger um Bonnies individuelles Selbstbestimmungsrecht, das durch die Vergewaltigung verletzt wurde und wie bei Janne infrage gestellt und neu ausgehandelt wird, zu gehen. Vielmehr zeigt *The Light of Moon* ein Verständnis von sexueller Gewalt auf, das den Angriff im Ursprung zwar gegen das Individuum und dessen Persönlichkeit gerichtet versteht, dessen Problematik aber vor allem in der Verletzung der gesellschaftlichen Ordnung und deren daraus resultierender Gefährdung eingeordnet wird. Bonnies individuelle Verletztheit spielt demzufolge immer eine untergeordnete Rolle gegenüber der Wiederherstellung der Unversehrtheit der Gemeinschaft, insbesondere in ihrer Partnerschaft mit Matt. Die Diskussion um ihre Position im Gesellschaftsgefüge und um die Bedeutung einer Vergewaltigung ist dabei außerdem maßgeblich davon geprägt, dass sie eine Frau ist. Deshalb möchte ich mich im Folgenden genauer damit auseinandersetzen, welche Rolle das Geschlecht im Vergewaltigungsdiskurs beider Filme spielt.

57 Ebd., Minute 00:36:35 ff.

58 Ebd., Minute 01:16:18 ff.

Die Rolle von Geschlecht

Sanyal bezeichnet Vergewaltigungen als das »*gendertste* Verbrechen überhaupt«. ⁵⁹ Seit dem Aufkommen der Thematisierung von sexueller Gewalt gibt es eine klare Codierung, die ein weibliches Opfer und einen männlichen Täter vorsieht. ⁶⁰ Die Vorstellungen, die es als ›Natur‹ des Mannes ansehen zu überwältigen und als ›Natur‹ der Frau überwältigt zu werden, gehen dabei bis auf die Antike zurück. Solche biologischen Erklärungsansätze dieser geschlechtsspezifischen Zuschreibungen wurden in Auffassungen weitergeführt, die die geschlechtsbezogene Ordnung des Sexualverhaltens als Ergebnis der Zivilisierung betrachteten, wobei stets von einer zugrunde liegenden Geschlechterdichotomie des Wesens von Sexualität ausgegangen wurde. Mit der Ablösung des Verständnisses von Vergewaltigung als Triebtat hin zur Klassifizierung als Machtverbrechen, das nicht per se an ein Geschlecht gebunden ist, wurden weibliche Täterinnen und männliche Opfer schließlich in der öffentlichen Wahrnehmung von Vergewaltigung überhaupt erst möglich. ⁶¹ Trotzdem bleibt die klassische Geschlechterverteilung in der Täter-Opfer-Konstellation sexueller Gewalt bis heute eines der am wenigsten problematisierten und hinterfragten Stereotypen in Vergewaltigungsnarrativen und wird auch deshalb fortlaufend im populären Diskurs reproduziert. ⁶² Dies ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass die Thematik der sexuellen Gewalt vor allem innerhalb eines feministischen Kontexts diskutiert wird, der sich überwiegend damit befasst, patriarchale Machtstrukturen als Grundlage der Vergewaltigung von Frauen aufzudecken und zu dekonstruieren. Die Sozialwissenschaftlerin Marianne Kosmann führt dazu aus:

»Diskutiert wurden und werden Erklärungsmuster, die die vorherrschenden Konstruktionen der Geschlechterverhältnisse hervorheben, mit der hierarchischen Dominanz des einen Geschlechts über das andere.« ⁶³

Dadurch werden nicht nur vor allem Geschichten von männlichen Tätern und weiblichen Opfern erzählt, die eine Präsenz erhalten, die sicherlich ihre empirische Daseinsberechtigung hat. Die Problematik ergibt sich vielmehr daraus, dass Männlichkeit und Weiblichkeit auf Basis der historischen Verankerungen zur wesenhaften Substanz der Täter- und Opferrolle werden. ⁶⁴ Die hier stattfindende Essenzialisierung des Weiblichen als Angriffsziel sexueller männlicher Gewalt schließt in die Definition von Vergewaltigung die Konstruktion des Tatbestandes als Verbrechen gegen die Frau – also die individuelle betroffene Frau, aber auch ›die Frauen‹ im Allgemeinen – mit ein.

⁵⁹ Sanyal, wie Anm. 6, S. 18.

⁶⁰ Zu den Ausführungen zur weiblichen Opfer- und männlichen Täterschaft vgl. ebd., S. 12–24.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 124 f.

⁶² Vgl. ebd., S. 126–134.

⁶³ Kosmann, wie Anm. 16, S. 20.

