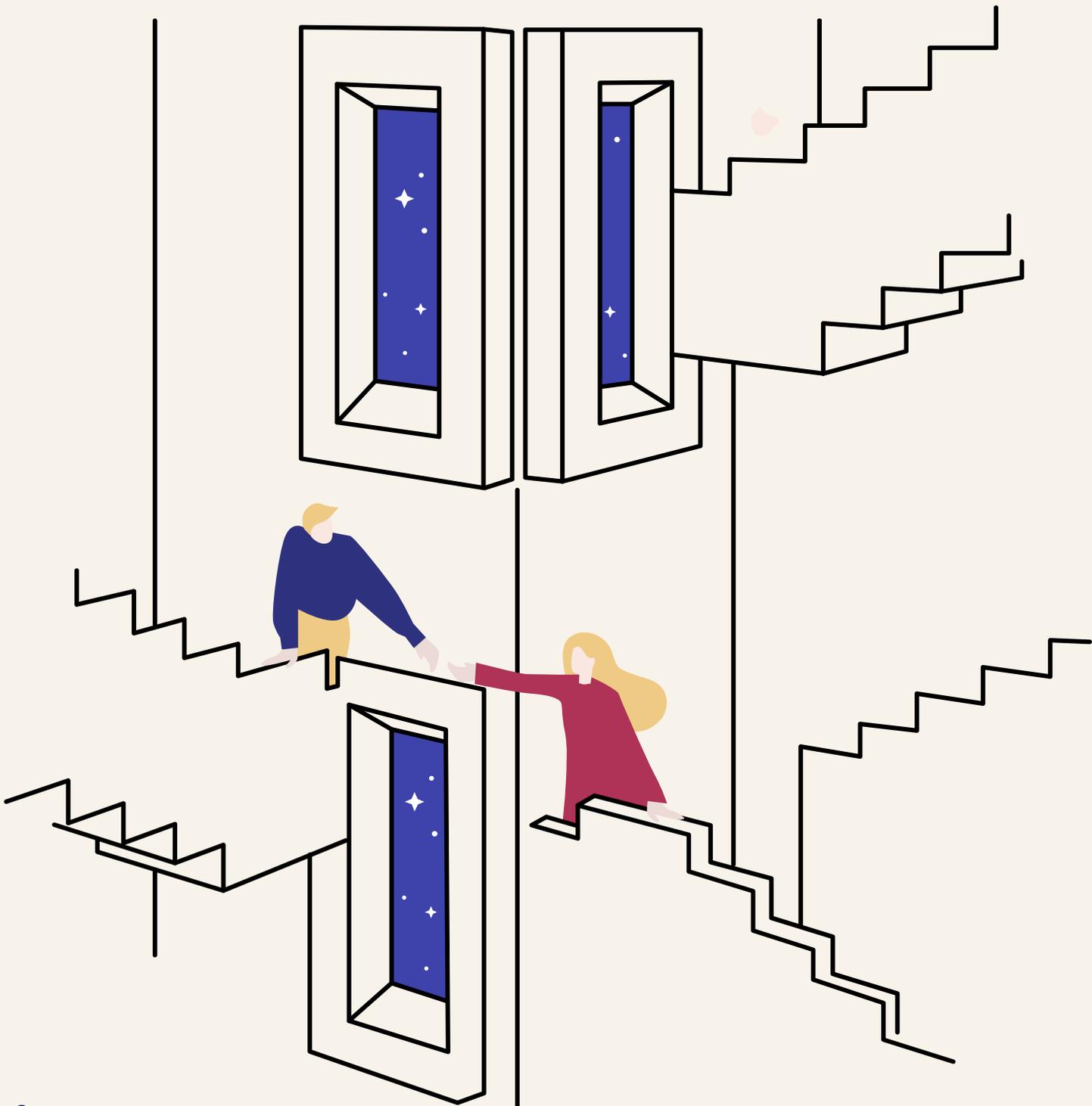


Traumfrauen und Männerherzen

Liebe und Familie im deutschen
Liebesfilm der Gegenwart

Steffi Krause



vz kf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

hrsg. von Martin Nies

Online No. 8/2022

Traumfrauen und Männerherzen

Liebe und Familie im deutschen Liebesfilm der Gegenwart

Steffi Krause



**Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik**
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung



Open Access Journal | OJS & Print on Demand

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online

ist zusammen mit der Printreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des **VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG (VZKF)** und wird herausgegeben von Martin Nies.

SKMS | Online erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite www.kultursemiotik.com. Sonderbände zu bestimmten Themenschwerpunkten sind darüber hinaus auch als BOD im Verlag Schüren erhältlich.

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen.

© 2022 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com

Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion
Prof. Dr. Martin Nies
Europa-Universität Flensburg
Institut für Sprache, Literatur und Medien
Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Inhaltsverzeichnis

1 Zur (kultur-)semiotischen Analyse von Liebe im Film	4
2 Verhältnis von Liebe, Intimität, Privatheit und Familie	10
2.1 Liebe und Intimität	18
2.2 Intimität und Privatheit	33
2.3 Familie	44
3 Kultursemiotische Filmanalyse und mediale Dispositive	49
4 Korpusauswahl vor dem Hintergrund der deutschen Filmproduktion	61
5 Paarwelten – Imaginationen von Liebe	76
5.1 Imaginationen von Liebe	76
5.1.1 Der/die Richtige – die wahre Liebe	76
5.1.2 Wiedergefunden – die bekannte Liebe	82
5.1.3 In der Mitte – die bürgerliche Liebe	86
5.1.4 Das Eigene und das Andere – die integrative Liebe	94
5.1.5 Bis über den Tod – die transzendente Liebe	101
5.1.6 Liebe um der Liebe willen	110
5.1.7 Weitere Topoi und ‚Standardsituationen‘	117
5.2 Seitensprünge – Bedrohung der Paarwelt	121
5.3 Imaginationen von Geschlechterrollen	131
6 Zweisamkeit – Imaginationen von Intimität	149
6.1 Kein Sex ist auch keine Lösung	153
6.2 Homosexuelle Beziehungsentwürfe	165
6.2.1 Auf der Suche nach dem Ich	166
6.2.2 Queerness als Lachanlass	179
6.2.3 Exkurs: Unsichtbarkeit lesbischer Figuren	184
6.3 Ausdehnung der Paarwelten und der binären Ordnung	198
7 Familienbilder – (Re-)Imaginationen von Bürgerlichkeit	212
7.1 Familien (wieder) zusammenfügen – typische Erzählformeln	214
7.1.1 Familienkonstruktion	214
7.1.2 Familienrestauration	220
7.1.3 Familiennormalisierung	228
7.2 Exkurs: Alternative Familienerweiterung	234
8 Happy End?! Zur Anthropologie von Liebe im deutschen Film	247
Epilog – Liebe und Familie in widrigen Umständen	264
Literatur- und Medienverzeichnis	275

1 Zur (kultur-)semiotischen Analyse von Liebe im Film

In einem Interview beschreibt Regisseur Ang Lee die Relevanz der Beschäftigung mit Liebe wie folgt:

Wenn wir wüssten, was Liebe ist, wenn wir sie definieren könnten, hätten wir schon vor zweitausend Jahren aufgehört, Liebesgeschichten zu erfinden. Wir wissen es aber nicht und darum entstehen immer wieder neue Liebesgeschichten. Wir brauchen Liebe, weil wir das Bedürfnis haben, an etwas zu glauben.¹

Lee versteht Liebe als eine anthropologische Konstante, ein Grundbedürfnis des Menschen, aus dem sich der Mehrwert einer Erzählung über die Liebe ableitet. Sie ist insofern ein historisch ubiquitäres Sinnstiftungskonzept, welches sich aber dennoch einer Normalisierung oder einem konsensuellen Verständnis entzieht, da es keine verbindliche Definition gebe.

Ein Blick in die Suchmaschine Google scheint diese Aussage zu widerlegen. Obwohl es bei dem Suchbegriff *Liebe* beinahe 500 Millionen Einträge in deutscher Sprache gibt, findet sich gleich auf der ersten Resultatseite ein Wikipedia-Artikel mit einer Definition. Demzufolge ist Liebe

ein starkes Gefühl, mit der Haltung inniger und tiefer Verbundenheit zu einer Person (oder Personengruppe), die den Zweck oder den Nutzen einer zwischenmenschlichen Beziehung übersteigt und sich in der Regel durch eine entgegenkommende tätige Zuwendung zum anderen ausdrückt. Liebe kann unabhängig davon empfunden werden, ob sie erwidert wird oder nicht. Insbesondere in der Entwicklung eines heranwachsenden Menschen ist die Erfahrung liebender Zuwendung unabdingbar. Absoluter Mangel an Liebe führt beim Kind zu Hospitalismus. Fehlentwicklungen der Liebesfähigkeit sind im Sinne des „reinen“ Liebesbegriffes das Besitztenden (Eifersucht) oder verschiedene Formen der freiwilligen Abhängigkeit bzw. Aufgabe der Autonomie bis hin zur Hörigkeit.²

Im Zentrum dieser Begriffsbestimmung steht die Annahme, dass Liebe nicht als konkrete Entität verstanden werden soll, sondern als ein kommunikativer Akt zwischen einem Sender und einem Empfänger. Anders als bei anderen Formen der Verständigung legt die Definition nahe, dass Reziprozität zwischen Sender

¹ Ang Lee in Tarya Hanhart, „Auf der Suche nach dem verborgenen Drachen“. In: *Zeitschrift für Kultur* Nr. 763, *Ang Lee und sein Kino. Poesie im Großformat*. Sulgen 2006, S. 32.

² Wikipedia³, Lemma: „Liebe“. <https://de.wikipedia.org/wiki/Liebe#Etymologie>; Abruf am 05.04.2020.

und Empfänger nicht notwendig für das Empfinden von Liebe ist. Das Verständnis über den kommunikativen Akt, seine Les- und Verstehbarkeit, ist also nicht durch den Empfänger definiert, sondern durch den Sender. Was hiermit nahegelegt wird, ist auch, dass Sinnhaftigkeit von Liebe bereits auf einer individuellen Ebene erzeugt werden kann. Zudem wird impliziert, dass es ein Inventar an erlernbaren Inhalten von Liebeskommunikation gibt, welches wir vom Kindesalter an erfahren und internalisieren. Ist dieses ausgeprägt, so entwickelt sich unsere Fähigkeit, Liebesbotschaften zu konstruieren, positiv. Im gegenteiligen Verlauf wird von einer Fehlentwicklung gesprochen.

Die Implikationen einer solchen Definition von Liebe sind weitreichend. Insbesondere der Aspekt der Erlern- und Erfahrbarkeit ist bemerkenswert, legt er doch ein durch eine bestimmte Gruppe geteiltes und konsensualisiertes Inventar an Kommunikationsmitteln nahe, welches Liebe ausdrücken kann. Ein solches Inventar wäre wiederum rekonstruierbar. Man denke etwa an Roland Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* (2001), worin der Autor Figuren der Liebeskommunikation beschreibt. Die alphabetische Sammlung benennt in erster Linie Muster, wiederkehrende Bedeutungsfragmente, die Barthes in der Kommunikation über Liebe beobachtet. Die Einträge beschreiben dabei keine konkreten Beispiele, sondern eher Bedeutungsmatrizen:

This matrix-sentence (here merely postulated) is not a „saturated“ one, not a completed message. Its active principle is not what it says but what it articulates. [...] Such sentences are matrices of figures precisely because they remain suspended: they utter the affect, then break off, their role is filled.³

Wie aber kann nun die Annahme der Nicht-Definiertheit mit dieser Auffassung einer durchaus definierbaren Konzeption von Liebe und erlernbaren Sprachfragmenten einer Liebeskommunikation übereingebracht werden? Eine mögliche Antwort hierauf liegt in der Kulturalität und in der historischen Bedingtheit von Sinnstiftungskonzepten. So wird bei einem genaueren Blick deutlich, dass die obige Wikipedia-Definition aus einer modernen und westlichen Perspektive verfasst ist, wenn sie über mögliche Fehlentwicklungen spricht. Von einer Anerkennung der Kindheit etwa kann erst mit dem Einsetzen der Moderne gesprochen werden.⁴ Auch das Konzept von Autonomie in der Liebe, zum Beispiel in Bezug auf die Partnerwahl, hat in vielen Kulturen noch keine langjährige Tradierung. Im Gegenteil gibt es viele Kulturräume, in denen etwa arrangierte Ehen heute noch akzeptierte gesellschaftliche Praxis sind.⁵

Das Konzept von Liebe und die Sprache, mit der wir über sie kommunizieren, sind also kultur- und zeitrelativ. Sie sind genau wie andere Sprachen kontinuierli-

³ Roland Barthes, *A lover's discourse. Fragments*. New York 2001, S. 6.

⁴ Vgl. Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt am Main 1982, S. 50.

⁵ Clara Thier, „Ich wurde unter Druck gesetzt, ihn zu heiraten“, <https://www.jetzt.de/liebe-und-beziehung/junge-inderinnen-sprechen-ueber-arrangierte-ehe>; Abruf am 19.07.2022

chen Veränderungen ausgesetzt, beziehen sich aber immer wieder auch auf Etabliertes zurück. „Man kann [...] keinen historischen Prozeß erkennen, der anhand von Neuerscheinungen einteilbar wäre. Gerade Veränderungen sind dafür zu stark auf stabile Strukturen und auf durchgehaltenes Gedankengut angewiesen [sic].“⁶

Die Zielsetzung dieser Untersuchung fokussiert deshalb nicht auf einen Definitionsversuch von Liebe, da dieser zwangsläufig scheitern müsste. Vielmehr unternimmt die Arbeit den Versuch einer Bestandsaufnahme des Kommunikationsinventars von Liebe innerhalb eines bestimmten zeitlichen und kulturellen Rahmens.

Um dies zu ermöglichen, ist es notwendig, zentrale soziologische Begrifflichkeiten zu verstehen und einzuordnen (Kapitel 2). Dieser terminologische Ansatz trägt dem Umstand Rechnung, dass gesellschaftspolitische Veränderungen das Konzept von Liebe um andere Aspekte anreichern und diese in eine semantische Nähe stellen. Bedingt sowohl durch ihre Wortherkunft als auch ihren kulturspezifischen Gebrauch betrifft dies etwa Intimität, Privatheit, Sexualität, Freundschaft (oder weiter gefasst „Philia“)⁷, Familie, Nächstenliebe oder Gottesliebe (auch „Agape“)⁸, von denen jedoch nur einige relevant für die Analyse sind.

Entsprechend wird eine zum Teil taxonomische Auseinandersetzung angestrebt, durch die eine Sichtbarmachung des Zusammenhangs, aber auch eine Differenzierung der Konzepte von *Liebe*, *Sexualität*, *Intimität* und *Privatheit* in Paar- und Familienbeziehungen erzielt wird. Nimmt man etwa die Begriffe von Privatheit und Intimität, wird deutlich, dass die diskursive Verwendung der Wörter oftmals zusammen jedoch nie vollkongruent ist,⁹ was den Bedarf an einer Klärung hervorhebt. Dass die Begriffe keinesfalls identisch sind, lässt sich zudem aus deren intuitiver Verwendung ableiten. Während möglicherweise alle Teilbedeutungen und -aspekte von Intimität auch im Verständnis von Privatheit aufgehen, ist zweifelhaft, dass dies *vice versa* der Fall ist.

Zum Abschluss dieser theoretischen Vorüberlegungen wird auch der Familienbegriff betrachtet, der zwar hinsichtlich seiner Terminologie weniger problematisch ist, jedoch konzeptionell starken Veränderungen insbesondere innerhalb der letzten 150 Jahre unterlag. Die Ausführungen dienen also einem Abstecken dessen, was hier in der Arbeit grundsätzlich unter dem Begriff der Familie gemeint ist.

⁶ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1994, S. 50.

⁷ Nathalie von Siemens, *Aristoteles über Freundschaft. Untersuchungen zur Nikomachischen Ethik VIII und IX*. Freiburg 2007, S. 22.

⁸ Jochen Köhler, „Von Eros und Agape zur Normalfamilie. Eine kleine Kulturgeschichte der Liebe“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.), *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am Main 2005, S. 20.

⁹ Vgl. Adriano Sack, „Ihr Individualisten seid doch alle gleich“. <https://www.welt.de/icon/article147498976/Ihr-Individualisten-seid-doch-alle-gleich.html>; Abruf am 05.04.2020 und Felix Stephan, „Die neue Peinlichkeit“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-04/awkwardness-gegenwart-essay-normcore>); Abruf am 05.04.2020.

Die soziologische Grundlagenbildung allein reicht jedoch nicht aus, um die oben genannte Zielsetzung einer Bestandsaufnahme zu erfüllen, da hierdurch die oftmals komplexe kulturelle Praxis nicht ausreichend beschreibbar ist. Stattdessen bedarf es zahlreicher Markierungen oder Repräsentationen, damit in einer Gesellschaft gewusst werden und Verständigung darüber stattfinden kann, welche Normen und Werte Gültigkeit besitzen. Sie bringen dann die Begriffsbedeutung, zum Beispiel von Liebe oder Intimität, im spezifischen Kontext hervor.¹⁰ Als Quelle solcher Markierungen und Repräsentationen dienen in der Untersuchung deutsche Filme etwa zwischen 2000 und 2015. Konkret werden (romantische) Komödien und Familienfilme im Fokus stehen. In ihnen werden, so die Annahme der Arbeit, das Wissen der deutschen Kultur über und ihr Umgang mit dem Inventar an Kommunikationsmitteln von Liebe und Familie gespeichert.¹¹ Das zu deren Rekonstruktion notwendige kulturelsemiotische Analyseinventar wird in Kapitel 3 näher erläutert.

Eine filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Liebe generell und mit deutschen Filmen konkret ist aus zweierlei Gründen ein Desiderat in der Forschung. Es begründet sich erstens aus den Folgen des wiederholten Vorwurfs der Trivialität, welcher Liebesgeschichten vermehrt anhängt.¹² Infolgedessen wird ein Großteil deutscher kommerzieller Filmerfolge, die sich speziell des Themas Liebe und Familie annehmen, keiner wissenschaftlichen Reflexion zugetragen.

Dem gewachsenen Zuschauer-Interesse am Liebesfilm steht nach wie vor das ausgeprägte Desinteresse der Filmwissenschaft gegenüber, die bisher nicht nur die umfassende Auseinandersetzung mit dem Genre schuldig geblieben ist, sondern die Existenz eines solchen Genres grundsätzlich negiert.¹³

Kaufmann leitet aus dieser Leerstelle den Bedarf an einer genrespezifischen Analytik ab, welche in der Arbeit ebenfalls aufgegriffen wird. Dennoch stützt sich selbst Kaufmann, die sich als eine von wenigen deutschen Forscherinnen mit dem Genre des Liebesfilms auseinandersetzt, vornehmlich auf amerikanische Produktionen.

Zweitens kristallisiert sich die konkrete inhaltliche und methodologische Fokussierung als Desiderat heraus, da selbst Forschungsbeiträge, die eine vergleichbare analytische Zielstellung verfolgen, ihr Erkenntnisinteresse nicht auf Konzeptionen von Liebe und Familie richten.

¹⁰ Vgl. Kornelia Hahn/Cornelia Koppetsch, „Zur Soziologie des Privaten. Einleitung“. In: Kornelia Hahn/Cornelia Koppetsch (Hgg.), *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 10.

¹¹ Vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: Klaus W. Hempfer/Peter Blumenthal (Hgg.), *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (Band XCIX)*. Stuttgart 1989, S. 47.

¹² Anette Kaufmann, *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 21.

¹³ Ebd., S. 20.

Zur Zeit scheint aber im Vordergrund des Interesses das modische Thema der Aufweichung von Grenzen zwischen Intimität und Öffentlichkeit durch das Fernsehen zu stehen. Gerade dieses Thema, bevorzugt abgehandelt an TV-Sendungen wie ‚Big Brother‘, Talkshows oder Hochzeitsshow, wo das Private öffentlich gemacht wird, oder der Inszenierung des Privaten in der Politik, meist in der Sennett’schen Tradition des Zerfalls der Öffentlichkeit durch Privatisierung und Intimisierung, wäre aber doch ein merkwürdiger Kandidat für die Erweiterung der Familiensoziologie – zumal die entsprechenden mediensoziologischen Studien kein Interesse an Familie, Paarbeziehungen oder häuslicher Privatheit zeigen, sondern bloß an einem ‚Publikum‘ [sic].¹⁴

Burkart weist in seinen Ausführungen auf das Dilemma der vorhandenen Reflexionen des deutschen Medienapparats hin. Obwohl die Funktion der Medien als Vermittler bestimmter Werte und Normen erkannt wird, erfolgt eine epistemologische Auseinandersetzung vor allem im Hinblick auf die Wahrnehmungsdimensionen des Zuschauers im Kontext seiner konkreten demografischen Verortung. Eine derartige Vorgehensweise wird in der Arbeit bewusst vermieden. Stattdessen artikuliert sich der Anspruch der Analyse im von Burkart explizierten Desiderat der Liebes- und Familienforschung und darin, eine wertvolle Ergänzung und Erweiterung an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Soziologie zu sein.

Um den Umfang und die Reichweite der Untersuchung sinnvoll einzugrenzen, beschäftigt sich Kapitel 4 mit dem Korpus. Vor dem Hintergrund der deutschen Filmproduktionskultur und allgemeiner Rezeptionsgewohnheiten soll die Auswahl der Filme näher beleuchtet und eventuelle Genrespezifika erläutert werden. Es wird auch darauf eingegangen, warum an manchen Stellen die vorgeschlagene Beschränkung durchbrochen wird und inwiefern das für die Analyse funktional ist.

Anschließend werden in Kapitel 5 wesentliche Muster, Motive und Strukturen rekonstruiert, mit denen Liebe in deutschen Filmen vermittelt wird. Als Grundlage dient dabei das in vielen Produktionen artikulierte Ideal der ‚wahren Liebe‘, wobei näher zu erläutern ist, welche konkreten Konzepte und Semantiken sich hierunter subsumieren lassen. Die entsprechenden Topoi der Liebe werden im Kontext diverser Erzählmuster betrachtet. Spezifischer wird im Anschluss auf die Grenzüberschreitungssemantik eingegangen, die eng mit Liebe verknüpft wird. Liebe als Moderator und Katalysator einer vorher nicht möglichen Grenzüberschreitung wird vor dem Hintergrund verschiedener Grenz-Dimensionen untersucht. Für die Untersuchung dieser Dimensionen werden einzelne Filme herausgegriffen, die als besonders modellhaft angesehen werden können. Im Anschluss

¹⁴ Günter Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“. In: *Soziale Welt*, Bd. 53, Nr. 4. Mannheim 2002, S. 404.

werden die jeweiligen Befunde jedoch durch weitere Beispiele erweitert und kontextualisiert.

Neben den narratologischen Strategien, die zur Beziehungsbildung führen, sollen auch solche betrachtet werden, die Beziehungen tendenziell bedrohen. Insbesondere das Fremdgehen als Austritt aus der Paarwelt und seine Konsequenzen für die Vermittlung eines Liebesideals werden zum Thema. Zuletzt soll in diesem Kapitel eine Grenze thematisiert werden, die durch Liebe möglicherweise nicht durchbrochen werden kann: die des Geschlechts. Die Frage nach dem den Filmen zugrunde liegenden spezifischen Geschlechterverständnis, welches sich beispielsweise durch konkrete Inszenierungen, Handlungsentscheidungen und Lösungsstrategien äußert, erscheint besonders relevant.

Zu Beginn der Arbeit werden Intimität und Körperlichkeit als wesentliche Aspekte von Paarbeziehungen benannt, weshalb eine Betrachtung derselben eine wichtige Rolle innerhalb der Untersuchung einnimmt. In Kapitel 6 wird zunächst die Frage geklärt, inwiefern Sexualität aufgrund rechtlicher und produktionsspezifischer Rahmenbedingungen einerseits überhaupt im Bereich des Sichtbaren sein kann und inwiefern andererseits entsprechende Einschränkungen gleichermaßen normativ beeinflussen, welche Formen von Sexualität gezeigt werden. Dabei wird zunächst rekonstruiert, anhand welcher Wertekonstrukte sich die heteronormative Sexualmoral entwickelt und welche Abweichungen von diesem Mainstream im Kontrast dazu möglich sind. Hierbei spielen etwa homo- und transidentitäre Protagonisten, aber auch polyamouröse Beziehungen eine Rolle. Das Desiderat einer umfangreicheren Auseinandersetzung mit Abweichungen ergibt sich aus der Annahme einer systematischen und in den Filmen widergespiegelten Marginalisierung von Sexualitätswürfen, die der heteronormativen Matrix nicht entsprechen.

Wie bereits eingangs bemerkt, spielt Familie als relevante Erweiterung des Beziehungskonzepts eine wichtige Rolle im Desiderat des vorliegenden Forschungsbeitrags. In Kapitel 7 wird es daher darum gehen, zu rekonstruieren, was die Filme als Familie verstehen und wie sich diese Gefühlsgemeinschaft metaphorisch-abstrakt und biologisch konstituiert. Mithilfe der Rekonstruktion wiederkehrender Erzählmuster wird dargestellt, mit welchen narrativen Strategien die Filme Familien konstruieren, im Angesicht einer Krise restaurieren und im Nachgang eines traumatischen Verlusts normalisieren. Anschließend wird untersucht, wie die Fortschreibung einer Familie unabhängig von biologischen Methoden in den Filmen thematisiert wird und welche konkreten Wertzuschreibungen sich daraus für die Kinder, Eltern und das Familienkollektiv ergeben.

Zum Abschluss sollen die Befunde der Untersuchung in Kapitel 8 noch einmal rekapituliert und eine Antwort auf die Frage versucht werden, was sich denn nun als typisch deutsch an der Vermittlung von Liebe und Familie in den Filmen herausgestellt hat. Der Zusammenfassung nachgestellt befindet sich ein Epilog, sozusagen ein Ausblick der Ergebnisse über die gesetzten Genre Grenzen hinaus. Er soll als Impuls verstanden werden für die Frage, welche Aspekte der Vermittlung von Liebes- und Familienkonzeptionen wirklich genrespezifisch sind und

welche im Gegensatz dazu als narratologischer Kanon der deutschen Filme verstanden werden können.

2 Verhältnis von Liebe, Intimität, Privatheit und Familie

Wie in der Einleitung bereits angeführt, werden Liebe und Familie sowohl in massenmedialer Alltagskommunikation¹⁵ als auch im wissenschaftlichen Diskurs mit Privatheit in Verbindung gebracht und gelten als deren Bestandteile. Dies entspringt keiner etymologischen Kontingenz, sondern ist die Konsequenz des mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert einsetzenden soziokulturellen Wandels in Deutschland und seiner Auswirkungen auf die Strukturierung von Arbeit, Beruf und Familie. Um dem Verständnis der zentralen Begrifflichkeiten näher zu kommen, ist es fruchtbar, sich diejenigen gesellschaftlichen Tendenzen und Strömungen vor Augen zu führen, die einen signifikanten Einfluss auf das haben, was heute als Allgemeinplatz betrachtet wird, sobald man über Privates oder Intimes spricht. Eva Illouz fasst in *Warum Liebe weh tut* die zentralen Fragen zusammen, die mit der Entwicklung einer modernen Moral zusammenhängen:

Wenn wir uns nicht mehr vor Gott fürchten, was macht uns dann moralisch? Wenn wir nicht mehr auf sakrale, kollektive und verbindliche Bedeutungen verpflichtet sind, und durch sie bestimmt werden, was wird unserem Leben dann einen Sinn verleihen? Wenn das Individuum – statt Gott – im Zentrum der Moral steht, was wird dann aus der „Brüderlichkeitsethik“, jener Triebkraft der Religionen?¹⁶

Hiermit formuliert sie nicht nur einen Analyseauftrag an die Soziologie, sondern weist auch bereits auf die einschneidenden Veränderungen einer aufgeklärten Gesellschaft hin, deren zentrales Sinnstiftungsinstrument erodiert wurde. Als Konsequenz dieser Veränderung wird ein Prozess identifiziert, der sich bis in die Gegenwart fortschreibt: *Individualisierung*, die Herauslösung des Menschen aus den vorgegebenen gesellschaftlichen Mustern und der Übergang aus der Zeit der geschlossenen Lebensmöglichkeiten hin zur Wahlfreiheit über Handlungen und Lebensweisen.¹⁷ Luhmann beschreibt diese Veränderung damit, dass die Indivi-

¹⁵ Siehe zum Beispiel in den folgenden Artikeln: Ulrike Sárkány, „Eine poetische Alltagskorrespondenz“. https://www.ndr.de/ndrkultur/sendungen/am_morgen_vorgelesen/Eine-poetische-Alltags-korrespondenz,sarkany106.html; Abruf am 07.07.2018, Helmut Hein, „Jedes Geheimnis ist eine Lüge. James Ponsoldts Verfilmung von Dave Eggers' Roman „The Circle“ zeigt: Transparenz ist nur ein anderes Wort für Hölle“. In: *Mittelbayerische* (= <https://www.mittelbayerische.de/kultur-nachrichten/jedes-geheimnis-ist-eine-luege-21853-art1560560.html>); Abruf am 07.07.2018) und Manfred Bönsch, *Vater und Mutter Staat*, <http://www.waz-online.de/Nachrichten/Politik/Vater-und-Mutter-Staat>; Abruf am 07.07.2018.

¹⁶ Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin 2011, S. 20.

¹⁷ Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim, „Einleitung. Riskante Chance – Gesellschaftliche Individualisierung und soziale Lebens- und Liebesformen“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 12.

dualität eines Menschen vom Konkretesten zum Allgemeinsten am Menschen werde.¹⁸ Der Mensch sei in der Lage, sich selbst immer mehr in Distinktion von seiner Umwelt wahrzunehmen, sodass das „Ich zum Focus des Erlebens und die Umwelt relativ konturlos wird“.¹⁹

In der Lebenswelt der Individuen bedeutet dies vor allem, dass sie die Gestaltung ihrer Biografie selbst übernehmen können, sei es in Bezug auf die Wahl der Partner oder der Bildungs- und Karrierewege, sei es im Kleinen bereits bei der Wahl der Kleidung und des Aussehens. Allerdings zeigt sich bei einem Blick auf empirische Studien, dass diese Freiheit eher einem Ideal entspricht als einer Realität. Besonders äußert sich dies für Menschen mit niedrigem Bildungsstand, Menschen mit Migrationshintergrund oder Menschen mit körperlichen und/oder geistigen Einschränkungen, denen nach wie vor nicht alle Bildungswege oder Karrierechancen offenstehen.²⁰ Die Freiheit der Wahl wird damit nicht nur von der gesellschaftlichen Realität beschränkt, sie entwickelt sich auch zum „Wahlzwang“.²¹ Wenn die Wahl des Partners nicht mehr durch den Stand oder die Familie festgelegt ist, wird die Suche nach dem Partner eine Aufgabe des Individuums. Hinzu kommt die Festlegung auf Auswahlkriterien, Kommunikationskanäle und so weiter. Die Möglichkeit, sich nicht zu entscheiden, scheint damit ausgeschlossen.²² Besonders im Kontext persönlicher Beziehungen erscheint Individualisierung als gleichermaßen notwendiger wie problematischer Prozess (siehe dazu Kapitel 2.1).

Diese Ambivalenz in Bezug auf die Konsequenzen, die Individualisierungsprozesse haben, bezieht sich nicht nur auf die Individuen selbst, sondern auch auf

¹⁸ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1994, S. 16.

¹⁹ Ebd., S. 17.

²⁰ Eine detaillierte Ausführung zur Begrenzung von Freiheiten und Chancen durch eine verminderte Medienkompetenz (Stichwort: *digital divide*) findet sich in Ragnedda/Muscherts *The Digital Divide* (2013), insbesondere im Artikel von Zillien/Marr, in dem ein europäischer Fokus gesetzt wird (vgl. Nicole Zillien/Mirko Marr, „The digital divide in Europe“. In: Massimo Ragnedda/Glenn W. Muschert (Hgg.), *The Digital Divide. The Internet and Social Inequality in International Perspective*. Abingdon-on-Thames 2013, S. 55-67). Ergänzend hierzu bietet die Studie von Johannes van Dijk nicht nur eine erweiterte theoretische Grundlage, sondern auch verschiedene Erklärungsansätze für Unterschiede in der Mediennutzung, Technologieaffinität und -adaption (vgl. Johannes A. G. M. van Dijk, „Digitale Spaltung und digitale Kompetenzen“. In: André Schüller-Zwierlein/Nicole Zillien (Hgg.), *Informationsgerechtigkeit. Theorie und Praxis der gesellschaftlichen Informationsversorgung*. Berlin 2012, S. 108-133). Die von ihm formulierten vier Einflussfaktoren auf die Techniknutzung – Motivation, physischer und materieller Zugang, digitale Kompetenzen und Nutzung (vgl. ebd., S. 114) – bilden sich demnach je nach Bildungsgrad unterschiedlich aus. Auch wenn van Dijk beschreibt, dass der materielle Zugang zu Technologie inzwischen auch für bildungsferne Gruppen in Deutschland normalisiert ist (vgl. ebd., S. 118), so äußern sich Unterschiede noch in der digitalen Kompetenz und der tatsächlichen Diversität der Nutzung. Weiter zum Thema Bildungsgerechtigkeit siehe den Band von Eckert/Gniewosz (2017), der sowohl Studien zu allen Schulformen enthält als auch Hinweise zum Einfluss verschiedener Bildungsmilieus oder Geschlechterkriterien auf den Bildungserfolg (vgl. Thomas Eckert/Burkhard Gniewosz (Hgg.), *Bildungsgerechtigkeit*. Wiesbaden 2017).

²¹ Ulrich Beck^c, „Bewußtwerdung der Ungleichheiten: Wahlmöglichkeiten und -zwänge“. In: Beck/Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*, S. 52.

²² Vgl. ebd.

komplette Gesellschaften. Heutzutage stellt sich häufig die Frage nach zu viel Individualismus, etwa im Umgang mit internationalen Problemen,²³ bei politischen Entscheidungen – man denke etwa an das Dogma des ehemaligen US-Präsidenten Trump *America First* – oder bei der Identitätsentwicklung.²⁴

Wichtiger noch als diese gesamtgesellschaftliche Ebene scheint jedoch eine deutlich kleinere Sozialform zu sein. „Der moderne Mythos des Individualismus braucht zwar keine Gesellschaft, aber doch eine Familie.“²⁵ Denn die durch die Urbanisierung und Zentralisierung der Arbeit evozierte Herauslösung der Arbeit aus der Hausgemeinschaft und ihre Verlagerung in Fabriken und öffentliche Orte führte zu einer tiefgreifenden Veränderung dessen, was als Familie verstanden werden kann. Die Gemeinschaft des *Ganzen Hauses* wurde durch die bürgerliche Kleinfamilie abgelöst. Unter der vorindustriellen Mehrgenerationengemeinschaft des *Ganzen Hauses* ist eine Wirtschaftsgemeinschaft zu verstehen, die in erster Linie auf die monetäre Absicherung aller Beteiligten ausgerichtet war, weshalb „kaum Raum für persönliche Neigungen, Gefühle, Motive [blieb]“.²⁶ Die Trennung des Arbeits- und Lebensbereichs führte demnach zu einem Bedarf an Um- und Neusemantisierung dessen, was Familie bedeutet. Der entstehende Raum wurde nun funktional für das Familienleben. Es erfolgte eine „sentimentale [...] Auffüllung des innerfamiliären Bereichs“,²⁷ welche ferner zu einer Ausdifferenzierung anderer familiärer Aufgaben, zum Beispiel der beginnenden Anerkennung und Ausgestaltung der Kindheit als Lebensphase, führte.²⁸

Die Relevanz der Familie für die Gesellschaft wird durch diese Veränderungen weg von der Arbeits- und hin zur Gefühlsgemeinschaft ebenfalls aufgewertet. Damit schafft die Familie „einen Ersatz für die Deutungsmuster und Sozialbeziehungen, die mit dem Übergang zur Moderne aufgelöst werden“.²⁹

²³ „Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021“. https://www.vatican.va/content/francesco/de/messages/migration/documents/papa-francesco_20210503_world-migrants-day-2021.html; Abruf am 22.07.2022.

²⁴ Der Artikel von Adriano Sack, *Ihr Individualisten seid doch alle gleich*, wirft die interessante Frage auf, ob ständige Distinktion und Individualisierung nicht in der Konsequenz wieder zur Vereinheitlichung in Form von Trends (zum Beispiel bei der Hipsterkultur) führt. Luhmann schreibt hierzu, dass es „als Zufall [...] behandelt werden muß, wenn Personen [trotz starker Individualisierung, Anm. d. Autorin] gleiche Merkmale aufweisen“ (Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 17). Dem kann man insofern zustimmen, als eine komplette Kongruenz zweier Individuen auszuschließen ist. Dennoch könnte man anschließend an Sack argumentieren, dass der Ausdruck der Identität sich im Sinne der Komplexitätsreduktion und Orientierungsfähigkeit in der Lebenswelt durchaus durch Ähnlichkeiten im Kleidungsstil oder Habitus äußern kann.

²⁵ Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“, S. 406.

²⁶ Elisabeth Beck-Gernsheim, „Die Liebe wird wichtiger denn je“. In: Beck/Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*, S. 69.

²⁷ Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. Frankfurt am Main 1974, S. 107.

²⁸ Vgl. Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt am Main 1982, S. 50.

²⁹ Elisabeth Beck-Gernsheim, „Die Liebe wird wichtiger denn je“. In: Beck/Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*, S. 69. Einen ähnlichen Zusammenhang zwischen der steigenden Bindungslosigkeit und einem daraus folgenden steigenden Nahweltbedarf stellt auch Nicklas Luhmann her (vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 17). Im Rahmen der Arbeit soll es bei

In einem ganz vortheoretischen Sinn beginnt mit dieser sozialen Umstrukturierung des Haushalts die Differenz von privat und öffentlich,³⁰ in der Folge „stellt die Institution der Familie seit dem neunzehnten Jahrhundert verdichtet die Symbolisierung des privaten Raums dar“.³¹ Eine Veränderung, die sich auch in der Gestaltung des privaten Innenraums fortsetzte und zu einer neuen Bauweise von Häusern und darin befindlichen Individual- und Gemeinschaftsbereichen führte.³² Die Aufwertung der Kernfamilie und deren Rückzug in den privaten Raum bedeutete jedoch keine Befreiung von den sozialen Zwängen der Gesellschaft:

It [die Familie, Anm. d. Autorin] played its precisely defined role in the process of the reproduction of capital. As a genealogical link it guaranteed a continuity of personnel that consisted materially in the accumulation of capital and was anchored in the absence of legal restrictions concerning the inheritance of property. As an agency of society it served especially the task of that difficult mediation through which, in spite of the illusion of freedom, strict conformity with socially necessary requirements was brought about.³³

Habermas weist also bereits auf die Ambivalenz hin, die mit der Idee der neuen Privatheit innerhalb der Familie vorherrscht, und stellt fest, dass bereits mit der Etablierung der bürgerlichen Kernfamilie ein Verschwimmen beider Bereiche eng verknüpft ist. Bis heute durchdringen Staat und Familie sich gegenseitig. Beispiele für Rahmenbedingungen und Regulierungen, die den familiären Alltag wenig beeinflussen, aber das gesellschaftliche und individuelle Wohl der Beteiligten sichern, sind die Strafbarkeit von Inzest oder Verfolgung von Missbrauchsfällen. Eine stärkere Beeinflussung findet durch die rechtlichen Konsequenzen der Ehe-

diesem sehr verkürzten Überblick bleiben. Für einen breiteren Überblick zu Faktoren und Auswirkungen sozioökonomischen Wandels in der Moderne mit Blick auf Veränderungen in persönlichen Beziehungen empfehlen sich die Ausführungen von Ariès/Duby, insbesondere Band 4, in dem die oben genannten Tendenzen bis hin zur Etablierung des bürgerlichen Familienmodells chronologisch nachvollzogen werden (vgl. Philippe Ariès/Georges Duby (Hgg.), *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg (Band 4)*. Frankfurt am Main 1989). Im Kontext der zentralen Unterscheidung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit siehe auch Habermas' *Structural Transformation of the Public Sphere* (1991), worin Habermas die Entwicklung einer bürgerlichen Moral und Familie beschreibt (vgl. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Boston 1991, S. 43-51).

³⁰ Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main 2001, S. 280.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, S. 46. Eine detailliertere Beschreibung der Veränderungen innerhalb der Wohngemeinschaft findet sich bei Abram de Swaan, der seine Ausführungen immer wieder auch mit der Abgrenzung des privaten Wohnraums zur Öffentlichkeit verknüpft (vgl. Abram de Swaan, „Die Inszenierung der Intimität. Wohnverhältnisse und Familienleben“. In: Michael B. Buchholz (Hg.), *Intimität. Über die Veränderung des Privaten*. Weinheim/Basel 1989, S. 41-58).

³³ Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, S. 47.

schließung statt, insbesondere mit Blick auf materielle Güter (zum Beispiel Renten, Steuern usw.). Dennoch sind diese Regulierungen nicht mit den Eingriffen zu vergleichen, die das Verhalten von Individuen in anderen Lebensbereichen betreffen. Man denke etwa an die abgeschaffte Wehrpflicht, diverse Dienstpflichten oder staatsbürgerliche Ehrenämter.

Auf der anderen Seite spielen die öffentliche Ordnung und der öffentliche Diskurs eine immer größere Rolle in der Diskussion um Rechte und Pflichten der Familie. Hierzu gehören zum Beispiel die Diskussion um die Abgrenzung zwischen der Leistungsfähigkeit und den Zuständigkeitsbereichen von Eltern und Schulen oder die Frage nach den Grenzen einer *adäquaten* Kindererziehung. Die bei Habermas beschriebene Durchdringung beider sozialer Welten ist demnach genuin angelegt. Trotzdem ist Privatheit in Bezug auf die Familie oft noch explizit an die häusliche Gemeinschaft geknüpft und damit durchaus auch topografisch determiniert.³⁴

Als Bindeglied zwischen dem Individuum und der familiären sowie partnerschaftlichen Beziehung nimmt Liebe eine bedeutende Rolle ein. Insbesondere in westlichen Gesellschaften ist

Liebe weithin der einzig legitime Heiratsgrund. Um so erstaunlicher also ist es, daß in der Forschung fast immer so getan wird, als hätten Ehe und Familie nichts mit Liebe zu tun; als sei die ‚Partnerwahl‘ bloß eine Frage des kalkulierten Nutzens; als sei die Eheschließung lediglich das Ergebnis entweder instrumenteller Gründe oder einer Schwangerschaft bzw. der Geburt eines Kindes [...].³⁵

Die von Burkart beschriebene praktizierte Dominanz der Liebesehe und der sentimentalisierten Familiengemeinschaft sollte teilweise eingeschränkt und kontrastiert werden. So suchen in Deutschland zum Beispiel ca. 3.000 Mädchen jährlich Hilfe, um sich vor einer Zwangsheirat zu schützen.³⁶ Auch weniger extreme Beispiele zeigen eine differenzierte Motivation, etwa eine Eheschließung zugunsten besserer Besteuerung.³⁷ Hierfür werden sogar sehr explizite Tipps ausgesprochen: „In

³⁴ Zwar besteht die Familiengemeinschaft auch nach der Auflösung der primär häuslichen Gemeinschaft, beispielsweise durch den Auszug der Kinder, fort, im Zuge der veränderten Lebensphase nehmen jedoch andere Beziehungen deutlich an Relevanz zu, sodass hier freundschaftliche und partnerschaftliche Beziehungen in den Vordergrund treten.

³⁵ Günter Burkart, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“. In: Kornelia Hahn/Günter Burkart (Hgg.), *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 27.

³⁶ Vgl. Gabriele Jenk, „Heirat ohne Liebe“. <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/zwangsehen-in-deutschland-100.html>; Abruf am 03.07.2018 und Inga Dreyer, „Zwangsehen. Era bricht aus“. In: *Zeit*. (= [https://www.zeit.de/ gesellschaft/familie/2016-11/zwangsehen-deutschland-kosovo](https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2016-11/zwangsehen-deutschland-kosovo)); Abruf am 03.07.2018).

³⁷ Vgl. Catrin Gesellensetter/Melanie Rübartsch, „Die Ehe ist ein Steuersparmodell“. In: *Focus* (= https://www.focus.de/finanzen/recht/tid-5716/familie_aid_56006.html); Abruf am 05.04.2020).

vielen Fällen lohnt sich die Heirat wegen der Steuer. Sogar das Datum hat einen entscheidenden Einfluss. Wir zeigen dir alle Vorteile auf einen Blick.“³⁸

Es lohnt sich demnach ein etwas differenzierender Blick auf Burkarts Feststellung, zumal die von ihm proklamierte Praxis im Gegensatz zur Zweck- und Reproduktionsgemeinschaft historisch betrachtet vergleichsweise neu ist, obwohl das Ideal der Liebesehe selbst bereits früher beschrieben wurde. Niklas Luhmann rekonstruiert in seiner literaturwissenschaftlich-soziologischen Untersuchung, dass bereits in Romanen am Ende des 18. Jahrhunderts Liebesehen als Leitbild angesehen und eingefordert wurden.³⁹ Die (massenhafte) gesellschaftliche Praxis weicht von dieser literarischen Tradition jedoch noch bis weit ins 20. Jahrhundert ab. Um dieses Verhältnis von Ideal und sozialer Praxis besser zu erfassen, unterscheidet Eva Illouz zwei Beschreibungsrichtungen. Sie schlägt vor, die Moderne nicht nur anhand von *Liebe* zu beschreiben, sondern vielmehr die sich verändernden Liebeskonzepte auch als Treiber von Modernisierung zu verstehen.⁴⁰

Die Liebesehe als Konzept verkörpere eine neue Freiheit für die Liebessuchenden. „Das von ihr [der Liebesehe, Anm. d. Verf.] propagierte Liebesideal [trug] theoretisch und praktisch dazu bei, die Macht zu destabilisieren, die Eltern – insbesondere Väter – über die Ehen ihrer Töchter ausübten.“⁴¹ Weshalb Illouz es als „Hebel der Frauenemanzipation“⁴² versteht, zugleich aber einschränkt, dass diese veränderten Liebesideale die Macht über Frauen nach wie vor in die Hand von Männern legten.

Einen einschneidenden Wendepunkt stellen hierbei die Studentenbewegungen in den 1960er und 1970er Jahren dar, in deren Folge Ungleichheiten vor allem der Geschlechter sehr kritisch hinterfragt wurden. In der Folge dieser Bewegungen sollten sich Gleichheitsforderungen und *Demokratisierungstendenzen* auch innerhalb von Beziehungen und Familien niederschlagen und offenbaren können. Beck/Beck-Gernsheim skizzieren die Konsequenzen dieser Entwicklung für die Familie und für Liebesbeziehungen.