⁶⁴ Sanyal, wie Anm. 6, S. 30 f.

Auch in *The Light of the Moon* und in *Alles ist gut* handelt es sich bei den Opfern der Vergewaltigungen um Frauen. Trotzdem gehen die Filme sehr unterschiedlich mit diesem Umstand um und messen ihr ein abweichendes Gewicht im Verständnis der Tat zu. Da Janne Vergewaltigung grundsätzlich nicht diskursiviert wird, entzieht sich *Alles ist gut*, wie bereits festgestellt, einer gesellschaftlichen Einordnung des Verbrechen, weshalb auch Geschlechternormen und -zuschreibungen nicht thematisiert werden. Durch die Verweigerung einer intersubjektiven Aushandlung des Verbrechen bleibt die Tat gewissermaßen auf das angegriffene Individuum mit seinen individuellen und nicht verallgemeinerbaren Eigenschaften beschränkt. Janne wird also grundsätzlich nicht als Teil eines gesellschaftlichen Gefüges vergewaltigt, in dem ihr eine Position zugewiesen ist, die sich darüber definiert, dass sie eine Frau ist. Die Vergewaltigung widerfährt ihr dagegen als individueller Mensch, der unter anderem die Eigenschaft hat, eine Frau zu sein.

An dieser Stelle wird es hilfreich Johan Galtungs Gewalttheorie⁶⁵ hinzuzuziehen, in der zwischen drei Dimensionen der Gewalt unterschieden wird, die in enger Wechselwirkung zueinanderstehen. Die sichtbare Gewalt, die von einem:r Akteur:in gegen einen anderen Menschen ausgeführt wird, bildet dabei die ›personale‹ Gewalt. Im Hintergrund und als Grundlage, auf der personale Gewalt stattfinden und als solche wahrgenommen werden kann, wirken darüber hinaus ›strukturelle‹ und ›kulturelle‹ Gewaltssysteme. Mari- anne Kosmann erklärt deren Zusammenwirken wie folgt:

»Während die personale Gewalt eindeutig einem oder mehreren Handelnden zuzuordnen ist, verweist die strukturelle Gewalt auf den gesellschaftlichen Raum, auf die soziale Ungleichheit, auf Unterschiede in den Machtpositionen, somit auf gesellschaftliche Strukturen, die sowohl das Verbrechen als auch die Täter begünstigen. [...] Die kulturelle Gewalt als dritter Teil diese[s] nur an seiner Spitze als personale Gewalt sichtbaren Dreiecks besteht aus Ideologien, Überzeugungen, Überlieferungen, Legitimationssystemen, mit deren Hilfe direkte Gewalt ermöglicht bzw. legitimiert oder indem sie erst gar nicht sichtbar wird.«⁶⁶

Übertragen auf die sexuelle Gewalt, die in *Alles ist gut* präsentiert wird, kann man also feststellen, dass sich die Narration des Films vor allem mit der personalen Ebene der Gewalt befasst. Strukturelle und kulturelle Dimensionen dieser spezifischen Gewalt, wie die des Machtverhältnisses zwischen Martin und Janne aufgrund der Gesellschaftsstrukturen, in den sie sich begegnen, oder Fragen nach Schuld und Glaubwürdigkeit, die an gesellschaftliche Wertvorstellungen geknüpft sind, werden hingegen nicht explizit thematisiert. Auch Geschlecht als Klassifizierungssystem einer Gesellschaft, durch

65 Galtungs Gewalttheorie hier nach Kosmann, wie Anm. 16, S. 16 f.

66 Ebd., S. 17.

welches hindurch strukturelle als auch kulturelle Gewalt wirken kann, wird folglich nicht direkt problematisiert.