[I]m schnellen Tempo wächst heute die Zahl der Frauen, die aus dem ihnen zugewiesenen Hausfrauen-Ständeschicksal auszubrechen versuchen. Und in diesem Massenaufbruch wird mit einem Mal sichtbar: Das Traumbild der Hoffnung – die Familie, der Ort von Zärtlichkeit, Nichtmarkt, privatem Glück und wechselseitiger Ergänzung oder wie sonst die Wünsche umschrieben werden, die hier ihre Behausung haben – ist seiner Architektur nach ein Zwitter zweier Zeitalter, eine Kombination von Zärtlichkeit, Sklaventum und Moderne, die in dem Maße auseinanderbrechen muß, in dem das Normalste der Welt ge-

³⁸ Taxfit, „Wegen der Steuer heiraten – Steuervorteile durch die Ehe“. <https://taxfix.de/steuertipps/steuervorteile-durch-ehe/>; Abruf am 03.07.2018.

³⁹ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 177/185.

⁴⁰ Vgl. Illouz, *Warum Liebe wehtut*, S. 25-30.

⁴¹ Ebd., S. 28.

⁴² Ebd.

schieht: daß auch Frauen die Freiheit und Gleichheit beanspruchen, die die Männer mit guten und daher wenig guten Gründen an der Familie enden lassen wollten.⁴³

Dieser These folgend, führt die Demokratisierung der Geschlechter zu einer Auflösung dessen, was als traditionelles Familienbild verstanden wird. Sie ebnet hierdurch, ohne die Kernfamilie völlig zu verdrängen, den Weg für die Konstituierung dynamischer Familienkonstellationen, -modelle und -definitionen, welche dem gesellschaftlichen Wandel gerecht werden. Eine Tendenz, die sich leicht anhand von Scheidungs- und Wiederverheiratungsraten sowie der Zahl verschiedener Erziehungsmodelle, von Patchwork-Familien über Alleinerziehende bis hin zu homosexuellen Lebensgemeinschaften, nachzeichnen lässt. Zwischen 1960 und 2005 ist die Scheidungsrate kontinuierlich von 10,66 auf 51,92 % angestiegen. Seitdem hat sie sich bis 2016 tendenziell verringert, auf insgesamt 39,56 %.⁴⁴ Die Zahl der Eheschließungen ist dabei seit 2006 steigend mit ca. 400.000 Ehen im Jahr 2015,⁴⁵ von denen ca. jede siebte eine Wiederheirat war.⁴⁶ Die Anzahl eingetragener Lebenspartnerschaften hat sich im Zeitraum zwischen 2006 und 2016 sogar verdreifacht von 8.000 auf 25.000 pro Jahr.⁴⁷

Eine weitere Konsequenz der Studentenbewegungen war die sich daraus etablierende feministische Bewegung, welche eine Öffnung des Familienmodells auch in anderer Hinsicht forderte. Sie betonte die Notwendigkeit eines kritischen und offenen Diskurses darüber, welches Privatheits-Verständnis durch die bürgerliche Kernfamilie proklamiert wird. Privatheit verstand sich nicht ausschließlich im Kontext ihrer positiv besetzten Bedeutung als sentimentale Aufwertung, sondern auch als Instrument einer patriarchalen Gesellschaft zur Verschleierung von Ungleichheiten und zur Zementierung von Geschlechterstereotypen. Das Sichtbarmachen dieser „Asymmetrie der Machtverhältnisse“⁴⁸ ist nach Benhabib ein wesentlicher Ertrag der feministischen Bewegung. In seinem Artikel knüpft Jeff Weintraub an diese Schlussfolgerung an und beschreibt drei zentrale Argumente des feministischen Diskurses.

⁴³ Beck/Beck-Gernsheim, „Einleitung“, S. 8.

⁴⁴ Statista¹, „Scheidungsquote in Deutschland von 1960 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/76211/umfrage/scheidungsquote-von-1960-bis-2008/>; Abruf am 05.04.2020.

⁴⁵ Statista², „Anzahl der Eheschließungen in Deutschland von 2006 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/227/umfrage/anzahl-der-eheschliessungen-in-deutschland/>; Abruf am 05.04.2020.

⁴⁶ Statista³, „Anzahl der Eheschließungen in Deutschland nach Erst-Ehen und Wiederheirat von 2011 bis 2015“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/724144/umfrage/eheschliessungen-in-deutschland-nach-erst-ehen-und-wiederheirat/>; Abruf am 05.04.2020.

⁴⁷ Statista⁴, „Anzahl der eingetragenen Lebenspartnerschaften von Männern in Deutschland von 2006 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/437154/umfrage/eingetragene-lebenspartnerschaften-von-maennern-in-deutschland/>; Abruf am 05.04.2020.

⁴⁸ Seyla Benhabib, *Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*. Frankfurt am Main 1995, S. 124.

One is that the conceptual orientations of much social and political theory have ignored the domestic sphere or treated it as trivial. The second is that the public/private distinction itself is often deeply gendered, and in almost uniformly invidious ways. It very often plays a role in ideologies that purport to assign men and women to different spheres of social life on the basis of their „natural“ characteristics, and thus to confine women to positions of inferiority. The third is that, by classifying institutions like the family as „private“--- when this is done in ostensibly gender-neutral ways---the public/private distinction often serves to shield abuse and domination within these relationships from political scrutiny or legal redress.⁴⁹

Das zweite von Weintraub beschriebene Argument, die genuine Zuordnung geschlechtsspezifischer Merkmale zu den Sphären, greift Pateman bereits 1983 in ihrer Kritik an der Dichotomie zwischen Privatheit und Öffentlichkeit auf. Sie beschreibt die oben genannten Problematiken eines patriarchalen Privatheitsverständnisses, formuliert aber statt einer radikalen Ablehnung von Privatheit Konditionen für eine „feministische Alternative zum liberalen Patriarchat“.⁵⁰ Ihre Kondition ist eine tatsächliche Gleichheit, die sich nicht nur in der Integration von Frauen in den Markt einerseits, sondern auch von Männern in die heimischen Pflichten andererseits äußert.⁵¹ „Equal parenting and equal participation in the other activities of domestic life presuppose some radical changes in the public sphere, in the organization of production, in what we mean by ‚work‘, and in the practice of citizenship.“⁵² Pateman greift damit grundsätzlich sozialen Entwicklungen vor, die sich nach und nach etwa in Form familienpolitischer Maßnahmen (zum Beispiel geteilte Elternzeit) niederschlagen. Dennoch lässt sich auch heute noch eine systematische Benachteiligung von Frauen nachweisen, insbesondere wenn man sich deren Durchdringung höherer Managementebenen (2017 waren nur 7 % der Mitglieder in deutschen Spitzenvorständen Frauen)⁵³ oder ihre Wiedereinstiegchancen nach der Elternzeit anschaut. Die BMFSFJ-Studie aus dem Jahr 2010 zeigt beispielsweise, dass nur 16 % aller Frauen mit Kindern unter 18

⁴⁹ Jeff Weintraub, „The Theory and Politics of the Public/Private Distinction“. In: Jeff Weintraub/Krishnan Kumar (Hgg.), *Public and Private in Thought*. Chicago/London 1997, S. 28.

Eine Ausführung und Ergänzung der von Weintraub genannten Argumente findet sich zum Beispiel bei Beate Rössler sowohl allgemeiner als auch mit Blick auf das von ihr geprägte Konzept der dezisionalen Privatheit (vgl. Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 187-193). Im Kern vollzieht Rössler die feministische Kritik am Privatheitsbegriff nach und formuliert das Desiderat einer Privatheitstheorie, die feministische Standpunkte integrieren könne, ohne „den Bereich des Privaten als obsolet“ (ebd., S. 50) zu erklären.

⁵⁰ Carole Pateman, „Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy“. In: Stanley I. Benn/Gerald F. Gaus (Hgg.), *Public and Private in Social Life*. New York 1983, S. 298.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 299.

⁵² Ebd.

⁵³ Katharina Alexander, „Bericht zeigt: Frauen in Vorständen bleiben eine Seltenheit“. In: *Edition F.* (= <https://editionf.com/Frauenanteil-Boersenunternehmen-AllBright-Bericht-2017>; Abruf am 03.07.2018).

Jahren in Vollzeit angestellt sind – im Gegensatz zu 90 % aller Männer mit dieser Voraussetzung.⁵⁴

Die feministische Kritik hat also nicht unbedingt eine Auflösung der Verknüpfung von Familie, Liebe und Privatheit nach sich gezogen, sondern vielmehr eine Öffnung dieser Sphäre für öffentlich-kritische und politische Diskurse bewirkt. In der Konsequenz ist es überhaupt erst allen Beteiligten möglich, Gleichheits- und Schutzansprüche zu erheben, auch wenn deren Umsetzung noch nicht immer passiert. Eine adäquate Analyse moderner Beziehungen ist ohne diese Perspektive nicht denkbar.

Die Fallbeispiele sollen vor dem Hintergrund dieser Tendenzen betrachtet werden: der Individualisierung der Einzelnen und der Gesellschaften, des Wandels der Familienstruktur und der Demokratisierung dieser veränderten Familie mit Konsequenzen für die Gemeinschaft als Ganzes, aber auch für das Rollenverständnis der Einzelnen. Um dies detailliert zu ermöglichen, ist es jedoch zunächst essenziell, ein angemessenes Analyseinventar zu entwickeln.

2.1 Liebe und Intimität

Wie bereits oben erwähnt, sind die Einzelheiten der Semantiken der Begriffe Liebe und Intimität oft stark miteinander verwoben, zuweilen auch verschwommen. Zudem sind sie Dimensionen einer größeren Dichotomie und Abgrenzungserfahrung, da zum Eingehen einer Beziehung immer ein gewisser Grad an Exklusivität notwendig ist. „Die gemeinsame Geschichte, die zwei Individuen miteinander eingehen, schließt unvermeidlich an bestimmten Punkten andere aus, die dadurch Teil der generellen Außenwelt werden.“⁵⁵ Liebe und Intimität als Instrumente zur Differenzierung einer privaten Innenwelt gegen eine öffentliche Außenwelt sind dann auch nicht mehr nur topografisch zu begreifen, sondern konstituieren sich abstrakt. Dennoch lassen sich beide Konzepte sowohl inhaltlich als auch funktional deutlich voneinander abgrenzen.⁵⁶

Die Grundlage dafür bildet in dieser Arbeit Niklas Luhmanns diskursbestimmendes Werk *Liebe als Passion* (1994), welches der Ausgangspunkt nicht nur für

⁵⁴ BMFSFJ, „Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland“. <https://www.bmfsfj.de/newsletter/bmfsfj/themen/familie/76240>; Abruf am 13.08.2018, S. 7.

⁵⁵ Anthony Giddens, *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1993, S. 153.

⁵⁶ Um dies für die Arbeit fruchtbar zu machen, muss eine Einschränkung erfolgen. So beziehen sich die Gedanken zu Intimität in der Folge auf Paarbeziehungen und lassen die Besonderheiten darüber hinausgehender familiärer Konstellationen und freundschaftlicher Bindungen weitestgehend außen vor. Das Modell hat jedoch den Anspruch, für die Theoretisierung beider Konstellationen anschlussfähig zu sein. Da selbst bei paarbezogener Intimität keine Homogenität und Universalität bezüglich definitorischer Rahmenbedingungen angenommen werden kann, sollen ausgewählte Intimitätstheorien hinsichtlich ihrer Elemente, Charakteristika und ihrer Kombinierbarkeit geprüft und um fehlende Aspekte erweitert werden. Besonders herauszuheben ist, dass die genannten vorausgehenden Theorien sich weitestgehend auf heteronormative Konstellationen beschränken. Entsprechende Erweiterungen sind demnach unbedingt notwendig.

weiterführende, sondern auch konträre Auseinandersetzungen in der wissenschaftlichen Diskussion ist. In *Liebe als Passion* rekonstruiert Luhmann die romantische Liebe anhand spezifischer Merkmale und Handlungsweisen, die er aus literarischen Texten verschiedener Literatursysteme rekonstruiert. Im Hinblick auf die gesellschaftliche Realität und Relevanz der romantischen Liebe erscheint es daher sinnvoll, sie als ein (literarisches) Ideal zu denken, dessen Versatzstücke in Abhängigkeit vom Kulturkontext und der soziokulturellen Situation an Bedeutung gewonnen oder verloren haben und dementsprechend in ihrer faktischen Umsetzung, insbesondere vor dem Hintergrund alternierender Lebensentwürfe, unterschiedlich profiliert sind.

Vor seiner Begriffsklärung des *Romantischen* etabliert Luhmann in seinen theoretischen Überlegungen das Verständnis von Liebe als *Kulturmedium*. Hiernach sei Liebe selbst kein Gefühl, „sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird“.⁵⁷ Möchte man hierfür eine Übersetzung finden, kann man sich an der Metapher einer Sprache bedienen. Liebe, in diesem Sinne verstanden, muss von Sprachakteuren gelernt werden. Das relevante Vokabular, verstanden als *Codes*, muss in der richtigen Kombination eingeübt werden, um Semantiken vermitteln zu können. Eine Sprachanwendung oder die Realisierung des Liebescodes kann beim Ausbleiben dieses Prozesses fehlerhaft und missverständlich sein.

Ähnlich wie die Grammatik einer Sprache bietet die Liebe dabei kulturell regulierte, aber dennoch vielfältige Ausdrucksformen und Handlungsmöglichkeiten, um Informationen und Gefühle zu übertragen und zu empfangen. Verweilt man etwas länger mit dieser Metapher, wird auch nachvollziehbar, dass diese Codierungen von Liebe einer ständigen Erneuerung unterworfen sind, sodass der Lernprozess der Sprachakteure im eigentlichen Sinne nicht abschließbar ist. Hinzu kommt, dass soziokulturelle Variablen diese Lernprozesse so weit beeinflussen, dass es zur Entstehung von demografisch differenzierbaren Subcodierungen kommt. Diese Dynamik einer Sprache der Liebe ermöglicht Individualisierung in der Code-Verwendung sowie exklusive Codes (zum Beispiel Spitznamen) mit exklusiven Semantiken, die nur für ausgewählte Akteure in der Lage sind, Liebe zu kommunizieren.

Nicht jede Kommunikation ist allerdings auf die Vermittlung von Liebescodes angewiesen. Im Gegenteil beruht Luhmanns Theorie zunächst auf der Annahme einer Gesellschaft, welche durch Komplexität und Differenzierung gekennzeichnet ist und die sich deshalb überwiegend auf Basis unpersönlicher Beziehungen etabliert.⁵⁸ Das Bedürfnis nach einer Nahwelt entspringe jedoch gerade diesen Rahmenbedingungen, da sie den gesellschaftlichen Zwängen schützend entgegenstehe.⁵⁹ Kommunikation ist demnach das Instrument, mit dessen Hilfe der

⁵⁷ Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 23.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 13.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 17. Vgl. dazu auch Beck, der feststellt, dass „die Hoffnung auf Zweisamkeit [...] die

Einzelne in die Lage versetzt wird, ausgewählte Beziehungen kommunikativ in persönliche Beziehungen zu überführen und diese Nahwelt zu konstruieren.

Einschränkend argumentiert Luhmann hinsichtlich der Quantität dieser persönlichen Beziehungen, da insbesondere eine Vertiefung und nicht eine bloße Vermehrung der Beziehungen bewirkt werden kann.⁶⁰ Kommunikation jeder Ausprägung bildet also nicht nur den Ausgangspunkt für Intimität, sie ist auch als wesentlicher Bestandteil der Konstitution jeglicher persönlichen Beziehung ständig aufrechtzuerhalten. Der Informationsfluss zwischen den Partnern soll jedoch nicht als bloßer Tausch verstanden werden. Es geht also nie um einen Handel mit gleichwertigen oder quantitativ gewichteten Informationen – um den Transfer kapitalistischer Prinzipien, denen die romantische Liebe im Kern übergeordnet ist.⁶¹

Die Idee, Intimität gründe in einer Tauschbeziehung, [...] geht auf Vorstellungen zurück, die in der Gesellschaft insgesamt dominieren. Wenn Menschen einander so nahe kommen, daß sie einander kennenlernen, dann wird dieses interpersonale Wissen zu einer Sache der gegenseitigen Selbstoffenbarung. Wenn zwei Menschen die Offenbarungen ausgehen, wenn die Tauschwaren erschöpft sind, dann geht auch allzu oft die ganze Beziehung zu Ende. [...] Langeweile ist die notwendige Konsequenz einer Intimität, die als Tausch funktioniert.⁶²

Sennett warnt hier vor einem *quid pro quo*-Liebesverständnis, welches konstante und stets gegenseitige Selbstoffenbarung voraussetzt. Stattdessen wird ein Modell stetig steigender bilateraler Kommunikationsprozesse suggeriert,⁶³ welche sich verschiedener Kanäle (verbal oder nonverbal) bedienen und es ermöglichen, Informationen preiszugeben und über Andere zu erhalten.

Jede Interaktion unterliegt nach Luhmann bestimmten Normen, welche entgegen zur kontinuierlichen Kommunikation diskontinuierlich festgelegt werden.⁶⁴ Zwar sind diese Normen einverständlich veränderbar, sie gelten jedoch in die Zukunft, für jeden Akteur gleichermaßen und ohne wiederholte Explikation. Diese Kommunikationsnormen legen beispielsweise fest, dass geteilte Informationen

überdimensionale Restgemeinschaft [ist], die die Moderne den Privatmenschen in der enttraditionalisierten, ausgedünnten Sozietät gelassen hat“ (Ulrich Beck³, „Freiheit, Gleichheit und Liebe“. In: Beck/Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 21). Genau deshalb seien hier konkrete Erfahrungen machbar, welche in der Gesellschaft zusammenhanglos blieben (vgl. ebd.).

⁶⁰ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 23.

⁶¹ Vgl. Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main 2007, S. 28.

⁶² Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 1996, S. 24.

⁶³ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 14.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 15.

vertraulich behandelt werden, dass die persönliche Relevanz von Informationen auf den Anderen übertragbar ist und dass Selbstoffenbarung qua Beziehung nicht dauerhaft ausbleiben darf. Ein relevanter Bruch mit diesen Kriterien verursacht Störungen und Probleme, welche entweder diskursiviert werden müssen oder direkt zum Ende der Beziehung führen. Helen Nissenbaum formuliert ähnliche Normen und Regeln für Interaktionen als *transmission principles*. „The transmission principle parameter in informational norms expresses terms and conditions under which those transfers ought (and ought not) to occur.“⁶⁵ Dabei bedenkt sie eine hier notwendige Erweiterung für Luhmanns Modell. Sie betrachtet die Prinzipien als stark kontextabhängig und räumt ein, dass jeder Kontext unterschiedlich ausgeprägte Möglichkeiten artikuliert, gegen die Prinzipien zu verstoßen bzw. sie zu dehnen.⁶⁶ Beispiele für potentielle Brüche dieser Übermittlungskriterien sind etwa die Weitergabe von vertraulichen Informationen oder das Ignorieren relevanter Informationen über den Partner (zum Beispiel Vorlieben, Allergien oder Ähnliches).

Wesentlich ist dessen ungeachtet, dass Selbstoffenbarung keine absolute Dimension hat. Zudem geht es nicht darum, alle Kommunikationen lediglich auf den Partner auszurichten. Vielmehr wird die „Universalität des Bezugs [...] erwartet im Sinne einer laufenden Mitbeachtung des Partners in allen Lebenslagen. [...] In diesem Sinne ist nicht die *thematische* Ebene des Kommunikationsprozesses, sondern seine *Codierung* der Ansatzpunkt.“⁶⁷ Mit anderen Worten geht es nicht darum, dem Partner alles zu erzählen, sondern ihn bei allem, was kommuniziert wird, mitzudenken. Kommunikation und Handlungen, derart auf Dritte ausgerichtet, sind nicht nur in der Lage, Liebe zu codieren, sondern auch als solche decodiert zu werden. Sie können sogar, sofern sie dem oben beschriebenen Universalitätsanspruch gerecht werden, die Wahrnehmung und Reaktion des Partners vorwegnehmen.⁶⁸

Einfach nachvollziehen lässt sich dieser Gedanke am Beispiel eines Geschenks, etwa zum Hochzeitstag. Dieses ist, über seinen materiellen Wert hinaus, eine Geste, mit Luhmann eine kommunikative Handlung, welche Liebe und Zuneigung codiert. Außerdem zelebriert sie eine exklusive Erinnerung, eine in der Intimität des Paares geteilte Semantik.⁶⁹ Ein solches Geschenk kann dann auch die Freude und Gegenliebe des Partners vorwegnehmen, Luhmann beschreibt dies als *Erleben*.⁷⁰ Hieran wird aber auch deutlich, warum der von Luhmann modellierte Prozess von Erleben und Handeln einerseits als Kreislauf und andererseits als Asymmetrie gedacht werden sollte. Denn sofern die Handlung des Schenkens das

⁶⁵ Helen Nissenbaum, *Privacy in Context. Technology, Policy, and the Integrity of Social Life*. Redwood City 2009, S. 145.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 146.

⁶⁷ Ebd., S. 25, Herv. i. O.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 27.

⁶⁹ Man könnte sich aber auch fragen, inwiefern hier kulturelle und soziale Erwartungen ebenfalls eine Rolle spielen, da mit dem Ausbleiben des Hochzeitstagesgeschenks oft Rückschlüsse auf eine dysfunktionale Beziehung gezogen werden.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 26.

Erleben der Freude beim Beschenkten vorausnimmt, entsteht eine Erwartungshaltung beim Handelnden. Wird diese nicht durch eine Anschlusskommunikation expliziert (erneutes Handeln), bricht der Kreislauf ab, was zur Erwartungsenttäuschung beim Schenkenden führt. Liebe stößt hier dann scheinbar auf keine Gegenliebe.⁷¹ Hierin, in der Asymmetrie zwischen Erleben und Handeln, versteht Luhmann „das Tragische“⁷² an der Liebe.

Kommunikation und Handlungen sind also nicht nur Grundlage für Missverständnisse, sondern auch Grundlage einer Beziehung überhaupt und können als wichtiges Merkmal von Intimität bestimmt werden. Auf Basis des geteilten, gemeinsamen Wissens um Werte, Neigungen, Vorstellungen und Handlungsmuster entsteht ein gemeinsames Weltmodell, eine Paarwelt, welche sich durch spezifische exklusive Codes auszeichnet – etwa Spitznamen, gemeinsame Erinnerungen usw. – und welche durch kontinuierliche Handlungen und Kommunikation aufrechterhalten und erweitert wird (so lange, bis die Beziehung ein Ende findet).⁷³ In dieser Form kann das Modell, anders als von Luhmann vorgesehen, auch für andere Beziehungsformen angewendet werden.

Auffällig ist bei Luhmann, dass ein Aspekt persönlicher Beziehungen bei ihm weitestgehend implizit bleibt: Emotionen. In der bewussten Verknüpfung der „Systemtheorie und Kommunikationstheorie“⁷⁴ bleiben kognitive und emotionale Ebenen eher zwischen den Zeilen, etwa wenn er über die Schwierigkeiten des kontinuierlichen Wechsels zwischen Erleben und Handeln ausführt. Ebenso kann dies aus den Ausführungen zum Verständnis abgeleitet werden.

Dies Unwahrscheinliche dann doch zu ermöglichen, ist Funktion des Kommunikationsmediums Liebe. Dies wird alltagstauglich als „Verstehen“ chiffriert, wird als Wunsch nach Verständnis zum Ausdruck gebracht, wird als Klage über mangelndes Verständnis über die Grenzen des technisch Möglichen hinausgetrieben.⁷⁵

⁷¹ Dies kann natürlich noch weitergedacht werden. Eine derartige Enttäuschung setzt etwa (1) den Beschenkten unter Druck, auf das Geschenk in anderer Form zu reagieren. Statt mit Freude ist es (2) denkbar, dass der Beschenkte mit Wut über das Geschenk reagiert, da es nicht als Symbol der gegenseitigen Liebe, sondern in seiner Materialität als Symbol der Unkenntnis über Wünsche und Erwartungen des Beschenkten steht.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. dazu Lynn Jamiesons Konzept von Intimität, welches aus den Aspekten „loving, caring, sharing, knowledge and deep understanding“ (Lynn Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*. Cambridge 2002, S. 164) besteht. Dabei knüpft sie diese Begrifflichkeiten auch an Bedingungen, um eine alltägliche Sprachverwendung einzuschränken. Wissen über jemanden müsse etwa nicht unmittelbar eine intime Beziehung evozieren (vgl. ebd., S. 161). Kommunikationsnormen regulieren auch hier das Verhältnis zu und den Umgang mit Wissen und sind demnach konstitutiv für die Differenz zwischen intimer und nicht-intimer Beziehung. Privilegiertes Wissen über den Partner zu erhalten bedeutet dann vor allem auch, dieses nicht weiterzugeben und dafür die Sicherheit zu erlangen, dass auch die Informationen über einen selbst nicht ohne Einwilligung veröffentlicht werden (vgl. ebd., S. 9).

⁷⁴ Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 27.

⁷⁵ Ebd., S. 28.

Emotionalität findet sich bei Luhmann demnach in anderen Konzepten wieder, als Frage um Aufrichtigkeit innerhalb von Beziehungen,⁷⁶ als Aspekt dessen, was Luhmann mit *Inkommunikabilitäten*⁷⁷ bezeichnet. Eng verknüpft hiermit ist der Aspekt der Individualität, welcher konzeptuell eine signifikante Rolle im Werk einnimmt. „Was man als Liebe sucht, was man in Intimbeziehungen sucht, wird somit in erster Linie dies sein: *Validierung der Selbstdarstellung*.“⁷⁸ Inwiefern der Kommunikationscode der Liebe dies ermöglicht und welche Folgen ein Ausbleiben dieser Validierung nach sich zieht, bleibt offen. Luhmanns Modell ist demnach eine Verständnisgrundlage für kommunikative Prozesse innerhalb persönlicher Beziehungen, ermöglicht aber nur selten eine graduelle Reflexion.

Spricht er etwa über die Relevanz eines gemeinsamen Weltmodells, wird nicht einbezogen, dass die darin enthaltenen Werte per se hinsichtlich ihrer Hierarchien und ihrer Relevanz differenziert werden müssen, dass manche kommunikative Normen verbindlicher sind und andere flexibler (seien sie auch mehr oder weniger kontinuierlich) und dass deren Aushandlung ebenfalls einen kommunikativen Prozess voraussetzt und nicht als Abdruck kultureller oder systemischer Normen gesehen werden kann. Ist Untreue ein Trennungsgrund? Kann man mit jemandem zusammen sein, der andere politische Grundeinstellungen hat als man selbst? Ebsolche Fragen bedürfen der ständigen Abwägung und Revision und unterlaufen ein weitestgehend starres Kommunikationsmodell. Aus diesem Grund soll Luhmanns Theorie lediglich als Grundlage ebensolcher notwendigen Erweiterungen zur Verfügung stehen. Ihre Funktionalität liegt nämlich darin, dass auf Basis des Luhmann'schen Kommunikationsmodells eine strukturierte Beschreibung von Beziehungen und Beziehungskonflikten möglich ist; das Modell ist operationalisierbar in der Beobachtung von kommunikativen Handlungen.

Obwohl in vielerlei Hinsicht als explizites Gegenkonzept zur romantischen Liebe Luhmanns gedacht, bietet Anthony Giddens' Modell der *reinen Beziehung* insbesondere im Verständnis von Intimität viele Ähnlichkeiten, aber auch sinnvolle Ergänzungsmöglichkeiten zu Luhmanns Ausführungen. Ein Abgleich beider Theorien erfolgt primär auf Basis der Konzeptionen von Liebe, wobei das dazugehörige Adjektiv *romantisch vs. partnerschaftlich* – wo möglich – außen vor bleibt.⁷⁹

Giddens wendet sich von Luhmanns Konzept der romantischen Liebe ab und stellt ihr das Modell der reinen Beziehung, auch bezeichnet als partnerschaftliche Liebe, entgegen. „Partnerschaftliche Liebe ist aktive, kontingente Liebe, und deswegen ist sie nicht vereinbar mit romantischen Formulierungen wie ‚für im-

⁷⁶ Ebd., S. 210.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 155.

⁷⁸ Ebd., S. 208.

⁷⁹ Eine direkte Gegenüberstellung der zentralen Distinktionsmerkmale beider Theorien sowie der damit korrelierenden Semantiken innerhalb des Analysekorpus bietet Giddens selbst in tabellarischer Form an und deutet so an vielen Stellen bereits auf intendierte Abgrenzungen und relevante Unterschiede hin (vgl. Anthony Giddens, *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1993, S. 107).

mer' oder ,der oder die einzige'.⁸⁰ Der wesentliche Unterschied der beiden Konzepte besteht darin, dass „partnerschaftliche Liebe [...] Gleichberechtigung im emotionalen Geben und Nehmen voraus[setzt], und zwar umso mehr, je näher die jeweilige Liebesbindung dem Prototyp der reinen Beziehung kommt“.⁸¹ Als reine Beziehung bezeichnet Giddens solche Bindungen, die aus einem Selbstzweck eingegangen würden und nur so lange anhielten, wie sich alle Beteiligten in ihnen wohlfühlten.⁸² Der Aspekt der Wahlgemeinschaft tritt hier also über die romantische Liebesgemeinschaft, insbesondere bezogen auf Ungleichheiten, die sich laut Giddens unter dem Mantel der romantischen Liebe verbergen lassen.⁸³

Intimität versteht Giddens als „das Offenlegen von Gefühlen und Handlungen, die das Individuum nicht gewillt ist, einer größeren Öffentlichkeit preiszugeben“.⁸⁴ Emotionale Selbstoffenbarung im Rahmen einer exklusiven Gemeinschaft, wie sie auch Luhmann voraussetzt, wird damit ebenfalls nicht nur zur Grundbedingung von Intimität, sondern auch zu einem ihrer konstitutiven Merkmale. Sie ist jedoch nur dann ein Axiom der Intimität, wenn sie keinen narzisstischen Selbstzweck erfüllt,⁸⁵ sondern dazu dient, dem anderen „Interessen und Bedürfnisse zu offenbaren und dadurch ihre Verletzbarkeit zu zeigen“.⁸⁶ Die bei Luhmann eingeführte Dimension des kontinuierlichen Informationsaustausches erhält hier demnach eine zusätzliche emotional-affektive Funktion.⁸⁷ Partnerschaftliche Selbstoffenbarung ist daher sowohl für Giddens als auch für Luhmann immer sowohl an den Partner als auch an das Selbst gerichtet. Sie referiert stets die Individualität desjenigen, der sich selbst offenbart, mit, wodurch für Beziehungen ein durchaus paradoxer Anspruch geltend wird.⁸⁸

⁸⁰ Ebd., S. 73.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. ebd., S. 69.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 153.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 146.

⁸⁶ Ebd., S. 73.

⁸⁷ Jeffrey Reiman geht davon aus, dass nicht die reine Selbstoffenbarung relevant ist, sondern diese vielmehr durch das Interesse kontextualisiert wird, welches jemand an der Offenbarung hat (vgl. Jeffrey H. Reiman, „Privacy, Intimacy, and Personhood“. In: *Philosophy & Public Affairs Vol. 6 (No. 1)*. Hoboken 1976, S. 33). Im Original wird der Begriff *Caring* im engeren Sinne zur Beschreibung verwendet, um Interessen, die zum Beispiel Datensammler an Selbstoffenbarung haben, auszuschließen. Interesse in der gegebenen Verwendung meint ein genuines und emotionales Interesse. „Necessary to an intimate relationship such as friendship or love is a reciprocal desire to share present and future intense and important experiences together, not merely to swap information“ (ebd.). Siehe dazu auch Burkarts Argumentation, in der er sich explizit gegen den Rationalitätsgedanken anderer Theoretiker ausspricht. „Wer sich einen Partner sucht, geht dabei nicht nach einer rationalen Strategie der Selektion von nutzenversprechenden Partnermerkmalen vor. [...] Wenn die Rational-Choice-Theoretiker auf der Annahme ‚rationaler Wahl‘ als Beginn der Liebe bestehen, dann, indem sie die scheinbar einzige Alternative, nämlich die Irrationalität des Unbewußten, die sozusagen neurotische Begründung der Liebe, zurückweisen“ (Burkart, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“, S. 41).

⁸⁸ Vgl. zum Paradox von der Identität des Individuums und der Konstitution einer Paarwelt auch Ulrich Sonnenschein, „Nacktheit und Scham – Wandlungen der Sexualmoral“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.), *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am

Paarbeziehungen sollen heute ja auch Selbstverwirklichung ermöglichen, die Individualität der Partner soll gewahrt bleiben. Mehr noch: Die persönlichen Beziehungen sollen auf der einen Seite die Folgen der Individualisierung auffangen und Geborgenheit verschaffen, auf der anderen Seite sollen sie den Freiraum für Individualität schaffen. Sie werden dadurch mit unerfüllbaren Erwartungen überlastet: ‚individualisierte Partnerschaften‘ – eine paradoxe Lebensform.⁸⁹

Paare sollen einerseits gemeinsame Werte, Regeln und Normen, also eine *Paarwelt*, konstruieren, andererseits aber den Anspruch der Individualität und Selbstverwirklichung der Beteiligten erfüllen und bewahren.⁹⁰ Gleiches gilt natürlich auch besonders für die Familie. „So ist auch die Familie nicht einfach ein Rückzugsraum. Vielmehr geht es um die Ausbalancierung zwischen individuellen Autonomieansprüchen und der häuslichen Gemeinschaft, zwischen dem Schutz der Privatsphäre und seiner gesellschaftlichen Regelung.“⁹¹

Umso relevanter ergibt sich daraus zu jeder Zeit der Beziehung der Bedarf an einer distinkten Unterscheidung, einer Grenzziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen.

Klare Grenzen innerhalb einer Beziehung sind für [...] die Aufrechterhaltung von Intimität offensichtlich wichtig. Die Intimität wird nicht vom anderen absorbiert, sondern führt dazu, daß die Eigenschaften des oder der anderen erkennbar und die eigenen verfügbar sind. Sich dem anderen gegenüber zu öffnen, erfordert paradoxerweise persönliche Grenzen, weil dies ein kommunikatives Phänomen ist; es erfordert auch Sensibilität und Taktgefühl, da es nicht gleichbedeutend damit ist, mit überhaupt keinem privaten Gedanken zu leben.⁹²

Grenzziehungen ermöglichen es also, Eigenschaften und Eigenarten des Partners zu erkennen und die eigenen zu offenbaren, ohne gänzlich in einer Paarwelt aufzugehen. Dies bedeutet jedoch auch, dass Selbstoffenbarung stets unvollständig bleibt und ein kohärentes Bild des Partners lediglich auf Basis dessen konstruiert

Main 2005, S. 56 f. und Burkart, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“, S. 31 f.

⁸⁹ Kornelia Hahn/Günter Burkart, *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S. 11. Ein weiterer Aspekt der Paradoxie liegt darin, dass Individualität und Subjektivität einerseits relevant sind, der Partner aber andererseits immer als Empfänger bzw. Erlebender der Liebe (als Objekt der Begierde) objektiviert wird. Dies findet sich bei Luhmann wieder, wenn er von der Tragik der Asymmetrie der Liebe spricht (vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 26).

⁹⁰ Hahn/Burkart, *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts*, S. 11.

⁹¹ Hahn/Koppetsch, „Zur Soziologie des Privaten“, S. 12.

⁹² Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 107.

werden kann, was von ihm zugänglich ist, was von ihm offenbart wird.⁹³ Im Anschluss an diese Fremdkonstruktion kann der Partner jederzeit hinsichtlich seiner *Authentizität*⁹⁴ hinterfragt werden, inwiefern also seine Aussagen und sein Verhalten seinem Selbst- und dem konstruierten Fremdbild entsprechen, daraus abzuleiten oder darauf basierend zu erwarten sind.

Dasselbe kann auch in Hinblick auf das Individuum selbst geschehen, da auch das, was als Selbst verstanden wird, immer nur eine Konstruktion in zweierlei Hinsicht ist: zunächst durch die nicht-intendierte Begrenztheit der Selbstoffenbarung, welche sich daraus ableitet, dass nicht alle Aspekte der individuellen Gefühls- und Gedankenwelt überhaupt zugänglich sind.⁹⁵ Zudem ist Kommunikation, insbesondere aber emotionale Kommunikation, immer nur ein Ausschnitt und die Interpretation innerer Vorgänge und deren bewusst gewählte Codierung in Sprache und Ausdrucksformen.⁹⁶ Auslassungen, Veränderungen und spezifische Wiedergabemodi sind in der Regel intendiert gewählt, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, zum Beispiel Mitleid oder Freude, oder um Informationen bewusst und unbewusst geheim zu halten. Dieser Selektionsprozess von Informationen und Informationsvermittlung nimmt für Simmel eine besondere Relevanz ein. Er versteht das Geheimnis als „Individualisierungsmoment ersten Grades“,⁹⁷ da es das Individuum in die Lage versetzt, soziale Beziehungen mithilfe der Verteilung von Nicht-Wissen oder Wissen zu differenzieren. Andersherum sei es insbesondere die soziale Differenzierung, welche die Entstehung von Geheimnissen überhaupt erst zulasse.⁹⁸ Diese Möglichkeit zur sozialen Differenzierung sowie die Be- und Abgrenzung des Selbst dienen der Manifestation des Individuums – eine unablässige Bedingung von Intimität.⁹⁹

⁹³ Vgl. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin 1908, S. 257.

⁹⁴ Gemeint sei hier die für den Partner empfundene Kongruenz zwischen der Fremdkonstruktion einer Person und der Kommunikation sowie den Handlungen derselben Person, welche zur Bestätigung, Ergänzung oder Kontrastierung jener Fremdkonstruktion führen. Authentizität meint dann alle Aspekte der Kommunikation, die in das Fremdbild eingegliedert werden können. Sie trifft in diesem Sinne verstanden keine wirkliche Aussage über die faktische Echtheit dieses Identitätsmodells, sondern richtet sich an die Wahrnehmung des Beobachters. Anders als bei Rössler wird der Begriff hier demnach weniger auf das authentisch handelnde Individuum bezogen als vielmehr auf die beobachtende Instanz. Für Rössler hängt Authentizität eng mit dem Begriff der Autonomie zusammen, „denn die Authentizität eines Wunsches, einer Handlung oder Person wird als explizierende Bedingung an den Begriff der Autonomie gebunden; Autonomie gelingt nur, wenn die Person auch [...] authentisch handelt, wenn sie sich also mit ihren Wünschen und Handlungen [...] identifizieren kann“ (Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 113). Mit Blick auf die hier relevanten Fallbeispiele ergibt sich aus dieser Begriffsfassung das Problem der Beobachtbarkeit. Letztlich bleibt Authentizität ein zuschreibbares Merkmal, welches in Filmen etwa durch andere Figuren, die Erzählerstimme, die Handlung im Inneren oder aus einer Außenperspektive den Zuschauern zur Verfügung steht.

⁹⁵ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 14.

⁹⁶ Vgl. Simmel, *Soziologie*, S. 259.

⁹⁷ Ebd., S. 275.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Burkart, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“, S. 31.

Individualisierung, als wesentliche Anforderung der Moderne, soll hier verstanden werden als die „Herauslösung des Menschen aus traditionell gewachsenen Bindungen, Glaubenssystemen und Sozialbeziehungen“¹⁰⁰, in deren Folge die Biografie des Menschen sich öffnet und Entscheidungen und Handlungen in der Bestimmungsgewalt der Einzelnen liegen.¹⁰¹ Ebendiese Lösung traditioneller Bindungen führt dazu, dass Personen nicht länger über ihre Schicht-, Berufs- oder Familienzugehörigkeit bestimmt werden, vielmehr ist Individualität, „früher das Konkreteste, jetzt das allgemeinste am Menschen“.¹⁰² Eine Folge dessen ist eine zunehmende Ausdifferenzierung der Lebenswelt mit der Konsequenz vielzähliger Wahlmöglichkeiten, die sich den Menschen eröffnen (oder aufzwingen). Die zumindest theoretisch existierende Freiheit der Wahl ist der Kern dessen, was mit Individualisierung gemeint ist, was durch sie geschaffen wird. Das Verschwinden von Bindungen, Sicherheiten und Stabilität evoziert aber auch Rückbindungsprozesse, welche die Wiedererlangung ebendieser Elemente der Orientierung und Stabilität ermöglichen.¹⁰³ Dennoch ist die Aufrechterhaltung der Differenz zwischen Nah- und Außenwelt selbst von Relevanz, da sowohl die einzigartig erfahrbare Nahwelt als auch die allseits erfahrbare Außenwelt Informationen und Gratifikationen bereithalten.¹⁰⁴ Beide Dimensionen tragen also zur Erfassung, Strukturierung und Kohärenzstiftung der modernen Welt, der Umwelt des Individuums, bei, sie durchdringen einander, bieten jedoch gleichzeitig Anhaltspunkte für ihre Ausdifferenzierung und Distinktion.

Dazu gehört neben den oben beschriebenen Merkmalen zur Unterscheidung von persönlich-intimen und unpersönlichen Beziehungen auch Körperlichkeit. Diese ist nicht nur ein bedeutendes Distinktionsmerkmal zwischen Nah- und Außenwelt, ihre Realisierungsformen ermöglichen auch eine Differenzierung zwischen freundschaftlichen, familiären und partnerschaftlichen Beziehungen.

Von ihren ersten Ursprüngen an stellt die romantische Liebe die Frage nach der Intimität. Sie ist unvereinbar mit Geilheit und grober Se-

¹⁰⁰ Beck-Gernsheim, „Die Liebe wird wichtiger denn je“, S. 69.

¹⁰¹ Vgl. Beck/Beck-Gernsheim, „Einleitung“, S. 12.

¹⁰² Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 16.

¹⁰³ Dies kann in der sozialwissenschaftlichen Forschung bereits als Kanon angesehen werden (vgl. etwa Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 17, Beck-Gernsheim, „Die Liebe wird wichtiger denn je“, S. 71. Weiterführend kann aus der Notwendigkeit für Rückbindungsprozesse auch die Industrialisierung von Liebe erklärt werden, zum Beispiel in der Werbung und durch Filme, begründet. Richard Sennett bezeichnet diesen Zusammenhang als „Ideologie der Intimität“ (Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 329), mit der Nähe als moralischer Wert schlechthin aufgefasst werde und als Maxime in viele gesellschaftliche Bereiche hereinwirke. Intimität und Nähe würden damit zum Bewertungs- und Authentizitätskriterium aller sozialen Beziehungen, „menschliche Wärme [wird] unser Gott“ (ebd.). Karl Otto Hondrich spitzt dies dahingehend zu, als die aus Offenheit entstehenden Rückbindungsprozesse wiederum einschränkend wirken: „Das individuelle Handeln nach freier Wahl erzeugt kollektive Strukturen, die die freie Wahl einschränken“ (Karl Otto Hondrich, *Liebe in Zeiten der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main 2004, S. 38).

¹⁰⁴ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 18.

xualität, und das nicht nur deshalb, weil der oder die Geliebte idealisiert wird – obwohl dies auch dazugehört –, sondern weil sie eine psychische Kommunikation voraussetzt, ein beide Seiten erst vervollständigendes Zusammentreffen der Seelen.¹⁰⁵

Sexualität, in diesem Sinne verstanden als die vorrangig den partnerschaftlichen Beziehungen vorbehaltene Form der Körperlichkeit, dient dabei der Steigerung und Intensivierung der Intimität¹⁰⁶ und richtet sich wie andere Handlungen sowohl auf die Paarwelt als auch das Selbst.¹⁰⁷ Hierdurch bietet sie auch weiterführende Möglichkeiten der Selbstoffenbarung, des Informationsgewinns über den Partner und der Gratifikation durch diesen. Reiman argumentiert sogar bezüglich einer Verstärkung dieser Fähigkeit zur Selbstoffenbarung durch Sexualität, sei sie doch ein Zustand, in dem man wörtlich und symbolisch all jener Grenzen entmächtigt ist, die einem wahren Erfahrungsaustausch entgegenstehen.¹⁰⁸ Sexualität, als Selbstoffenbarung verstanden, unterliegt auch den oben formulierten Bedingungen.

Das Geheimnis des anderen ist es, worin die primäre erotische Anziehung besteht. Deshalb ist ein spärlich bekleideter Körper anziehender als ein nackter, deshalb gibt es Striptease und keine Nude-Show. Im Enthüllen und Verbergen beginnt das erotische Spiel, das sich in der Dauer der Beziehung durchaus wandeln kann. In der Intimität der Seelen entstehen dann andere Werte. Doch die Bedeutung des Geheimnisses bleibt.¹⁰⁹

Obwohl partnerschaftliche Intimität auch ohne Sexualität denkbar wäre, ist ein Körper-Bezug doch unabdingbar, da er „einen wichtigen nichtlogischen Interpretationshorizont für sprachliche Mitteilungen [bietet]“,¹¹⁰ damit also einen relevanten Teil nonverbaler Kommunikation darstellt und darüber hinausgehend verbale Kommunikation ergänzen und hinsichtlich bestimmter Intentionen und Meinungen reflektieren kann. Andersherum können sich auch verbale Äußerungen auf Körperlichkeit beziehen und so Intimität suggerieren. Es liegt also nahe, dass sich auch durch Körperlichkeit exklusive Codes und Semantiken profilieren lassen.

Eine Reflexion von Sexualität und deren Einfluss auf Beziehungen kommt jedoch nicht aus ohne einen Bezug zu ihrer soziokulturellen Semantisierung, ihren geschlechtsspezifischen Zugangsbedingungen und ihrer modernen Diversifizie-

¹⁰⁵ Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 56. Ähnlich argumentiert auch Reiman und postuliert Sexualität als ‚Sprache der Liebe‘, sofern sie im Kontext der Fürsorge, des „making love and not just fucking“ geschehe (Reiman, „Privacy, Intimacy, and Personhood“, S. 35).

¹⁰⁶ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 32.

¹⁰⁷ Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 91.

¹⁰⁸ Vgl. Reiman, „Privacy, Intimacy, and Personhood“, S. 34.

¹⁰⁹ Sonnenschein, „Nacktheit und Scham“, S. 55.

¹¹⁰ Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 33.

rung. Besonders im Verhältnis der Geschlechter nimmt Sexualität eine signifikante Rolle ein. So hat man etwa „Sexualität immer mit Männlichkeit assoziiert“¹¹¹ und als Statussymbol verstanden, welches das Machtgefüge und die Hierarchie einer Gesellschaft in den „sexuellen Zugang zu einer größeren Anzahl von Frauen übersetzt“¹¹² und sich auch innerhalb der Familie fortsetzt.¹¹³ Obwohl sich das Männlichkeitsideal laut Illouz verschoben hat – nicht nur sozioökonomisch gut gestellte Männer, sondern auch Männer unterschiedlichster Hintergründe hätten jetzt Zugänge zu Frauen und Sexualität –,¹¹⁴ bleibe die Ausübung von Sexualität als Statushandlung gleich. Hinzu kommt jedoch, dass sich seit den 1960er Jahren auch Frauen diese Praxis aneignen,¹¹⁵ was Illouz als eine erste Liberalisierung der weiblichen Sexualität beschreibt.