The Light of the Moon bezieht dagegen über die gesamtgesellschaftliche Thematisierung der Problematik sexueller Gewalt die strukturelle und kulturelle Dimension ein. So taucht zum Beispiel über die Anzeige der Vergewaltigung das Rechtssystem im Film auf, das für seine Unfähigkeit Bonnie weiterzuhelfen kritisiert und als grundsätzlich problematisch dargestellt wird, wenn es zum Beispiel heißt: »If you were black or he was your husband ... Don't even think about it. You're one of my easy cases.«⁶⁷ Von der Polizei bei der Aufnahme der Anzeige gestellte Fragen – »How much did you have to drink?«⁶⁸ – verweisen außerdem auf den Topos um die Mitverschuldung sexueller Übergriffe durch die Opfer. Hier wird auf den Vorwurf angespielt, Bonnie habe sich durch ihren Alkoholkonsum selbst in eine gefährliche Situation gebracht, was als Teil einer Legitimierungsstrategie von sexueller Gewalt aufgefasst werden kann.⁶⁹ Gerade in dieser wiederholten Thematisierung von Schuld und als gefährlich wahrgenommenen Situationen wird dabei auf einen genderspezifischen Hintergrund verwiesen. Der stereotypische situative Kontext von Bonnies Vergewaltigung, während sie nachts allein im öffentlichen Raum unterwegs ist, wird wiederholt als insbesondere für Frauen gefährlich gekennzeichnet, indem Bonnie in solchen Situationen voller Angst gezeigt wird oder ihre Freunde darauf bestehen, sie zu begleiten, um ihre Sicherheit zu gewährleisten. Bonnie selbst gibt dabei die Idee der Mitschuld an einem potenziellen sexuellen Übergriff am Ende des Films weiter. Harsch weist sie eine andere Frau mit den Worten: »Do you realise how reckless you were just being? [...] Do you realise you were practically asking for it?«⁷⁰ zurecht, weil diese allein in Dunkelheit unterwegs war, mit Kopfhörern Musik gehört und deshalb nicht aufmerksam auf ihre Umgebung geachtet hatte. Darüber hinaus sind alle anderen Opfer, denen Bonnie im Verlauf des Films im Rahmen ihrer Anzeige und dem Treffen mit einer Selbsthilfegruppe begegnet, weiblich und in der Diskussion von Tätern und Opfern wird grundsätzlich eine stark gegenderte Sprache verwendet. Bonnie wird insgesamt also weniger in ihrer gesonderten Rolle als ein von einer Vergewaltigung betroffener Mensch porträtiert, sondern als beispielhafte Figur in einem gesellschaftlichen Rahmen dargestellt, in dem Frauen im Allgemeinen von Vergewaltigungen bedroht und betroffen sind. Gerade der wiederholt dargestellte Vorwurf der mangelnden Vorsicht von Frauen präsentiert hier ein Verständnis, in dem Weiblichkeit insbesondere im Bereich der Sexualität als grundsätzlich »verletzungsoffen«⁷¹ konstruiert wird. Das Frau zu sein wird somit mit dem Potenzial, von sexueller Gewalt betroffen zu sein, gleichgesetzt, wodurch diese für Frauen zur allgegenwärt-

67 *Thompson*, wie Anm. 8, Minute 01:04:06 ff.

68 *Ebd.*, Minute 00:16:11 ff.

69 Vgl. *Zurbruggen*, wie Anm. 31, S. 304 f.

70 *Thompson*, wie Anm. 8, Minute 01:23:59 ff.

71 *Milevski*, wie Anm. 25, S. 40.

tigen Bedrohung wird. Gleichzeitig entsteht eine Konzeption von Weiblichkeit als schützenswert, während die Rolle des Beschützers wiederum den Männern zugeschrieben wird.⁷² So fragt einer der Polizisten zum Beispiel: »Where was your boyfriend at the time of the attack?«⁷³ Frauen werden dadurch zu Subjekten von Angst, während Männer im Allgemeinen die Objekte dieser Angst bilden.⁷⁴ Die Bedrohung wird in *The Light of the Moon* dementsprechend stets als männlich identifiziert. So zum Beispiel schon in der anfänglichen Szene beim Feiern in einem Club, wenn Bonnie und ihre Freundinnen mehrfach von Männern aufdringlich angesprochen werden und diese nachdrücklich zurückweisen müssen. Die stilisierten Aufnahmen der tanzenden Frauen in Zeitlupe etablieren Weiblichkeit hier als Objekt der Begierde, deren Subjekte die Männer sind. Somit wird hier auf Vorstellungen von sexueller Übergriffigkeit als Triebtat und Folge des unkontrollierbaren männlichen Sexualtriebs angespielt.

Insgesamt wird in *The Light of the Moon* also das stereotypische Bild weiblicher Schwäche und Opferschaft und männlicher Stärke und Täterschaft nicht nur reproduziert, sondern die Geschlechterordnung verallgemeinernd auf die Rollen sexueller Gewalt verteilt und als integraler Bestandteil dieser dargestellt. Diese Verallgemeinerung findet in *Alles ist gut* durch die weitreichende Ausblendung struktureller und kultureller Gewaltdimensionen in Bezug auf sexuelle Gewalt nicht statt. Vielmehr werden die stereotypischen Geschlechterzuordnungen zu Gewalt eher aufgeweicht, indem in einem Nebenhandlungsstrang die Geschichte eines Mannes erzählt wird, dem von seiner Frau häusliche Gewalt angetan wird. Jedoch werden in diesem Film allein in seiner Präsentation eines Narrativs, in dem eine Frau von einem Mann vergewaltigt wird, Zuschreibungen von Geschlechterrollen performiert. Insbesondere durch ihre Schwangerschaft wird Janne in ihrer Opferrolle zusätzlich klar als weiblich gekennzeichnet. Durch diese Zuordnung der Folgen einer Vergewaltigung in einen naturalistisch weiblich codierten Bereich wird auch hier die verübte Gewalt zu einem Verbrechen gegen das essenziell Weibliche und die Vergewaltigung somit als spezifisch gegen eine Frau gerichtete beziehungsweise eine Frau treffende Tat konstruiert.