Einen wesentlichen Einfluss hierauf hatte auch die Entwicklung der Anti-Baby-Pille bzw. die Möglichkeit zur Geburtenkontrolle. „Wirksame Geburtenkontrolle bedeutete jedoch noch mehr als nur die Einschränkung von Schwangerschaften. [...] Für Frauen – und in gewissem Maße auch für Männer – wurde Sexualität beeinflussbar, sie konnte nun unterschiedliche Formen annehmen und wurde zu einem potentiellen ‚Eigentum‘ des Individuums.“¹¹⁶ Insbesondere Frauen war dieses Eigentum lange verwehrt gewesen, sodass die Liberalisierung der Sexualität und die Liberalisierung der Frau Hand in Hand gingen.¹¹⁷

Dennoch ist auch hierbei eine Einschränkung notwendig, da die Sexualisierung beider Geschlechter nicht den gleichen historischen Verlauf genommen hat¹¹⁸ und es nach wie vor Unterschiede darin gibt, welche geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen in Bezug auf Sexualität angemessen sind. Als Ergebnis dieser

¹¹¹ Illouz, *Warum Liebe weh tut*, S. 141.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Im Extremfall zeigt sich dieses Ungleichgewicht der Machtverfügbarkeit in Missbrauchsfällen und Fällen von häuslicher Gewalt. Zum Zusammenhang von Intimität und häuslicher Gewalt siehe besonders Lynn Jamieson, die auch einen Überblick über weiterführende Studien in diesem Kontext gibt (vgl. Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, S. 136-157). Michael P. Johnson entwickelt eine Typologie häuslicher Gewalt, differenziert dabei verschiedene Arten von Gewaltausübung und analysiert verschiedene Profile der Gewaltakteure. Ausgehend von den von ihm betrachteten Fallstudien beschreibt er zudem Effekte häuslicher Gewalt und Resilienz-Strategien der Opfer. Johnson bezieht sich in seiner Studie oft auf feministische Literatur zum Thema und stützt den weiter oben postulierten Effekt der Emanzipationsbewegung für die Öffnung des Diskurses über Gewalt in der Familie (vgl. Michael P. Johnson, *A Typology of Domestic Violence. Intimate Terrorism, Violent Resistance, and Situational Couple Violence*. Lebanon (NH) 2010, S. 25).

¹¹⁴ Vgl. Illouz, *Warum Liebe weh tut*, S. 142.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 144.

¹¹⁶ Giddens, *Wandel der Intimität*, S. 37.

¹¹⁷ Giddens sieht hierin nicht nur eine Steigerung der Autonomie Einzelner im Umgang mit Sexualität. Sexualität selbst erlange Autonomie durch ihre abnehmende Relevanz im Prozess der Reproduktion, etwa durch Geburtenkontrolle und künstliche Befruchtung (vgl. ebd.). Auch andere sexuell unterdrückte Gruppen (zum Beispiel Homosexuelle) haben sich diese sexuelle Autonomie zu Eigen gemacht, weshalb die zeitliche Parallelität der Frauen- sowie der Schwulen- und Lesbenbewegung nicht verwundert.

¹¹⁸ Illouz, *Warum Liebe weh tut*, S. 145.

Veränderung manifestierte sich, dass Männer „ihre Entscheidungen heute unter Bedingungen einer wesentlich ergiebigeren Auswahl treffen können, als sie Frauen zur Verfügung steht“,¹¹⁹ dass es also nach wie vor ein Ungleichgewicht hinsichtlich des autonomen Umgangs mit Sexualität gibt.

Für die Besprechung der Fallstudien ist es daher relevant, diese durch Sexualität vermittelten Machtdynamiken zu rekonstruieren und hinsichtlich geschlechtsspezifischer Normen zu hinterfragen. Wichtig ist zudem die Kontextualisierung der gezeigten kulturspezifischen Normierungen von Körperlichkeit. Da Offenbarungen von Körperlichkeit auch im Kontext von Filmen durch staatliche Regulierungen oder Produktionsbedingungen beeinflusst werden, soll an dieser Stelle keine Standardisierung vorausgehen. Stattdessen erfolgen entsprechende Kontextualisierungen bei den Beispielen, wenn sie signifikant und notwendig erscheinen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass Liebe das Kommunikationsmedium ist, mit dessen Hilfe Intimität codiert werden kann. Intimität ist darauf aufbauend die Beschreibung der Relation zwischen einem Sender- und Empfänger-Paar¹²⁰ dieser Codes. Es lassen sich mindestens vier Elemente ableiten, die nicht nur persönliche von unpersönlichen Beziehungen abgrenzen, sondern diese Beziehungen auch so weit differenzieren, dass sie als intim charakterisiert werden können.

Kommunikation und Handlungen

Kommunikation fungiert für den Status einer Beziehung nicht nur katalysatorisch – also als Übergang von unpersönlich zu persönlich –, die Qualität der Selbstoffenbarung und die Art und Quantität dessen, was nicht offenbart wird, ermöglichen es dem Individuum auch, zwischen verschiedenen Beziehungstypen (Bekannte, Freunde, Kollegen usw.) zu differenzieren und damit Intimität überhaupt erst herzustellen. Kommunikation stellt ein Kontinuum innerhalb von Beziehungen dar. Die gegenseitige Offenbarung von Emotionen, Gefühlen, Gedanken usw. führt einerseits zur Verletzlichkeit der Partner, andererseits fördert sie das Vertrauen, dass ebenjene Verletzlichkeit nicht ausgenutzt wird (kommunikative Normen). Intime Beziehungen zeichnen sich also durch ein exceptionelles Maß an Intensität der Kommunikation aus.

Dabei spielt Quantität eine subordinierte Rolle, da es nicht um totale, sondern universale Kommunikation geht, welche den Partner sowie dessen Gefühle und Weltmodell stets mitbedenkt. Der gleiche Universalitätsanspruch gilt auch für Handlungen, seien sie auf den Partner gerichtet oder nicht. Beide Interaktions-

¹¹⁹ Ebd., S. 153.

¹²⁰ Diese Vagheit der Begriffswahl ist hier intendiert. Intimität kann nicht nur als Relation zwischen zwei Menschen gedacht werden. Nicht nur, dass dies polyamouröse Konstellationen ausschließen würde, es ließe auch Beschreibungsinventare für selbstgerichtete Intimität, Objektsexualität oder Zoophilie aus, die im Rahmen anderer Zielsetzungen relevant sein könnten. Während Intimität also einen Erlebnisempfänger (im Falle der Objektsexualität wieder der Sender) voraussetzt, kann Liebe durchaus einseitig codiert sein.

formen werden durch diskontinuierliche – meist kulturell determinierte – Normen reguliert, welche die Angemessenheit, Notwendigkeit und Verbindlichkeit verschiedener Verhaltensweisen sowie die Konsequenzen und Bewertbarkeit im Falle der Nichtbeachtung festlegen. Die Einhaltung dieser Regeln und Normen kann als Grundbedingung aller Beziehungsformen angesehen werden. Analog zur Qualität der Beziehungen variieren dann jedoch auch die Regeln und Normen hinsichtlich ihrer Merkmale und Verbindlichkeit. So gelten Verschwiegenheitsregeln im beruflichen Beziehungskontext unter Umständen stärker als unter entfernten Bekannten, sofern nicht anders expliziert.

Individualität und Paarwelt

Neben diesen eher konventionalisierten Kommunikationsnormen besteht ein wesentlicher Teil der Beziehungsarbeit darin, exklusive Codes zu etablieren, um eine spezifische Paarwelt zu konstruieren, welche als abstrakter Rückzugsort fungiert. Hierzu zählen gemeinsame Erlebnisse und Erinnerungen ebenso wie geteilte Werte und Interessen. Die gemeinsame Paarwelt muss ständig gegen die Außenwelt verteidigt und abgegrenzt werden und befindet sich somit im dauerhaften Selbstbestätigungsprozess.¹²¹ Das Individuum geht darin jedoch nicht gänzlich auf, sondern grenzt bewusst und unbewusst Teile seines Selbst von der Paarwelt ab, hält sie verborgen und erhält sich somit in der Beziehung seine Individualität.

Sexualität und Körperlichkeit

Körperlichkeit funktioniert in Hinblick auf Beziehungen in doppeltem Maße differenzierend, da so zwischen unpersönlichen und persönlichen Beziehungen einerseits und zwischen familiären, freundschaftlichen und partnerschaftlichen Beziehungen andererseits unterschieden werden kann. Sie dient als zusätzlicher Kommunikationskanal der Selbstoffenbarung in der Beziehung und kann geschlechtsspezifische Rollenmuster genauso wie Hierarchien und Machtverhältnisse in der Beziehung codieren. Für die Kommunikation aus der Paarwelt in die Außenwelt ist Körperlichkeit ein Identifikationsmerkmal zur Einordnung von Beziehungen. Entsprechende Grenzüberschreitungen dessen, was als kulturell, sozial oder kontextuell angemessen gilt, sowie die Frage danach, was konkret als angemessen verstanden wird, werden diskursrelevant.

Emotionalität und Caring

Die Betrachtung von Emotionen als Parameter von Beziehungen wird insbesondere in Luhmanns Theorie vernachlässigt, da sich diese auf die kommunikativen Prozesse fokussiert, welche zur Entstehung und Aufrechterhaltung von Beziehungen relevant werden. Aspekte wie Sympathie und Anziehung sind in einem solchen Modell nicht objektivierbar – wenn sie es überhaupt sind – und schlagen sich kaum nieder. Insofern bleibt das Modell also zunächst lückenhaft, bietet jedoch Anlass für interdisziplinäre Verknüpfungen in die Psychologie und Biologie,

¹²¹ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 30.

welche sich mit körperlichen und kognitiven Ansätzen zur Beschreibung von Beziehungen und emotionalen Kommunikationen auseinandersetzen.

Wird Emotionalität in sozialwissenschaftlichen Modellen eingeführt, dann mithilfe des Begriffs *Caring*.¹²²

To care can mean to watch over, look after or assist in practical ways as well as to feel attachment and fondness. Love and care in the more practical sense need not go hand in hand [sic]. A love which idealizes the other may leave too much unknown and unsaid for effective practical caring to be possible. Mutual disclosing intimacy cannot be sustained if forms of care are felt to be needed by one or both participants but not received. [...] People may feel they are expressing love through acts of care but analytically, feelings of love and actions of care are quite distinct. Paid carers may care in practical ways but they may not love and some associates feel a deep affection for each other that they call love but yet do little caring.¹²³

Die Besonderheit intimer Beziehungen besteht demzufolge in der praktischen Gleichzeitigkeit von Liebe und *Caring*. Letzteres vermag es, alle anderen Parameter intimer Beziehungen zu rahmen und zu kontextualisieren, und nimmt deshalb eine so relevante Stellung ein. Sexualität ist also nur dann intim, wenn die Beteiligten gegenseitiges emotionales – und nicht nur körperliches – Interesse zeigen.¹²⁴ Sie wird dann, ebenso wie Kommunikation und Handlungen, zum Ausdruck dieses Interesses, zum Zeichen der gemeinsamen Intimität, der gegenseitigen Liebe (vgl. die Ausführungen zu Luhmann oben). *Caring* ist in diesem Sinne die Intention der Liebeskommunikation.

Es lassen sich aber auch weitere Intimität ausdifferenzierende Zuschreibungen vornehmen, wenn man grundlegend davon ausgeht, dass eine Person im Verlauf ihres Lebens verschiedene partnerschaftliche Beziehungen eingehen kann. In dem Maße, wie Intimität von handelnden Individuen abhängt, ist sie auch durch Lerneffekte geprägt und beeinflussbar. Lerneffekte oder Beziehungserfahrungen betreffen zum Beispiel das Kommunikationsverhalten oder den Umgang mit Körperlichkeit und können nicht nur in partnerschaftlichen, sondern in allen Beziehungen gesammelt und eingebracht werden. Scheiterte eine Beziehung beispielsweise daran, dass die kontinuierlichen Kommunikationsnormen gebrochen wurden, kann dies reflektiert und das Verhalten in der Zukunft angepasst werden. Die Möglichkeit, verschiedene Beziehungen einzugehen, zeigt zudem, dass Intimität wiederholbar und damit zu einem gewissen Grad quantifizierbar, nicht aber duplizierbar ist. Jede Beziehung ist bedingt durch die Individualität der Beteiligten einzigartig und kann nicht als Kopie einer anderen verstanden werden.

¹²² Vgl. zum Beispiel Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies* und Reiman, „Privacy, Intimacy, and Personhood“.

¹²³ Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, S. 10.

¹²⁴ Vgl. Reiman, „Privacy, Intimacy, and Personhood“, S. 35.

Mithilfe dieser Beschreibungsparameter lassen sich nun Beziehungen hinsichtlich ihrer graduellen Ausprägung dieser Parameter charakterisieren, analysieren und differenzieren. Dabei soll die Analyse von den Beziehungen ausgehen und nicht vor der Folie normativer (kultureller) Grundannahmen erfolgen, welche dieselben nur reproduzieren würden.¹²⁵ Somit bleibt das Modell perspektivisch offen für gesellschaftlichen Wandel und kann sowohl für synchrone als auch asynchrone Betrachtungen Anwendung finden. Die damit mögliche Rekonstruktion zahlreicher Beziehungskonstellationen gestattet dann Aussagen über zeitliche, kulturelle oder sozial bedingte Tendenzen der Liebespraktiken bzw. Liebessemantiken.

2.2 Intimität und Privatheit

Legt man das erarbeitete Modell von Intimität zugrunde, stellt sich nun nochmals die eingangs formulierte Frage nach dem konkreten Zusammenhang von Intimität und Privatheit. Zwei Theorien, welche Erklärungsansätze anbieten – die Sphären- und die Stufentheorie –, sollen als Diskussionsgrundlage dienen.

Ursprünglich wurde das Sphärenmodell in der Rechtswissenschaft, genauer im Allgemeinen Persönlichkeitsrecht, entwickelt, um eine Konkretisierung der Bewertung von Grundrechtseingriffen zu gewährleisten.¹²⁶ Grundannahme hierfür ist die Gegenüberstellung von Öffentlichkeit und Privatheit, innerhalb derer die Person sich auf verschiedenen Ebenen entfalten könne.¹²⁷ Einer solchen Differenzierung verschiedener Handlungssphären müsse dann durch das Recht Rechnung getragen werden.¹²⁸ Ausgehend von den durch Heinrich Hubmann 1957 eingeführten Schutzkreisen haben sich in der wissenschaftlichen Diskussion drei zu unterscheidende Sphären herausgebildet: die Sozial-, Privat- und Intimsphäre,¹²⁹ deren Schutzbedürftigkeit vor Eingriffen Dritter in dieser Reihenfolge steigt.

Unterschieden wird meist zwischen einer der öffentlichen Gewalt schlechthin verschlossenen Intimsphäre, zu der vor allem die innere Gedanken- und Gefühlswelt und der Intim- und Sexualbereich zählen, und einer Sozial- und Öffentlichkeitsphäre, in die unter strenger Be-

¹²⁵ Natürlich wird dadurch der Einfluss der normativen Vorstellungen des Analytikers auf die Untersuchung nicht gemindert, doch aber für alle sichtbar offengelegt und somit der Kritik unweigerlich ausgesetzt. Hierdurch erhoffe ich mir eine (selbstkritische) Reflexion der Prämissen, die einer Beschäftigung mit Beziehungen und Liebe – implizit und explizit – vorausgehen.

¹²⁶ Vgl. Sven Hetmank, „Einführung in das Recht des Datenschutzes, JurPC Web-Dok. 67/2002, Abs. 1 – 25“. <http://www.jurpc.de/jurpc/show?id=20020067>; Abruf am 08.07.2018.

¹²⁷ Vgl. Ulrich Amelung, *Der Schutz der Privatheit im Zivilrecht. Schadensersatz und Gewinnabschöpfung bei Verletzung des Rechts auf Selbstbestimmung über personenbezogene Informationen im deutschen, englischen und US-amerikanischen Recht*. Tübingen 2002, S. 10.

¹²⁸ Vgl. Nina Fechner, *Wahrung der Intimität?. Grenzen des Persönlichkeitsschutzes für Prominente*. Frankfurt am Main 2010, S. 32.

¹²⁹ Vgl. ebd.

achtung des Verhältnismäßigkeitsgrundsatzes eingegriffen werden darf.¹³⁰

Die sich zwischen diesen beiden Sphären befindende Privatsphäre umfasst den räumlich und thematisch gefassten häuslichen und familiären Bereich sowie Dinge, die dem öffentlichen Einblick entzogen sind.¹³¹ So angewendet, ermöglicht die Sphärentheorie zumindest hypothetisch eine Abwägung verschiedener Eingriffe in das allgemeine Persönlichkeitsrecht mit gegenläufigen privaten Interessen oder Gemeinschaftswerten. Praktisch jedoch erfolgte vielfach eine Kritik der Sphärentheorie, da (1) die Sphären nicht objektivierbar seien, sondern „notwendig relativ, d.h. individuell“,¹³² (2) das Verhalten von Personen nicht eindeutig als privat oder öffentlich eingeordnet werden könne¹³³ und (3) ein Wille der jeweiligen Personen bezüglich der Einordnung der Handlungen als privat oder öffentlich nicht objektiv ablesbar bzw. bestimmbar sei.¹³⁴

Dennoch hat die Sphärentheorie große Bedeutung, weil „auf Grund ihres Ansatzpunktes der *Schutzbereich* des bürgerlich-rechtlichen APR von der Rechtsprechung im Wesentlichen auf die *Privatsphäre* beschränkt [...] und nicht auf die durch Art. 2 Abs. 1 GG geschützte allgemeine Handlungsfreiheit erstreckt wurde“.¹³⁵ ¹³⁶ Für die geplante Analyse erscheint das Sphärenmodell jedoch aufgrund seiner fehlenden Dynamik und geringen Plausibilität in der Anwendung wenig sinnvoll.

In seinem Aufsatz *Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie* entwickelt Günter Burkart ein fünfstufiges Modell von Privatheit, welches er jedoch zunächst deskriptiv aus verschiedenen (wissenschaftstheoretischen) Kontexten ableitet, in denen Privatheit eine Rolle spielt. Folgerichtig sind die Stufen nicht klar voneinander zu trennen, sie stellen vielmehr „fünf verbreitete Vorstel-

¹³⁰ Hetmank, *Einführung in das Recht des Datenschutzes*, Abs. 9.

¹³¹ Vgl. Fechner, *Wahrung der Intimität*, S. 32.

¹³² Ebd., S. 33.

¹³³ Vgl. Amelung, *Der Schutz der Privatheit im Zivilrecht*, S. 12.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Horst Ehmann, „Der Begriff des Allgemeinen Persönlichkeitsrechts als Grundrecht und als absolut-subjektives Recht“. In: Michael Stathopoulos et al. (Hgg.), *Festschrift für Apostolos Georgiades zum 70. Geburtstag*. Athen/München 2006, S. 132.

¹³⁶ Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Sphärentheorie findet u. a. bei Christoph Enders statt, der den dogmatischen Hintergrund der Theorie nachvollzieht, um schließlich zu argumentieren, dass die Sphärentheorie aus ihrer Verortung im Kontext des Allgemeinen Persönlichkeitsrechts herausgehoben – dort sei sie, wie auch die anderen Kritiker beschreiben, nicht plausibel – und unter Berücksichtigung ihrer Funktion im Sinne ihrer vorstaatlichen Bedeutung umgedeutet werden solle (vgl. Christoph Enders, *Die Menschenwürde in der Verfassungsordnung. Zur Dogmatik des Art. 1 GG*. Tübingen 1997, S. 156). „Die ‚Sphärentheorie‘ erweist sich damit als bloßer Ausschnitt einer weiter gespannten Theorie von der vorstaatlichen Sphäre, die in den Staat als sein Zweck hineinragt. Mit der Verfassungsgebung findet ein durch das Merkmal personaler Freiheit geprägtes Menschenbild Eingang in das positive Recht. In ihm setzt sich zugleich die Sphäre vorstaatlicher Freiheit in den Staat hinein fort“ (ebd., S. 152).

lungen, fünf Formen des Privaten“¹³⁷ dar. Burkart unterscheidet dabei fünf Dimensionen:

A Die Innenwelt der Person, die für andere unzugänglich ist, das private Selbst, die Subjektivität.

B Die persönliche Sphäre des Individuums: Handlungs- und Entscheidungsautonomie; Körperzone; die persönliche Hinterbühne in sozialen Situationen; Rechtsschutz der Person.

C Die Intimsphäre, die eine Person mit einer (oder mehreren) anderen teilt (höchstpersönliche Beziehungen, Freundschaft, Liebe).

D Die häusliche Sphäre (Häuslichkeit, Gemeinschaft, „private Lebensformen“).

E Die Privatsphäre von Eigentum, Arbeit und Beruf; marktförmige Beziehungen zwischen „Privatleuten“.¹³⁸

Anhand dieser Ausführungen lässt sich die Verwendung des Terminus Stufen begründen, da bestimmte Parameter sich parallel und graduell zu den jeweiligen Stufen entwickeln. So steigt (zumindest theoretisch) das Maß an Kollektivierung auf den Stufen genauso wie die teilweise Entprivatisierung, die mit dem Eingehen von Beziehungen notwendig wird, sowie die Notwendigkeit der Legitimierung verschiedener Abgrenzungsprozesse.¹³⁹ Dementsprechend sind die Stufen aber nicht klar voneinander zu trennen, sondern stellen in verschiedenen (wissenschaftstheoretischen) Kontexten zum Teil Bedingungen füreinander dar. So sind also die Stufen A (das Selbst) und B (die Handlungsautonomie) Bedingung von C (Intimität in Beziehungen). Die Operationalisierbarkeit des Modells bezieht sich vorwiegend auf die Verortung bestimmter Relationen, Situationen und Beziehungen, kann jedoch bei der Frage nach dem Verhältnis von Privatheit und Intimität nur bedingt herangezogen werden.¹⁴⁰

Das Stufenmodell vermag es aber, das Weintraub'sche Problem des *what is meant by talking about privacy*,¹⁴¹ der Unklarheit terminologischer und fachspezifischer Prämissen, welche bei der Verwendung von *privat vs. öffentlich* nicht aufgelöst wird, zu lösen.¹⁴² Das Modell bringt ferner normative Grundannahmen

¹³⁷ Günter Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“. In: *Soziale Welt*, Bd. 53, Nr. 4. Mannheim 2002, S. 402.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 404.

¹⁴⁰ Dies ist nicht als direkte Kritik am Modell Burkarts zu verstehen, da dieses zunächst – wie der Artikel, dem es entstammt – als kritische Antwort auf einen Beitrag Werner Schneiders und zur Klärung eines anderen Problems (der Relevanz der Familie in der Öffentlichkeits-Privatheits-Diskussion) formuliert wurde.

¹⁴¹ Vgl. Weintraub, „The Theory and Politics of the Public/Private Distinction“, S. 2.

¹⁴² Eine gelungene Zusammenfassung des Modells mit Anwendungshinweis und -einschränkung ist bei Hahn/Koppetsch zu finden (vgl. Hahn/Koppetsch, „Zur Soziologie des Privaten“, S. 11). Burkart selbst gibt dazu ebenfalls Hinweise (vgl. Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“, S. 404).

zur Erosion, die bei einer klaren Begriffsdichotomie impliziert werden,¹⁴³ und gibt stattdessen mehrere sich verschränkende Gegenbegriffe zu einzelnen Stufen vor.

Da das Stufenmodell dem Verhältnis von Intimität und Privatheit keinen detaillierten Ausdruck verleihen kann, soll eine Annäherung mithilfe zweier Beispiele formuliert werden. Als erstes Beispiel dient ein *Liebesbrief*. Ein Liebesbrief als Zeichen und Explikation verschiedener Liebescodes enthält in der Regel Informationen über den Sender und den Empfänger, etwa über deren emotionalen Zustand, ihre Handlungs- oder Erlebenszustände. Weiterhin ist denkbar, dass der Brief spezifische exklusive Codes enthält, welche im Extremfall die Dechiffrierung durch Dritte sehr erschweren können. Insofern referiert ein solcher Brief auch nicht auf irgendeine Person, eine beliebige Beziehung oder universelle Liebesvorstellung. Zumindest sei es für das Beispiel Prämisse, dass der Brief an einen konkreten Empfänger, eine konkrete Empfängerin adressiert ist und das Geschriebene deshalb in direkter Relation zu Sender und Empfänger, zu allen Parametern ihrer Intimität, steht. Ein solcher Brief müsste mit den oben beschriebenen Begriffen als kommunikative Handlung verstanden werden, auf welche das Erleben derselben sowie eine potentielle Anschlusshandlung folgt.

Eine Einordnung dieses Beispiels scheint bis hierhin unproblematisch; der Briefwechsel zwischen Sender und Empfänger ist dem öffentlichen Zugriff entzogen. Nehme man nun an, dass der Briefwechsel zwischen zwei Personen des öffentlichen Interesses stattgefunden hat. Zu irgendeinem Punkt der Geschichte werden die Briefe daher editiert und publiziert oder zum Teil einer Ausstellung über besagte Personen gemacht. Eine nicht fernliegende Praxis, die mit Blick auf moderne Technologien um weitaus beliebigere Veröffentlichungswege erweitert werden kann. Welcher Parameter hat sich durch diese Ergänzung aber genau verändert? Ein Eingriff in die Intimität der referierten Beziehung ist jedenfalls nicht begründbar. Alle im Brief enthaltenen Codes sind auch durch die Publikation enthalten, die kommunikative Handlung ist weiterhin erfolgt, auch wenn sie einem breiteren Publikum als sekundären, impliziten Erlebenden bereitgestellt wird. Ein im Sendeprozess nicht mitgemeinter Leser des Briefs kann jenen dennoch als Liebesbrief identifizieren. Die gemeinte Beziehung wird dadurch lediglich sichtbar, nicht aber entwertet, sodass sich der veränderte Parameter in diesem Beispiel auf der Ebene privat/öffentlich manifestiert.

Als zweites Beispiel dient ein *Gespräch zwischen Fremden im Zug*, welches zu einem beliebigen Zeitpunkt beendet werden kann (zum Beispiel durch Ausstieg, Desinteresse, Themenwechsel usw.). Bei diesem Gespräch werden persönliche Informationen, etwa Meinungen und Einstellungen zu einem Thema, Reisepläne oder Ähnliches, geteilt. Der Aspekt der Selbstoffenbarung findet sich in diesem Szenario also wieder. Zudem lässt sich in dieser Situation der Aspekt der Exklusivität nachweisen, auch wenn das Gespräch innerhalb eines nicht-exklusiven Raumes (Bahn) stattfindet. Eine Abgrenzung dieser Exklusivität gibt es hinsichtlich aller Dritten, die erstens das Gespräch mithören, aber nicht mitgemeint sind, die zweitens entweder Teile mithören oder zumindest sehen, dass die Kommuni-

¹⁴³ Vgl. Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“, S. 403.

kation stattfindet, und die drittens im Zug sitzen, aber kein Wissen oder keine Kenntnis darüber haben, dass und wie diese Kommunikation stattfindet. Kann die Erfüllung dieser Settings- und Übertragungskriterien bereits die Etablierung von Intimität rechtfertigen? Mit den genannten Voraussetzungen kann diese Frage nicht affirmativ beantwortet werden, da weitere wesentliche Intimitätselemente noch keine Rolle spielen. So kann in diesem Szenario lediglich ein – wenn überhaupt – zeitlich begrenztes Vorhandensein von *Caring*, und dann auch eher als menschliche oder empathische Reaktion, angenommen werden. Aufgrund der oftmals erhaltenen Anonymität der Gesprächspartner (keine Namen oder nur Vornamen, keine Kontaktinformationen) ist zudem anzunehmen, dass für das Gespräch keine spezifischen Übermittlungskriterien (Relevanz, Verschwiegenheit) gelten. In dem so entworfenen Beispiel entstünde also lediglich ein semi-privater Kommunikationskontext, da dieser zwar zugeschnitten auf einen Empfänger ist, aber innerhalb des öffentlichen Raums.¹⁴⁴

Um aus den Beispielen Rückschlüsse hinsichtlich des Verhältnisses von Intimität und Privatheit ziehen zu können, muss deren Ansiedlung auf verschiedenen Ebenen desselben verdeutlicht werden. Der Liebesbrief bezieht sich auf die strukturierte Bedingtheit beider Dimensionen und die Frage, inwiefern die Veränderung eines Aspekts den anderen beeinflussen kann oder nicht. Im Beispiel des Gesprächs im Zug werden hingegen gemeinsame und differenzierende Parameter zwischen Intimität und Privatheit deutlich. Folgendes Modell soll die Punkte vereinen.

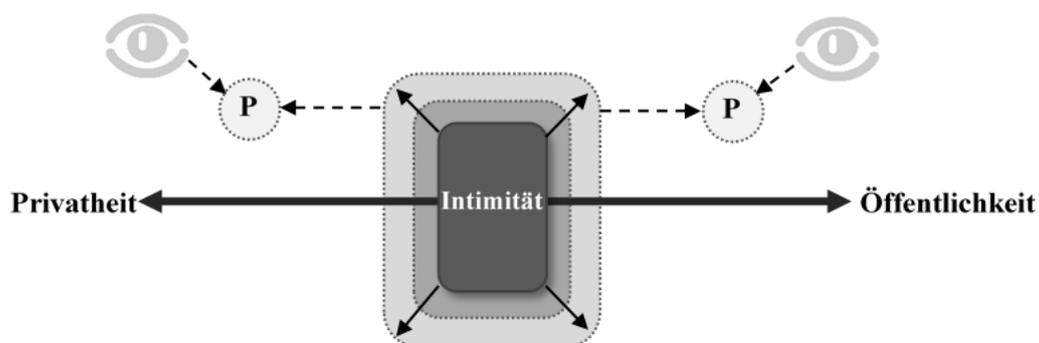


Abb. 1: Zusammenhang von Intimität und Privatheit, eigene Darstellung.

Als *erste Prämisse* dieser skalierten Darstellung ist zu formulieren, dass Privatheit keine statische, sondern eine kulturspezifische und historisch bedingte Größe ist.¹⁴⁵ „Privates Leben ist keine Naturtatsache; es ist geschichtliche Wirklichkeit, die von den einzelnen Gesellschaften in unterschiedlicher Weise konstruiert

¹⁴⁴ Eine derartige Kommunikation kann, bei gegebenem Interesse, allenfalls Ausgangspunkt für Anschlusskommunikation sein. Interessant wird es natürlich, wenn aus einem Zugesgespräch eine Beziehung entsteht. Dann wird das Gespräch retrospektiv aufgewertet in seiner Bedeutung, weil es sich bereits auf eine potentielle intime Beziehung bezogen hat.

¹⁴⁵ Vgl. Dennis Gräf/Stefan Halft/Verena Schmöller, „Privatheit. Eine Einführung“. In: Dennis Gräf/Stefan Halft/Verena Schmöller (Hgg.), *Privatheit. Formen und Funktionen*. Passau 2011, S. 9.

wird.“¹⁴⁶ Deshalb gibt es auch keine verbindliche Geschichte des Privaten,¹⁴⁷ sondern vielmehr unterschiedliche Konnotationen, Markierungen und Semantiken des Privaten, welche jeweils innerhalb der spezifischen Gesellschaft in ihrer Relevanz variieren können.¹⁴⁸ Daran schließt die *zweite Prämisse* des Modells an. Obwohl bereits in der Besprechung von Burkarts Stufenmodell dargelegt wurde, dass die Dichotomie privat/öffentlich wenig differenzierend wirken kann, wird sie hier verwendet, um genau die daraus folgende Offenheit zu bewahren. Die Skala erfasst also bewusst keine singuläre Bedeutung des Begriffspaares, sondern alle Unterkategorien und Bedeutungsdifferenzierungen, die von verschiedenen Disziplinen und Zugangspunkten an sie herangetragen werden. Somit erodiert in dieser Vorgehensweise das Konzept der *Great Dichotomy* von Norberto Bobbio. Dieser konzipiert das Gegensatzpaar privat/öffentlich als disjunkt „in the sense that any element covered by the first term cannot simultaneously be covered by the second“.¹⁴⁹ In der hier vorgeschlagenen Verwendung jedoch können Privatheit und Öffentlichkeit nicht disjunkt sein, da sie relational begriffen werden und es infolgedessen „weder eine ‚absolute Privatheit‘ noch eine ‚absolute Öffentlichkeit‘ geben kann. Die mit ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘ verbundenen Vorstellungswelten sind nicht nur komplementär, sondern auch untrennbar.“¹⁵⁰ Die Endpunkte der Skala sind also eher Extrempunkte, verstanden als abhängig von der Perspektive auf utopische oder dystopische Szenarien, welche im Rahmen unseres (gegenwärtigen) Gesellschaftskonzepts nicht erreichbar und auch theoretisch vor dem Hintergrund menschlicher Vergesellschaftung schwer zu denken sind. Deshalb muss einer Verwendung des Modells immer eine Kontextualisierung und Einbettung vorausgehen, zum Beispiel mithilfe des Stufenmodells von Burkart oder des Nissenbaum’schen Settings.

Die *dritte Prämisse* des Modells bezieht sich auf die Steigerbarkeit und Beobachtbarkeit von Intimität. Intimität als abstraktes Konzept innerhalb einer Beziehung kann demnach wachsen bzw. sich intensivieren (siehe oben). Zudem ist Intimität in allen potentiellen Kontexten graduell und variabel hinsichtlich der Diskrepanz zwischen Ausübungspotential und -repertoire, soziokultureller und situativer Adäquatheit und Beobachtbarkeit. Im Modell wird Intimität deshalb als an Individuen gebundene Performanz (P) verstanden, mit der die Realisierung einer kommunikativen Handlung gemeint ist, welche sich als Ergebnis der Selekti-

¹⁴⁶ Antoine Prost, „Grenzen und Zonen des Privaten“. In: Philippe Ariès/Georges Duby (Hgg.), *Geschichte des privaten Lebens. Band 5. Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1993, S. 17.

¹⁴⁷ Vgl. Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 15.

¹⁴⁸ Vgl. Hahn/Koppetsch, „Zur Soziologie des Privaten“, S. 9. Einen guten und kompakten Überblick verschiedener Markierungen des Privaten liefert auch Richard Sennett (vgl. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 31-46). Ausführlicher dazu Raymond Geuss, *Privatheit. Eine Genealogie*. Frankfurt am Main 2003 und Philippe Ariès/Georges Duby (Hgg.), *Geschichte des privaten Lebens. 5 Bände*. Frankfurt am Main 1989-1993.

¹⁴⁹ Norberto Bobbio, „The Great Dichotomy: Public/Private“. In: Ders. (Hg.), *Democracy and Dictatorship. The Nature and Limits of State Power*. Minneapolis 1989, S. 1.

¹⁵⁰ Hahn/Koppetsch, „Zur Soziologie des Privaten“, S. 9.

on aus den eben genannten Faktoren manifestiert. Diese kommunikative Handlung, ein verbales oder nonverbales Zeichen, ist dann wiederum durch andere Individuen beobachtbar und interpretierbar, wobei aufgrund differenzierter Wissenshorizonte und kultureller Codierungen keinesfalls von einer universellen Interpretation ausgegangen werden kann. Den in der Grafik durch das Auge symbolisierten ‚Dritten‘ wird demnach eine kontinuierliche Kontextualisierung und Interpretation dieser situativen performativen Akte abverlangt. Sie sind aktive und passive Beobachter und können, sofern eine Feedbackschleife adäquat ist, ihr Fremdbild auch an den Sender und Empfänger von Liebescodes zurückspeiegeln. Aber auch Sender und Empfänger können in Bezug auf die von ihnen geteilte Intimität eine reflexive Metaposition einnehmen und in die Beobachterrolle wechseln. Nur durch diese Dynamik der Innen- und Außenperspektive ist eine Abgrenzung der Beziehung hin zur Außenwelt überhaupt vorstellbar (siehe oben).

Mithilfe dieser Prämissen lassen sich aus dem Modell drei zentrale Ableitungen artikulieren.¹⁵¹

Kontext(un)abhängigkeit von Intimität

Im Modell wird Intimität als eine soziale Praxis verstanden, welche sich mithilfe der in Kapitel 2.1 eingeführten Bedingungen beschreiben lässt. Intimität ist dann insoweit von ihrem Kontext gelöst, als sie unabhängig von ihrer topografischen Verortung in konkreten Räumen existiert und sich immer auf alle an ihr Beteiligten (auch in Abwesenheit) bezieht. Für die Existenz dieser intimen Beziehung bedarf es gegenüber Dritten grundsätzlich keines Beweises, sofern dieser nicht zur Abgrenzung als notwendig erscheint. Eine solche Explikation muss dann nicht verbal sein, da auf Intimität auch nonverbal Bezug genommen werden kann. So gilt ein Kuss auf den Mund oder das Händehalten bzw. das gegenseitige In-den-Arm-Nehmen bereits als Zeichen einer intimen Beziehung.¹⁵² Auch der im Beispiel eingeführte Liebesbrief referiert ja unabhängig vom *Setting*¹⁵³ auf die Intimität zwischen Sender und Empfänger.

Intimität ist aber zumindest teilweise kontextabhängig, da sie durch implizite und explizite kulturelle Normen und Vorstellungen beeinflusst wird. Diese betreffen besonders die Angemessenheit der Sichtbarmachung einer Beziehung, welche im öffentlichen Raum der Gesellschaft stärker durch (justiziable) Regeln eingeschränkt wird.¹⁵⁴ Wird Intimität in öffentlichen Räumen praktiziert, ist das Wohl des sozialen Kollektivs hierarchisch relevanter (Erregung öffentlichen Är-

¹⁵¹ Natürlich können auch weitere Aussagen aus dem Modell abgeleitet werden, die hier besprochenen erscheinen jedoch als besonders relevant.

¹⁵² All diese Zeichen können ohne Kontextualisierung auch Hinweise auf andere Intimitätsrelationen familiärer oder freundschaftlicher Art sein.

¹⁵³ Die Verwendung erfolgt in Bezugnahme auf Beate Rössler, die das *Setting* als relevante Kategorie von Privatheit einführt, eigentlich aber in Bezug auf Intimität anwendet (vgl. Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 237).

¹⁵⁴ Zu konkreten Beispielen und Anwendungsszenarien dieser Regulierungen siehe Ulrike Lembke (Hg.), *Regulierung des Intimen. Sexualität und Recht im modernen Staat*. Wiesbaden 2017.

gernisses), sodass Abstufungen hinsichtlich der Angemessenheit der Handlungen (Kuss/Geschlechtsverkehr usw.) in Kraft treten.¹⁵⁵

Relation von Intimität, Privatheit und Öffentlichkeit

Trotz der Kontextunabhängigkeit bestehender Intimität ist festzuhalten, dass Privatheit als Rahmenbedingung einen katalysatorischen Einfluss auf die Entstehung und Erweiterung von Intimität haben kann. Rössler argumentiert sogar, dass Privatheit zwingend notwendig ist.

Die private Sphäre konstituiert in dieser Hinsicht geradezu einen symbolischen Raum, in dem wir uns, in der Auseinandersetzung mit von uns „gewählten“ Personen, „selbst erfinden“, jedenfalls ungeschützt verhalten können. Dieser geschützte Raum ermöglicht schutzloses Verhalten als das ungeschützte Preisgeben von Emotionen; und er ermöglicht die ungeschützte Hingabe in körperlicher Intimität. Es sind diese Dimensionen des Selbst, die sich nur in der privaten Sphäre der Intimität zum Ausdruck bringen können und für die nur diese private Sphäre den Kontext bereitstellen kann.¹⁵⁶

Diese Katalysatorfunktion lässt sich mit der im Zug-Beispiel aufgezeigten Parameterähnlichkeit beider Terme begründen, vor allem, sofern man Privatheit in Bezugnahme auf ihre Grenzen begreift, wie es Rössler tut. Ihre Dimension der informationellen Privatheit umfasst die über das Selbst bekannten Informationen, den Zugang dazu und die Kontrolle des Zugangs zu diesen Informationen durch das Selbst.¹⁵⁷ In dieser Rössler'schen Dimension findet sich der Aspekt der Selbstoffenbarung wieder, der als relevante Komponente in persönlichen Beziehungen artikuliert wurde. Auf der Ebene der *dezisionalen Privatheit*¹⁵⁸ ist für Rössler die Autonomie über Handlungen und Entscheidungen jedes Subjekts angelegt. Hierunter ließen sich demnach auch die kommunikativen Handlungen innerhalb von Beziehungen angliedern. Als dritte Dimension führt Rössler lokale Privatheit ein und fasst damit Aspekte der Häuslichkeit und Territorialität sowie der darin gegebenen Möglichkeiten zur Selbstinszenierung zusammen.¹⁵⁹ Da die Paarwelt sich nur unzufrieden stellend durch topografische Terminologien beschreiben

¹⁵⁵ Hier ergeben sich hinsichtlich einer soziologischen Betrachtung Anschlusspunkte zu Goffmans Rahmen-Analyse (vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1989) und in Bezug auf die Überprüfung der Konsequenzen potentieller Veränderungen des Settings durch Technologien Applikationen von Nissenbaums kontextueller Integrität. Beide bleiben jedoch in der näheren Betrachtung zugunsten der Zielausrichtung der Arbeit außen vor. Konkrete Beispiele der Kontexte und Analysen, wie sie etwa Goffman anbietet, werden im Rahmen der Filmanalyse geleistet.

¹⁵⁶ Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 238. Dies lässt sich an weiter oben stehende Ausführungen zur Exklusivität von Paaren, zur Etablierung einer Paarwelt und zu Selbstoffenbarungen anschließen.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 201.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 145.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 256.

ließe, müssten hier deutlich abstraktere Elemente für eine Analogie herangezogen werden. Dennoch könnte man sowohl Verknüpfungen zur Körperlichkeit, als Mittel der Selbstinszenierung des Individuums und des Paares, als auch zur Paarwelt, als unkonkreter, aber zugangsbeschränkter, exklusiver Raum des Paares, bilden. Auf Basis dieser Ähnlichkeiten erscheint eine terminologische Verknüpfung und sphärenbasierte Hierarchisierung von Intimität und Privatheit – wie sie auch Rössler vornimmt¹⁶⁰ – auf den ersten Blick sinnvoll. Allerdings ginge sie an der Komplexität und Realität intimer Beziehungen vorbei.

Denn Intimität, vor allem ihre Initiation, bedarf spätestens seit dem 19. Jahrhundert der Öffentlichkeit als *conditio sine qua non*. Man denke zurück an Luhmann, der in der Intimität eine Abgrenzung zwischen ausgewählten persönlichen und ansonsten überwiegend unpersönlichen Beziehungen versteht. Auch Partnerfindungskonventionen unterstützen eine solche Argumentation. Die Erfindung des Rendezvous Ende des 19. Jahrhunderts ist eine Möglichkeit, „mittels deren die Menschen die komplexe Interaktion zwischen den neuen Definitionen von Privatheit und sexueller Intimität und der Kultur und Ökonomie der Freizeit zu bewältigen hoffen“.¹⁶¹ Als Konsequenz dieses Entwicklungsprozesses verlagerte sich das Liebeswerben demnach in die Öffentlichkeit. Illouz stellt hier einen weiteren relevanten Zusammenhang her. Nicht nur, dass die Partnersuche in die Öffentlichkeit einer konsumorientierten Gesellschaft verlagert wurde, dieselbe hatte infolgedessen auch an der „Verdinglichung der Liebesromantik“¹⁶² große Anteile.

Dies setzt sich signifikant in der Gegenwart fort, denkt man etwa an die Milliardenindustrie der Datingapps, -plattformen und -services. Partnerfindung erfolgt also im Schutz der anonymen Öffentlichkeit, in der bei Bedarf exklusiv betrachtete (abstrakte und topografische) Privaträume performativ hergestellt werden können. Hierbei ermöglicht dieser Schutzraum vor allem den unproblematischen Abbruch von Kommunikation, solange Regeln (Ehrlichkeit, Verschwiegenheit) nicht festgelegt sind und gegenseitiges Vertrauen aufgebaut wird. Bei Datingapps kann zum Beispiel sämtliche Kommunikation über die Applikation verlaufen; nach dem misslungenen Treffen kann das Match aufgelöst werden, ohne Konsequenzen für den Alltag zu befürchten, da das Gegenüber die echten Kontaktdaten nicht zur Verfügung gestellt bekommen hat.

Privatheit und Öffentlichkeit sind in diesem Sinne direkt funktional für Intimität und *vice versa* (zum Beispiel Ordnungsstiftung oder Reproduktion),¹⁶³ womit ganz deutlich wird, dass Intimität als ein von ihnen differenzierbares Konzept behandelt werden sollte, welches dynamisch zwischen privaten und öffentlichen

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 238.

¹⁶¹ Illouz, *Der Konsum der Romantik*, S. 78.

¹⁶² Ebd., S. 79.

¹⁶³ Für Günter Burkart etwa ist „das Private [...] zwar ein gesellschaftlich geduldeter sozialer Raum, der sich der Rationalisierung und Verrechtlichung, aber auch gesellschaftlichen Werten wie Gleichheit oder Gerechtigkeit ein Stück weit entziehen kann. Aber die Gesellschaft hält das Private sozusagen an der Leine, die bei Bedarf gestrafft werden kann. Dafür braucht sie die Familie“ (Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“, S. 405).

sowie dann immer auch hybriden Kontexten variiert und genau daraus seinerseits Funktionalitäten ausbildet.¹⁶⁴

Bezugspunkt als Differenzmerkmal

Ein wesentliches Differenzierungsmerkmal, wenn nicht *das* Merkmal zur Unterscheidung von Privatheit und Intimität, ist ebenfalls in den meisten Theorien angelegt, in dieser Funktion aber nicht expliziert worden und betrifft die Perspektivierung verschiedener *Settings*. Intimität bezieht sich immer auf die Relation zweier Instanzen (Sender und Empfänger von Liebeskommunikation) und fasst damit die Perspektive des Individuums innerhalb der Beziehung und die Perspektive des Paares in Relation zur Außenwelt zusammen. Privatheit geht dann vom Subjekt jenseits seiner spezifischen Beziehungen aus, von seiner Situierung in verschiedenen Kontexten sowie der spezifischen Konfiguration dieser Kontexte.