Positionierung im Vergewaltigungsdiskurs

Abschließend lässt sich sagen, dass beide Filme in den präsentierten Konzeptionen der Vergewaltigung als Verbrechen an unterschiedlichen Stellen populäre Vorstellungen von Vergewaltigungen einerseits bestätigen und in anderen Momenten wiederum unterwandern. In beiden Erzählungen wird grundsätzlich ein Verständnis von Vergewaltigung als Verletzung des sexuellen Selbstbestimmungsrechts präsentiert, die sich aus der subjektiven Erfahrung einer Grenzüberschreitung ergibt. Besonders in *The Light of the*

72 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 145 f.

73 *Thompson*, wie Anm. 8, Minute 00:17:12 ff.

74 Vgl. *Sanyal*, wie Anm. 6, S. 145.

Moon kommt zu dieser Diskussion der psychischen Verletzung des individuellen Opfers eine soziale Ebene der Vergewaltigung als Verbrechen gegen die gesellschaftliche Ordnung hinzu, die weitläufig in der Beziehung von Bonnie und Matt diskutiert wird und Konzeptionen von Vergewaltigung als Verbrechen gegen die Gemeinschaft reaktiviert. *Alles ist gut* bleibt dagegen näher bei Janes persönlichem Empfinden. Derweil spielt das Geschlecht von Opfer und Täter in *The Light of the Moon* eine größere Rolle, da Bonnie in ihrer Opferposition als exemplarisches Beispiel für Frauen im Allgemeinen dargestellt wird. Damit werden populäre Konzeptionen von Tätern und Opfern reproduziert, wobei der aus diesen distinktiven Zuschreibungen in Verbindung mit konservativen Geschlechternormen entstehende Angstdiskurs ebenfalls präsentiert, jedoch nicht infrage gestellt wird. *Alles ist gut* stellt seine Figuren im Kontrast dazu klar als Individuen aus.

Insgesamt zeigt sich also, dass, obwohl *The Light of the Moon* und *Alles ist gut* in der groben narrativen Struktur eine ähnliche Geschichte erzählen, sich die Filme am Ende sehr in den präsentierten Handlungsverläufen und den darüber konstruierten Verständnissen sexueller Gewalt unterscheiden. *The Light of the Moon* greift dabei entsprechend seiner vorrangigen Präsentation eines sozialen Aushandlungsprozesses der Bedeutung von Vergewaltigungen vielfach explizit Elemente aus dem Diskurs um Vergewaltigung auf. Die gesellschaftlichen Diskussionen innerhalb der Diegese spiegeln dabei die den Film umgebende Diskurslandschaft wider. Somit wird Bonnies Geschichte nicht nur innerhalb des Films zu einem exemplarischen Vergewaltigungsnarrativ, sondern der gesamte Film positioniert sich im Diskurs um Vergewaltigung als ein solches Exempel. Demgemäß bezieht sich der Film immer wieder klar in auf bestimmte Elemente der gesellschaftlichen Diskussionen um Vergewaltigung und kann an ihnen Kritik üben. Gleichzeitig wird dadurch jedoch das subversive Potenzial der Erzählung vermindert, da sie sich innerhalb eben dieser Strukturen bewegt, die sie bewertet. *Alles ist gut* blendet im Vergleich dazu mit seiner deutlichen Fokussierung auf Janne als Individuum den umgebenden Diskurs weitgehend aus und verweigert sich einer Bezugnahme und Beurteilung dessen. Gerade dadurch wird jedoch der notwendige Raum innerhalb der Narration geschaffen, um grundlegende, über die einzelne Erzählung hinausgehende Annahmen in Bezug auf sexuelle Gewalt infrage zu stellen. Während *The Light of the Moon* über das präsentierte Narrativ also vor allem eine Antwort auf den zeitgenössischen Vergewaltigungsdiskurs liefert, wirft *Alles ist gut* die Zuschauer:innen auf eben jene Fragen zurück, die den Ausgangspunkt dieses Diskurses bilden.



Inken Blum, B. A.
inken.blum@uzh.ch