Ein weiteres Beispiel hilft bei der Veranschaulichung dieser Distinktion. Gedacht seien zwei Fahrstühle im selben Bürogebäude. In Fahrstuhl₁ befindet sich ein Paar, Fahrstuhl₂ ist gefüllt mit Personen, die sich nicht näher oder nur vom Sehen kennen. Beide Situationen befinden sich im gleichen öffentlichen Kontext, einem Bürokomplex, wobei der Fahrstuhl in beiden Fällen einen zeitlich und topografisch begrenzten Exklusivraum für alle bildet, die er befördert. Das Resultat dieses Raumkonzepts ist die temporale Einschränkung der Bewegungsfreiheit und der Möglichkeit, körperliche Distanz zu anderen Personen herzustellen. In diesem Sinne ist der Exklusivraum Fahrstuhl ein Raum, welcher wesentlich die Körperlichkeit seiner Insassen betrifft, im Rössler'schen Sinne also die dezisionale und lokale Privatheit beschränkt. Die relevante Differenz der beiden Fahrstühle liegt demnach nicht in der Raumkonstitution, sondern in der konkreten Konfiguration des gegebenen Rahmens. In Fahrstuhl₁ ist diese gezwungene Nähe unproblematisch, da sie innerhalb der Beziehung habitualisiert ist. Nicht zuletzt ist dieses Szenario häufig Anlass für (mediale) Sexualisierungssemantiken.¹⁶⁵ Dieses Gefüge verschiebt sich grundlegend, sobald eine dritte Person in den Fahrstuhl hinzukommt und der singuläre Bezugspunkt zum Partner verloren geht. Anders ist es in Fahrstuhl₂, in dem bereits von Beginn an keine Bezugspunkte herrschen. Die gezwungene und meist unnatürliche Nähe der Personen, ergo eine Fremdbe-

¹⁶⁴ Obwohl diese Dynamisierung in einigen der oben genannten Untersuchungen angedacht ist – etwa durch die Festlegung von Kontexten –, wird dennoch weiterhin von Intimität als Kernbereich des Privaten gesprochen. Konkret würde das in der Logik des Arguments bedeuten, dass Intimität dasjenige wäre, bei dem das Maß an Privatheit am höchsten und das Maß an Öffentlichkeit am geringsten ist. Dem kann, wie oben ausgeführt, nicht zugestimmt werden, da ein solches Verständnis insbesondere einer komplexen Gegenwartsgesellschaft nicht mehr gerecht werden könnte. Zudem wäre Intimität so verstanden ein reiner Selbstzweck der Privatheit, die dann einerseits funktional dazu beitragen würde, sich (ihren Kern) selbst zu reproduzieren, und andererseits gerade daraus ihren Wert schöpfen würde. Es scheint, dass hier das Sphärenmodell zwar oberflächlich verworfen wurde, die Kernbereichsidee sich jedoch als Prämisse fortschreibt und ein Neudenken verhindert.

¹⁶⁵ Für die US-amerikanische Serie *GREY'S ANATOMY* (Shonda Rhimes, USA 2005-heute) gibt es ein Wiki speziell zum Thema Fahrstuhl-Szenen (Vgl. Lemma „Elevators“. <http://greysanatomy.wikia.com/wiki/Elevators>; Abruf am 08.07.2018).

stimmung über die *individuelle Schutzzone*,¹⁶⁶ erzeugt eher ein Unwohlsein, was durch eine explizite Bezugnahme, zum Beispiel durch Small Talk, verstärkt werden kann. In diesem Fall wird Privatheit (im öffentlichen Raum) eingeschränkt und diese Einschränkung auch bewusst bzw. unbewusst geduldet. Eine Begrenzung von Intimität erfolgt in Fahrstuhl₂ jedoch nicht, da keine etabliert wurde.

Stattdessen zeigt sich hier Privatheit, verstanden als Perspektivierung eines Individuums in Abgrenzung von Anderen innerhalb bestimmter Räume, Situationen und Kontexte; in Abgrenzung zum Nicht-Privaten/Öffentlichen.¹⁶⁷ Dementsprechend ist Privatheit zu jeder Zeit kontextabhängig, performativ – in dem Sinne, dass sie von Subjekten im entsprechenden Kontext hergestellt wird – und exklusiv, da sie bewusst Andere in diesem performativen Akt einbezieht oder ausgrenzt. Insofern Privatheit performativ hergestellt werden kann, hat sie keine statischen topografischen Grenzen, sondern vielmehr Kontexte geringen performativen Aufwands und Kontexte größeren performativen Aufwands.¹⁶⁸ Der Aufwand wird zusätzlich mit den Privatheitserwartungen ausbalanciert, die an einen bestimmten Kontext gestellt werden können. Ein Gespräch in einer Bar beispielsweise kann durch räumliche Aspekte abgegrenzt werden, allerdings ist erwartbar, dass zumindest Teile des Gesprächs mitgehört werden können, wie es auch im Zugbeispiel der Fall war. Privatheit wird hier zum Instrument der Innen-Außen-Differenzierung Einzelner. Sehr offensichtlich findet dies auf individueller Ebene zum Beispiel durch Kopfhörer statt, die in der Öffentlichkeit getragen werden und sowohl visuell als auch akustisch eine Grenze etablieren.

In Beziehungen treffen Intimität und Privatheit, individuelle und gemeinsame Interessen, aufeinander und werden gegeneinander abgewogen und ausbalanciert. Auch hier muss Privatheit durch das Individuum performativ markiert werden. Hinzu kommt, dass auch das Paar als solches, die Familie oder Freunde solche Marker etablieren können und dann kollektive Intimität gegenüber einem zu bestimmenden Außen herstellen. Dies ist möglich, wenn intime Kollektive gemeinsame Welten mit darin enthaltenen Informationen, Kommunikationscodes usw. entwickelt haben. Auf Basis des geschaffenen Konsenses kann eine einheit-

¹⁶⁶ Vgl. zum Begriff der Schutzzone unter anderem Edward T. Hall, *The hidden Dimension*. Garden City (NY) 1966, S. 13, Mark L. Hickson/Don W. Stacks, *Nonverbal Communication*. Studies and Applications. Dubuque 1992, S. 60 ff. und Winfried Nöth, *Handbook of Semiotics*. Bloomington 1995, S. 413.

¹⁶⁷ Hierunter sind alle Teilaspekte des Individuums inbegriffen, wie der Körper (vgl. Sonnenschein, „Nacktheit und Scham“, S. 52), Gedanken und Gefühle sowie innere Prozesse (vgl. Simmel, *Soziologie*, S. 257, 265). Relevant werden diese genau dann, wenn eine Abgrenzung erforderlich ist. Hier denke man nochmal an das Fahrstuhlbeispiel oder an überfüllte U-Bahnen, in denen die körperliche Schutzzone genau dann wahrgenommen wird, wenn sie einer temporalen Einschränkung unterliegt.

¹⁶⁸ Die New Yorker Subway zu pendlerintensiven Zeiten bietet hier ein endloses Spektrum an Beispielen an. Obwohl die individuelle Schutzzone in der US-amerikanischen Gesellschaft grundsätzlich vergleichbar zu jener in Deutschland ist, wird sie in diesem Szenario unweigerlich durchbrochen. Privatheit wird nun zum Beispiel durch das Vermeiden von direktem Augenkontakt, die Fokussierung auf das digitale Endgerät oder durch das Tragen von Kopfhörern gewahrt.

liche Verständigung stattfinden. Das Gruppengefüge ersetzt in diesem Fall das Individuum in der Perspektivierung und kann dies genau deshalb, weil es von den beteiligten Individuen als solches anerkannt ist. Ein derartiger Konsens kann natürlich bereits auf sehr basaler Ebene differenzierend funktionieren, zum Beispiel, indem die Differenz nur darin besteht, ob jemand zum Freundeskreis/zur Familie (innen) gehört oder eben nicht (außen).

2.3 Familie

Nachdem der Schwerpunkt der bisherigen Ausführungen auf der Konstitution von Paarbeziehungen lag, soll es nun verstärkt um die Familie gehen, welche in der Arbeit den zweiten Analyseschwerpunkt bildet. Wie weiter oben bereits angedeutet wurde, sind Liebe und Familie in westlichen Kulturen auf vielen Ebenen miteinander verwoben. Beide Begriffe vereint, dass ihnen eine historische und kulturelle Dynamik inhärent ist, die es schwer macht, deterministische Aussagen hinsichtlich ihrer Terminologie zu treffen. Der Anspruch eines definitorischen Versuchs muss es sein, jenes Maß an Konkretheit zu haben, um Familie von anderen Lebensformen abzugrenzen und dennoch abstrakt zu bleiben, um normative Prämissen aufzulösen und der komplexen gesellschaftlichen Realität der Familie Genüge zu tun. Ein Beispiel für eine solche Annäherung, die den Anspruch hat, historische und regionale Unterschiede einzubeziehen, liefert Rosemarie Nave-Herz. Sie unterscheidet folgende konstitutive Merkmale von Familien:

1. die biologisch-soziale Doppelnatur aufgrund der Übernahme der Reproduktions- und zumindest der Sozialisationsfunktion neben anderen, die kulturell variabel sind,
2. ein besonderes Kooperations- und Solidaritätsverhältnis; denn über die üblichen Gruppenmerkmale hinaus (wie z.B. gemeinsames Ziel, begrenzte Zahl, Struktur, Wir-Gefühl) wird in allen Gesellschaften der Familie eine ganz spezifische Rollenstruktur mit nur für sie geltenden Rollendefinitionen und Bezeichnungen [...] zugewiesen,
3. die Generationsdifferenzierung. Es darf insofern hier nur die Generationsdifferenzierung (also das Eltern- bzw. Mutter- oder Vater-Kind-Verhältnis) und nicht auch die Geschlechtsdifferenzierung, also nicht das Ehesubsystem, als essenzielles Kriterium gewählt werden, weil es zu allen Zeiten und in allen Kulturen auch Familien gab (und gibt), die nie auf einem Ehesubsystem beruht haben oder deren Ehesubsystem im Laufe der Familienbiographie durch Rollenausfall, infolge von Tod, Trennung oder Scheidung, entfallen ist.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Rosemarie Nave-Herz, *Familie heute. Wandel der Familienstrukturen und Folgen für die Erziehung*. Darmstadt 2009, S. 15. Auf weitere Beispiele für andere Zugänge aus der Familienforschung wird hier weitgehend verzichtet, weil das Modell von Nave-Herz als Standard betrachtet werden kann. Grundlage für diese Annahme ist, dass das Modell von Nave-Herz in zahlreichen Lexikon-Artikeln oder Lehrbüchern auftaucht. Andererseits ist es tatsächlich sehr

Wesentliche Merkmale bestehen also in der Funktionalität der Familie für die Gesellschaft, in der sie integriert ist und für die sie integrierend wirkt, in der Übernahme von Rollen innerhalb der Familie und der Bildung eines gruppenspezifischen Zusammenhalts sowie in der Generationendifferenz. Kontrastiert werden kann hier vor allem das Merkmal der Generationendifferenz, da es Kinder als Prämisse einer Familie betrachtet. Allerdings ist das keinesfalls mehr repräsentativ für gegenwärtige westliche Gesellschaften, sondern bereits zu einer normativen Annahme geworden, denn „die Kinderlosenquote der 40- bis 44-jährigen Frauen (Jahrgänge 1968 bis 1972) war im Jahr 2012 mit 22 % beinahe doppelt so hoch wie um 1990“¹⁷⁰. Jede fünfte Frau in Deutschland bleibt ohne Kinder, wodurch eine Generationendifferenzierung als konstitutives Merkmal von Familie nicht problemlos bestehen bleiben kann. Es wird deutlich, dass die meisten Definitionsversuche genau daran scheitern müssen, dass die gesellschaftliche Realität sie überholt. Deshalb soll hier ein weitaus abstrakteres Konzept verwendet werden, wie es etwa Rössler entwirft.¹⁷¹ Rössler begreift Familie gleichermaßen anhand der potentiellen Langfristigkeit der eingegangenen Beziehungen, des Teilens des gemeinsamen Haushalts bzw. notwendiger Ressourcen und anhand des Selbstverständnisses, eine Familie zu sein oder sich als solche auch zu verstehen.¹⁷² Diese Herangehensweise ist insofern attraktiv, als sich damit viele Konstellationen erfassen lassen. Lediglich der Fokus auf Topografien bei der Bezeichnung des häuslichen Zusammenlebens kann relativiert werden, da eine Familie als solche auch über eine häusliche Gemeinschaft hinaus bestehen bleibt.

schwer, aus den Standardwerken zur Familienforschung überhaupt eine explizite Definition von Familie zu extrahieren. Es scheint, als würde hier häufig mit ‚gängigen‘ Familienbegriffen hantiert, welche jedoch ihre Normativität völlig unhinterfragt lassen. Zum Vergleich der Verwendung der Familiendefinition von Nave-Herz in Lehrwerken siehe unter anderem Gerd Reinhold, *Soziologie-Lexikon* (4. Aufl.). München/Wien 2000, Werner Fuchs-Heinritz et al. (Hgg.), *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden 2012 und Jutta Ecarius et al., *Familie, Erziehung und Sozialisation*. Wiesbaden 2011.

¹⁷⁰ Statistisches Bundesamt, „Geburtentrends und Familiensituation in Deutschland“. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Haushalte-Familien/Publikationen/Downloads-Haushalte/geburtentrends-122203129004.pdf?__blob=publicationFile; Abruf am 05.01.2021.

¹⁷¹ Die Entscheidung für eine abstrakte Definition hat natürlich zur Folge, dass offizielle Begriffsfassungen nicht ganz darin aufgehen, da diese sich vor allem an juristischen Definitionen ausrichten, welche wiederum im doppelten Sinne normativ und deshalb hierfür nicht zu gebrauchen sind. Ein Beispiel findet sich auf der Seite Gesundheitsberichterstattung des Bundes (2015), wo Familien im Sinne des Mikrozensus explizit mit der Zwei-Generationen-Regel begriffen werden, ansonsten aber zumindest weitgehend offen bleiben (vgl. Gesundheitsberichterstattung des Bundes, „Gesundheit in Deutschland 2015“. https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Gesundheitsberichterstattung/GesInDtld/gesundheit_in_deutschland_2015.html;jsessionid=B377D63F4F1A649A6BF60C41E017AE77.2_cid390?nn=2379316; Abruf am 06.07.2018. Auch Nave-Herz weist darauf hin, dass in Deutschland verschiedene Personen durch rechtliche Rahmenbedingungen nicht in der Lage sind, eine Familie zu sein oder zu gründen (vgl. Nave-Herz, *Familie heute*, S. 16).

¹⁷² Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 283.

Vor dem Hintergrund der Verknüpfung von Familie und lokaler Privatheit ergibt diese Verknüpfung bei Rössler zwar Sinn, in dieser Untersuchung jedoch spielt eine räumliche Dimension keine vordergründige Rolle.

Hier sollen folgende Merkmale für Familien festgehalten werden, die sich aus der Kombination mehrerer Zugänge ergeben: Eine *Familie* sei eine distinkte Struktur dynamischer sozialer und/oder biologischer Beziehungen, die verschiedene gesellschaftliche Aufgaben übernimmt und dafür durch die Gesellschaft geschützt bzw. in ihr „institutionell eingebettet“ ist.¹⁷³ Innerhalb dieser Struktur nehmen Personen spezifische Rollen und Funktionen füreinander ein. Eine derartige Rollenverteilung ist bereits bei Parsons' Familienmodell angelegt, allerdings referiert Parsons noch auf die bürgerliche und statische Geschlechterdifferenzierung,¹⁷⁴ welche Demokratisierungsansprüchen nicht gerecht wird und somit hier keine Anwendung findet.¹⁷⁵

Hinzu kommt, dass sich diese Personen selbst als Familie bezeichnen und wahrnehmen, wodurch sich innerhalb dieser Struktur ein Kooperations- und Solidaritätsverhältnis entwickelt, welches konzeptionell dauerhaft angelegt ist. Neu eingeführt werden die Begriffe distinkt und dynamisch, wobei sich ersterer darauf bezieht, dass eine *Familie* von allem, was *Nicht-Familie* ist, abgrenzbar bleibt. Dynamisch greift den Umstand auf, dass durch unterschiedliche Umstände (Heirat, Adoption, Scheidung usw.) neue Mitglieder zu Familiengefügen hinzutreten und andere wegfallen können. Relevant erscheint auch der Zusatz des Schutzes der Familie durch die Gesellschaft, womit in erster Linie rechtliche und politische Rahmenbedingungen gemeint sind, welche für die Familie in einer Gesellschaft geschaffen werden und gelten. Insofern Familie als „Ort des Privaten“¹⁷⁶ verstanden wird, muss immer auch berücksichtigt werden, dass die Gesellschaft (Öffentlichkeit) schon immer Einfluss auf die Familie hatte.¹⁷⁷

Unabhängig von der Offenheit, welche durch diese Definition gegeben ist, sollten zwei rekurrierende Begriffe der Familienforschung erörtert werden, die sich auf feststehende Familienkonzepte beziehen: die Kernfamilie und die Normalfamilie. Die *Kernfamilie* oder *bürgerliche Kleinfamilie* beschreibt in der Soziologie „die selbständige Haushaltsgemeinschaft eines verheirateten Paares mit seinen unmündigen Kindern“¹⁷⁸ in einem Zwei-Generationen-Haushalt, welcher durch Großeltern oder Urgroßeltern erweitert werden kann.¹⁷⁹ Peuckerts Be-

¹⁷³ Johannes Huinink, „Die ‚notwendige Vielfalt‘ der Familie in spätmodernen Gesellschaften“. In: Kornelia Hahn/Cornelia Koppetsch (Hgg.), *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 20.

¹⁷⁴ Hans Bertram, „Talcott Parsons. ‚Familien sind Fabriken, die menschliche Persönlichkeiten produzieren‘“. In: Friedrich W. Busch et al. (Hgg.), *Familie und Gesellschaft*. Würzburg 2010, S. 243.

¹⁷⁵ Weiterführend zu Parsons' Familientheorie vgl. Bertram, „Talcott Parsons“ und Michael Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden 2010.

¹⁷⁶ Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 280.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 283, 296.

¹⁷⁸ Rüdiger Peuckert, *Familienformen im sozialen Wandel*. Wiesbaden 2008, S. 16.

¹⁷⁹ Vgl. Nave-Herz, *Familie heute*, S. 15.

griffsbestimmung greift mit der Selbstständigkeit der Gemeinschaft bereits das Prinzip der Neolokalität auf, eine aus der Ethnologie entlehnte Heiratsregel, „der zufolge die Jungvermählten an einem anderen Ort wohnen als die jeweiligen Herkunftsfamilien“.¹⁸⁰ Aufgrund der im 20. Jahrhundert auftretenden empirischen Häufigkeit dieser Familienform wird sie in vielen Publikationen als *Normalfamilie* bezeichnet. Besonders in den 50er und 60er Jahren war die Kernfamilie „eine kulturelle Selbstverständlichkeit und wurde von der überwältigenden Mehrheit der Bevölkerung auch unhinterfragt gelebt“.¹⁸¹

Wird im wissenschaftlichen und medialen Diskurs also von der Krise der Familie gesprochen, meint dies im Wesentlichen Veränderungstendenzen, welche die Häufigkeit und Konstitution der Normalfamilie betreffen. Die De-Institutionalisierungstheorie sieht dabei in den durch die Moderne entstandenen neuen Lebenswelten vor allem eine Gefährdung des Wertes und der Relevanz der Normalfamilie und erklärt damit ihre Rückläufigkeit.¹⁸² Damit einher geht der Individualisierungsansatz, welcher eine Konsequenz der De-Institutionalisierung gesellschaftlicher Prozesse ist¹⁸³ und diese potentiell positiv deutet. Ergebnis der Individualisierung sei eine größere Wahlfreiheit, wodurch auch Familie zu einem dynamischen Konzept werde.¹⁸⁴ Der Krisendiskurs wird in den Sozialwissenschaften jedoch bereits entschärft, indem die fehlerhaften Auswertungen von Statistiken offengelegt¹⁸⁵ und die von vornherein zu eng gefassten Begrifflichkeiten kritisiert werden.¹⁸⁶ Zudem erfolgt der Nachweis, dass bereits in der vormodernen Gesellschaft andere Familienformen vorherrschten, auch wenn diese meist noch nicht durch Freiwilligkeit, sondern auf Basis äußerer Zwänge entstanden seien.¹⁸⁷ Festzuhalten ist aber die Tendenz, dass

während der letzten Jahrzehnte [...] in der Bundesrepublik Deutschland de facto die verschiedenen Familienformen statistisch zugenommen [haben], die nicht dem ‚Normalitätsmuster‘ im Hinblick auf den Familienbildungsprozess und auf die Rollenzusammensetzung

¹⁸⁰ Günter Burkart, *Familiensoziologie*. Konstanz 2008, S. 335.

¹⁸¹ Peuckert, *Familienformen im sozialen Wandel*, S. 16.

¹⁸² Vgl. Nave-Herz, *Familie heute*, S. 14.

¹⁸³ Vgl. Ecarus et al., *Familie, Erziehung und Sozialisation*, S. 23.

¹⁸⁴ Ulrich Beck^b, „Zur Lage von Männern und Frauen“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 37.

¹⁸⁵ Günter Burkart, „Einblicke in die Zukunft der Familie“. In: Günter Burkart (Hg.), *Zukunft der Familie. Prognosen und Szenarien*. Zeitschrift für Familienforschung. Opladen 2009, S. 28.

¹⁸⁶ Vgl. Nave-Herz, *Familie heute*, S. 14. Sehr eindrucksvoll passiert dies auch in Günter Burkarts Replik auf Werner Schneider, in der er dessen Kritik des Familienbegriffs mit der Begründung auseinandernimmt, dass selbst Versuche, die Familie neuzudenken, weiter an ihr festhielten („postfamiliale Familie“) (vgl. Burkart, „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“, S. 398). Ich schließe mich dem Grundgedanken insofern an, als die Suche nach einem neuen Begriff für Familie sinnlos erscheint, es vielmehr eine Flexibilisierung des traditionellen Familienkonzepts geben muss, welches dann auch Auswirkungen auf normativen Ebenen (Rechtsprechung) erhält.

¹⁸⁷ Peuckert, *Familienformen im sozialen Wandel*, S. 17.

entsprechen, d.h. es ist ein stetiger Anstieg von Nichteelichen Lebensgemeinschaften mit Kindern, der Ein-Eltern-Familien und von Wiederverheiratungen (Stiefelternschaften) gegeben [sic].¹⁸⁸

Letztere, durch Scheidung und Wiederverheiratung oder neue Partnerfindung entstandene Familien lassen sich in ihrer Pluralität unter den Begriff *Patchwork-Familien* fassen. Die verschiedenen Begriffe dienen in der Untersuchung zur Abgrenzung der gemeinten und dargestellten Konzepte, wobei die möglichst nicht-normativ verstandene Familie (s. o.) den Ausgangspunkt der Analyse darstellt.

Vor einer interdisziplinären Verknüpfung der bisherigen Ergebnisse mit filmwissenschaftlichen Methoden lohnt sich eine kurze Rekapitulation der bisherigen Ausführungen, um aufgeworfene Parallelen in Bezug zu setzen und zentrale Gedankenstränge zusammenzuführen. Es ist deutlich geworden, dass alle eingeführten Begriffe – Liebe, Familie, Intimität und Privatheit – relationale Konzepte beschreiben, die sowohl kultur- als auch zeitabhängig sind und deshalb stets vor diesem Hintergrund reflektiert werden müssen. Zentrale Trends der Moderne wie Individualisierung, Demokratisierung und Konsumorientierung haben beeinflusst, was unter den genannten Begriffen zu verschiedenen Zeitpunkten verstanden werden kann und welche Semantiken jeweils dominant sind. Doch auch eine synchrone Betrachtung wird aufgrund differenzierter und individualisierter Rahmenbedingungen, die eine Gesellschaft zum Beispiel in Form von Gesetzen zur Verfügung stellt,¹⁸⁹ variable und zum Teil koexistierende Ausprägungen der jeweiligen Konzepte ausweisen.

Dennoch lassen sich durchaus klare Distinktionen zwischen den Begriffen zeichnen, die eine präzise Anwendung ermöglichen. Liebe sei demnach das Kommunikationsmedium, welches Codes zur Verfügung stellt, mithilfe derer Gefühle zwischen einem Sendenden und einem Empfangenden vermittelt werden können. Intimität ist das Resultat dieser Kommunikation zwischen Sender und Empfänger, sofern spezifische Bedingungen innerhalb der Codes ausgeprägt sind (u. a. Selbstoffenbarung, Handlungen und Kommunikation, Körperlichkeit und *Caring*). In der Differenzierung dieser Ausprägung liegt das unendliche Potential möglicher intimer Beziehungen. Intimität bezieht sich dann immer auf diese Beziehung und die in ihr begriffenen Individuen. Privatheit beschreibt hingegen die der Intimität vorgelagerte und mit ihr auszubalancierende Autonomie des Individuums, worunter Aspekte des Körpers, des Denkens und der Gefühle, aber auch Werte, Einstellungen und Handlungsmöglichkeiten¹⁹⁰ verstanden werden. In Re-

¹⁸⁸ Nave-Herz, *Familie heute*, S. 18.

¹⁸⁹ Eine weitere Spezifizierung dieser findet man bei Ecarus et al., *Familie, Erziehung und Sozialisation*, Beck/Beck-Gernsheim (Hgg.), *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Illouz, *Warum Liebe weh tut* oder Steffi Krause, „Partnerfindung in individualisierten Gesellschaften“. In: Steffi Krause et al. (Hgg.), *Frauen. Gender. Wissenschaft. Beiträge von einem interdisziplinären Forschungssymposium*. Passau 2015, S. 69-82. In dieser Arbeit werden die relevanten Rahmenbedingungen nicht allgemein-umreichend, sondern an konkrete Fragestellungen gebunden betrachtet.

¹⁹⁰ Vgl. Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 111.

lation zueinander versteht sich Intimität als ein dynamisches Konzept, welches durch performative Akte beobachtbar wird. Eine umfassende Beschreibung ist jedoch nur vor dem Hintergrund einer kontextuellen Verortung dieses performativen Akts in einem Setting möglich, welches konkret Dimensionen des Privat-Individuellen mit denen des Kollektiv-Öffentlichen verknüpfen kann. Nur in der Beschreibung des konkreten Beispiels und in der Reflexion dieser Analyseergebnisse kann also eine gestützte Betrachtung stattfinden.

3 Kultursemiotische Filmanalyse und mediale Dispositive

Wie in der Einleitung der Arbeit erwähnt, werden zur Erarbeitung von Beispielen Filme herangezogen. Filme sollen in der Arbeit vor dem Hintergrund eines semiotischen Ansatzes als ‚Texte‘ verstanden werden, die sich nach Jurij M. Lotman mithilfe dreier Eigenschaften beschreiben lassen. Als *Explizität* beschreibt Lotman das Vorhandensein des Textes in Abgrenzung zu allen außertextuellen Strukturen, etwa der „natürlichen Sprache“.¹⁹¹ Indem ein Text derselben einen begrenzten Ausdruck verleihe, zwingt er dazu, als „Realisierung eines bestimmten Systems, als dessen materielle Verkörperung“¹⁹² angesehen zu werden. Jene *Begrenztheit* formuliert Lotman als zweites konstitutives Merkmal von Texten. Beschrieben wird hiermit die Differenzierung zwischen allen in dem Text enthaltenen und nicht enthaltenen Zeichen und die dadurch überhaupt erst erkennbare Textualität – im Sinne einer Grenze zum Nicht-Text.¹⁹³ Mithilfe dieser expliziten Grenzziehung kann ein Text eine „ganzheitliche Bedeutung“¹⁹⁴ vermitteln und in der Folge auch als abgeschlossener Text verstanden werden. Damit dies möglich ist, unterliegen Texte zudem einer inneren *Strukturiertheit*, womit das Vorhandensein einer syntagmatischen Ordnung der in dem Text enthaltenen Zeichen gemeint ist.¹⁹⁵ Darauf bezieht sich auch Titzmann, der von Texten als „semiotische[n] Äußerungen, also Zeichenfolgen ‚Z1, ..., Zn‘, d. h. geordnete[n] Mengen von Zeichen [...]“¹⁹⁶ spricht.

Hans Kraß greift dieses Textverständnis zur Definition literarischer Texte auf und leitet daraus Prämissen ab, die für Texte gelten. *Explizität* bei Kraß bezieht sich etwa darauf, dass der Text eine „konkrete Manifestation, [eine] Auswahl aus den möglichen Kombinationen eines Zeichensystems“¹⁹⁷ ist, welches materiell existiert. Durch die Bezugnahme auf ein außertextuell bestehendes Zeichensystem (die Sprache) sei der Text außerdem sekundär.¹⁹⁸ Texte seien zudem struk-

¹⁹¹ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 83.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁹⁶ Michael Titzmann, „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literaturesemiotik“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas Sebeok (Hgg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 3. Teilband*. Berlin 2003, S. 3030.

¹⁹⁷ Hans Kraß, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. München 2006, S. 35.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 37.

turierte¹⁹⁹ Systeme von Zeichen,²⁰⁰ womit Krah die Prämisse der Kohärenz von Texten begründet. Es könne „also [von] der Annahme eines postulierten Zusammenhangs, eines Sinns der gegebenen Äußerungen ausgegangen werden“.²⁰¹ Eines der wichtigsten Merkmale von Texten leitet sich allerdings aus der Begrenztheit des Textes ab. Innerhalb seines Rahmens stellt „das Kunstwerk [...] ein endliches Modell der unendlichen Welt dar“.²⁰²

Während das Kunstwerk ein Modell eines unbegrenzten Objektes (der Wirklichkeit) mit Hilfe eines endlichen Textes schafft, ersetzt es durch seinen Raum nicht einen Teil (richtiger: nicht nur einen Teil), sondern das ganze Leben in seiner Gesamtheit.²⁰³

Texte sind damit kein Spiegel der Wirklichkeit, sondern lediglich „Übersetzungen“²⁰⁴ derselben in ein eigenes Modell von Welt. Diese jeweils einzigartigen *Weltentwürfe* weisen Normen und Regeln auf, welche exceptionell für die *eine* dargestellte Welt funktionieren, nicht aber mit den außertextuellen Regeln gleichzusetzen sind.²⁰⁵ Textwelten können der Realität zwar durch die Positionierung in real existierenden Orten und Regionen (*kulturell-referentialisierende Räume* nach Krah)²⁰⁶ oder durch die Verwendung konventioneller Handlungsmuster angenähert werden, diese Annäherung ist jedoch nur als Authentizitätsmerkmal der Texte zu verstehen, welches wiederum auf den Authentizitätswert der verhandelten Normen und Werte (positiv) rückwirkt. Wird zusammenfassend von Texten als „sekundäre[n] modellbildende[n] Systeme[n]“²⁰⁷ gesprochen, sind die oben genannten Merkmale und Eigenschaften von Texten darunter subsumiert.

Eine Besonderheit filmischer Texte ist die Simultaneität mehrerer Zeichenkanäle, wodurch ein „komplexes System von interdependenten Zeichensystemen“²⁰⁸ vorliegt, dessen Bedeutung nur in der Interaktion von auditiven und visuellen Kanälen überhaupt erfassbar ist.²⁰⁹

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 36.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 40.

²⁰¹ Ebd., S. 37.

²⁰² Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 301.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Krah benennt dieses Textmerkmal als *Medialität* (vgl. Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, S. 35).

²⁰⁶ Hans Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen.“ In: Hans Krah (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999, S. 4.

²⁰⁷ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 22.

²⁰⁸ Dennis Gräf et al., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011, S. 27.

²⁰⁹ Auf Filmmusik wird innerhalb der Arbeit nur an wenigen signifikanten Beispielen eingegangen, wodurch eine längere theoretische Auseinandersetzung nicht sinnvoll erscheint. Ein auch für Musiklaiken operationalisierbares methodisches Inventar mit weiterführender Literatur liefern

Spielfilme sind jedoch nicht nur komplexe Zeichensysteme, sie können auch narrative Gebilde sein. Sie erzählen Geschichten, weshalb der Arbeit zudem ein *narratologischer Analyseansatz* zugrunde liegt. Als Grundannahme dieses Vorgehensweise werden Oberflächen- und Tiefenstruktur von Texten unterschieden, wobei beide interdependent sind. Die Oberflächenstruktur des Textes kann mit der Ebene des *Discours* benannt werden und bezieht sich auf die

durch die Bedingtheiten des Mediums vorgegebene konkrete Textstruktur: Was liegt konkret an Zeichenmaterial auf den einzelnen Informationskanälen und in welcher konkreten zeitlichen Abfolge vor? Auf der Discoursebene sind also die Darstellungsweise, die Interaktion und das Nacheinander situiert.²¹⁰

Der *Discours* beschreibt demnach das *Wie* der Darstellung und trägt dadurch, zum Beispiel durch die Entwicklung einer spezifischen Ästhetik,²¹¹ zur Konstitution der Textbedeutung ebenso bei wie die Tiefenstruktur. Letztere wird hier als *Histoire* bezeichnet und bezieht sich auf die „aus diesen gegebenen Daten und Strukturen des *Discours* rekonstruierbare dargestellte Welt und ihre Semantik“.²¹² Sie umfasst alle Informationen zu dem *Was* der Narration. Beide Filmebenen können sowohl mithilfe ineinandergreifender Zeicheninventare als auch durch intendierte Verschränkung spezifische Semantiken hervorrufen.

Alle ablesbaren Daten, insbesondere alle Figuren und Konzepte, Regeln und Normen, die einem Text inhärent sind und filmisch etwa in der Exposition umgesetzt werden, begründen die Diegese des Textes.²¹³ Um diese explizit und beobachtbar zu machen und damit sich Handlung überhaupt auf Basis der Diegese entwickeln kann, muss die dargestellte Welt einer bestimmten Struktur unterliegen, die sich als rekonstruierbare Ordnung artikuliert. Die Dimensionen der Ordnungsgrößen sollen hier als *semantische Räume* (sR), „als Menge semantischer Merkmale“²¹⁴ bezeichnet werden, die von Figuren oder Objekten angenommen werden können.²¹⁵ Räume bezeichnen demnach nicht ausschließlich topografische Orte, sondern ebenfalls abstrakte semantische Konstrukte wie *Liebe* und *Familie*. Das wesentliche Merkmal eines sR ist seine Begrenztheit; seine Grenze, welche den Gesamtraum des Weltentwurfs in „zwei disjunkte Teilräume“²¹⁶ strukturiert.²¹⁷ Disjunkt bedeutet an dieser Stelle, dass Figuren, die Merkmale

Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 250-284.

²¹⁰ Ebd., S. 35.

²¹¹ Vgl. ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Kraß, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 296.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 327.

²¹⁷ Ergänzend sollte konstatiert werden, dass dargestellte Welten neben binären auch komplexere Raumentwürfe aufweisen können, genauso wie es Zwischen- bzw. Transiträume gibt, die sR1 und sR2 (und sRn) diffundieren können. Lotman spricht von einer „Polyphonie der Räume“ (Lotman,

des sR1 besitzen, nicht gleichzeitig Merkmale des sR2 (zum Beispiel *Nicht-Familie*) besitzen können. Die Besonderheit der etablierten Grenze liegt also zunächst in ihrer Unüberschreitbarkeit.²¹⁸ Somit lassen sich in der Diegese sR in ihren spezifischen Merkmalen bestimmen und Figuren jeweils in den Räumen verorten. Innerhalb dieser sR ist die Ausbildung von Substrukturen jedoch möglich, beispielsweise durch Extrempunkte oder Extremräume. Hiermit sind signifikante Strukturen oder Topografien gemeint, die bezüglich ihrer Situierung oder ihrer Zugangsvoraussetzung spezifisch sind und als Kondensat und Konzentrat aller zur Verfügung stehenden Merkmale des sR fungieren, welche außerhalb dieser Knotenpunkte sonst weniger stark oder lediglich fragmentiert artikuliert sind.²¹⁹ Extrempunkte haben außerdem einen direkten Zusammenhang mit der Handlung des Textes. Diesen formuliert Karl N. Renner in der Extrempunktregel:

Überschreitet ein Held die Grenze eines semantischen Feldes, dann führt ihn der Weg innerhalb dieses Feldes zu dessen *Extrempunkt*. Kehrt er in seinen Ausgangsraum zurück, dann ändert sich dort seine Bewegungsrichtung: Der Extrempunkt ist ein *Wendepunkt*. Ansonsten endet hier der Weg des Helden: Der Extrempunkt ist der *Endpunkt*.²²⁰

Vor der Folie dieses Raummodells für dargestellte Welten ist Handlung dann gegeben, wenn ein Ereignis vorliegt, womit die „Versetzung einer Figur über die Grenzen des semantischen Feldes“²²¹ gemeint ist.²²²²²³ Hierdurch ist der Text bereits geteilt in eine *sujetlose* Textschicht,²²⁴ welche zur Bestätigung der in der Diegese bestehenden Werte und Normen fungiert, und in eine darauf aufbauende *sujethafte* Textschicht, welche jene Regeln und Normen, eben durch die Überschreitung der Grenze entgegen aller Wahrscheinlichkeit, konterkariert.

Zur Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie Lotmans hat Renner das *Konsistenzprinzip*²²⁵ entwickelt und somit den prozessualen Charakter der Narration in den Vordergrund gerückt, da Ereignisse immer Konsequenzen haben. Sie etablieren ein Ungleichgewicht bzw. eine Transformation in der (abstrakten)

Die Struktur literarischer Texte, S. 329).

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 305.

²²⁰ Karl N. Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.), *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, S. 128.

²²¹ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332.

²²² Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338.

²²³ Hier ließen sich dann Fragestellungen anschließen, welche die Konstitution des Ereignisses betreffen, da bereits darüber ein spezifisches Weltbild vermittelt wird (vgl. ebd., S. 333). Entsprechende Vermerke sind Teil der Analysen.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 336.

²²⁵ Vgl. Karl N. Renner, „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann. Passau 2004, S. 357-381.

Raumstruktur der dargestellten Welten, da die oppositionellen Merkmalsmengen der vormals disjunkten sR aufeinandertreffen. Derartige „Verletzungen semantischer Ordnungen [...] müssen im Verlauf der Geschichte behoben werden“.²²⁶ Das *Konsistenzprinzip* fasst die Phasen der Texthandlung demnach zusammen in einem Ausgangszustand (Gleichgewicht), welcher durch ein Ereignis transformiert wird in ein Ungleichgewicht. Dieses wird schließlich durch die Ereignistilgung wieder in ein Gleichgewicht, den Endzustand, verwandelt.²²⁷ Die Endordnung der Texte muss dabei keinesfalls dem Ausgangszustand entsprechen, sie stellt vielmehr eine eigenständige rekonstruierbare Ordnung dar.

Auf Basis dieser Vorgehensweise ergeben sich nun Fragestellungen, die an die Texte herangetragen werden können und ihre spezifischen Semantiken betreffen:

(1) Auf der Ebene des Discours stellt sich die Frage nach der spezifischen Inszenierung des Gesamtfilms und einzelner Fragmente sowie nach möglichen Veränderungen dieser Inszenierung im Film und nach den daraus ableitbaren Schlussfolgerungen. Daran schließt sich die Frage nach filmübergreifenden Mustern dieser Inszenierungsstrategien an.

(2) Auf der Ebene der Histoire lassen sich Fragen insbesondere von der Struktur des Textes ableiten. Beispielsweise ist es relevant, wie semantische Räume und ihre Grenzen modelliert werden, welche Grundordnung vorherrscht, was das Problem in der dargestellten Welt ist und welche Problemlösungsstrategie Anwendung findet.

(3) Die normative Endordnung eines Textes ist insofern relevant, als sie Aufschlüsse darüber geben kann, welche Normen, Werte und Verhaltensweisen in dem Modell von Welt als positiv oder sanktionswürdig erachtet werden. Was entspricht demnach im Film der Norm, was wird als abweichend bzw. auszugrenzen bewertet und wie sieht ein neues, harmonisches Gleichgewicht konkret aus?

(4) Zuletzt gilt zu erwähnen, dass auch das relevant ist, was nicht gesagt, was ausgeblendet oder bewusst verschwiegen wird und sich deshalb vor allem *ex negativo* erschließen lässt. Diese *Leerstellen* geben Hinweise darauf, was in der dargestellten Welt als Norm gesetzt wird und was davon abweicht und somit als Tabu etabliert und perpetuiert wird.²²⁸

²²⁶ Karl N. Renner, *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983, S. 42.

²²⁷ Vgl. Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 312. Die drei relevanten Tilgungstypen (Rückkehr in den Ausgangsraum, Aufgehen im Gegenraum und Metatilgung) sollen nur kurz Erwähnung finden. Genauere Erläuterungen bieten Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 342 oder Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 313 f.

²²⁸ Weiter zum Begriff bei Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*, S. 230-247 und bei Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 92. Nadine Dablés *Leerstellen transmedial* (2012) versucht, eine transmediale Leerstellentheorie zu entwerfen, sie bleibt dabei jedoch ihrer rezeptionsästhetischen Perspektive verhaftet, wodurch eine Anwendung insbesondere im Bereich der textuellen Tiefenstrukturen schwerfällt.

Für alle genannten Punkte ist die doppelte Perspektivierung, ausgerichtet einerseits auf die detaillierte Einzelanalyse und andererseits auf die übergreifende Kontextualisierung im Korpus, relevant. Alle Ergebnisse sollen auch vor dem Hintergrund übergreifender Muster und Strategien betrachtet werden. Der unmittelbare Nutzen einer solchen Vorgehensweise artikuliert sich nicht nur in der Bearbeitung eigener Erkenntnisinteressen, sondern auch in potentieller Anschlussforschung, Diskussionen und Kritiken. Im Kern liegt die Zweckmäßigkeit vor allem in den Aussagen, welche mithilfe der Filmanalyse über die Produktionskultur der Filme getroffen werden können. Da die Analyse induktiv vorgeht und Modelle aus den Filmen rekonstruiert, können Tendenzen und Denkweisen abgeleitet werden, die in einer Kultur vorherrschen.

Methodisch muss dafür jedoch das Verhältnis offengelegt werden, in dem Texte zu ihrer Kultur stehen. Eine Möglichkeit dieser Interaktion könnte in der Kongruenz beider Systeme, der dargestellten Welt und der gelebten Realität, liegen; Text und Realität stünden damit in einem Spiegelungsverhältnis. Dagegen spricht allerdings, dass die dargestellten Welten als Weltentwürfe konzipiert sind, als Modelle von Welt, deren Regeln und Gesetze sowie Normen und Werte nur für sie selbst Gültigkeit besitzen. Anstatt der einfachen Wiedergabe von Kultur haben Medien also eine wesentlich komplexere Funktion. Assmann/Assmann sehen diese besonders in der Erinnerung, verstanden als das „Verstärken des Gestern durch Anreicherung des kulturellen Speicher-Gedächtnisses“.²²⁹ Das Speichergedächtnis wird hierbei vom Funktionsgedächtnis abgegrenzt und umfasst – sehr verkürzt – alles unsortierte Wissen, welches dem Individuum oder Kollektiv potentiell zugänglich ist, während das Funktionsgedächtnis ebenjenes Wissen betrifft, welches als Konsequenz selektiver Prozesse tatsächlich genutzt wird.²³⁰ Dieser Erinnerungsfunktion ist bei den Assmanns demnach die Speicherfunktion von Medien bereits vorgelagert. Nur auf Basis dieses Speichergedächtnisses kann eine Wissensselektion überhaupt stattfinden. Die Funktionalität von Medien soll hier deshalb übergreifender als *kultureller Speicher* verstanden werden.²³¹ Texte sind, dieser Differenzierung von Nies folgend, im Bereich der materiellen Kultur zu verorten.²³² Dasjenige, was in und durch Medien gespeichert wird, bezeichnet Nies hingegen als mentale Kultur, worunter er einerseits den Code subsumiert, also „sowohl ein Zeichensystem als auch das jeweilige System von Regeln, Übereinkünften und Zuordnungsvorschriften, das für das Zeichensystem gilt“.²³³ Andererseits ist hier auch das kulturelle Wissen angegliedert.²³⁴

²²⁹ Aleida Assmann/Jan Assmann, „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Klaus Merten/Siegfried Schmidt et al. (Hgg.), *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen 1994, S. 140.

²³⁰ Assmann/Assmann vergleichen dies auf der Ebene des Individuums mit dem Unbewussten und Bewussten beim Menschen, dem Es und dem Ich (vgl. ebd., S. 122).

²³¹ Martin Nies^a, „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer (Hg.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft*. Passau 2011, S. 214.

²³² Vgl. ebd., S. 208.

²³³ Ebd.

²³⁴ Alle Dimensionen der Kultur von Nies interagieren im Bereich der Texte insofern, als sie von diesen thematisiert, reflektiert und semantisiert werden können.

Das kulturelle Wissen läßt sich beschreiben als Gesamtmenge dessen, was eine Kultur, bewußt oder unbewußt, explizit-ausgesprochen oder implizit-unausgesprochen, über die ‚Realität‘ annimmt, inklusive der Frage selbst, was sie überhaupt als ‚Realität‘ annimmt; d. h. als die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen.²³⁵

Herauszuheben ist, ähnlich wie bei Assmann/Assmann, der Konstruktcharakter kulturellen Wissens, welches nicht das tatsächliche Wissen eines Subjekts ist, sondern das potentiell verfügbare Wissen einer Kultur.²³⁶ Es ließen sich demnach weitere Differenzierungen des Wissens in gruppenspezifische vs. allgemeine, bewusste vs. unbewusste oder virtuelle Wissens Elemente vornehmen, wie es Titzmann vorschlägt.²³⁷ Ein Text integriert diese Wissens Elemente nicht nur explizit-intendiert, sondern implizit in dem Maße, in dem er „pragmatisch das kulturelle Wissen der Kultur, der er angehört, [präsupponiert]“.²³⁸ Er kann somit überhaupt nur aus deren Kontext verstanden werden.

Indem die Texte und die ihnen inhärenten Wissens Elemente analysiert und die vermittelten Normen und Werte rekonstruiert wurden, können, unter Vorbehalt eines repräsentativen Korpus, Aussagen über die beschriebene Kultur getroffen werden. Diese ergeben sich aus der Dominanz (oder dem Fehlen) verschiedener Wissens Elemente, Inszenierungsstrategien, Probleme sowie Problemlösungen und den davon abstrahierten Ideologien.²³⁹ Veränderungen dieser Wertehierarchien können somit direkt sichtbar gemacht werden, dürfen jedoch nicht unhinterfragt bleiben. Das reine quantitative Aufkommen einer Beziehungsform etwa sagt noch nichts über deren jeweilige Semantisierung bzw. Ideologisierung in den Texten aus.

Wenn Filme auf diese Weise Träger und Speicher ihrer Kultur sind, so nimmt auch die Kultur direkten Einfluss auf sie, weshalb in Kapitel 4 kurz auf die konkreten Rahmenbedingungen der deutschen Filmkultur eingegangen werden soll. Zunächst stellt sich noch einmal die Frage nach dem Zusammenhang von Medien und Privatheit, konkreter die Frage nach dem Paradox der Inszenierung dessen, was privat sein soll.²⁴⁰

²³⁵ Michael Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*. München 1977, S. 268.

²³⁶ Vgl. Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, S. 224. Diese Aussage verweist weiterhin auf die Zeit- und Lokalrelativität des kulturellen Wissens. Siehe dazu ebd., S. 228.

²³⁷ Vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“, S. 49.

²³⁸ Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*, S. 268.

²³⁹ Weitere relevante Fragestellungen im Zusammenhang von Texten und den sich aus ihnen ergebenden Rückschlüssen für die (Produktions-)Kultur fasst Nies zusammen (vgl. Nies^a, „Kultursemiotik“, S. 220).

²⁴⁰ Teile der folgenden Ausführungen sind bei Martin Hennig/Steffi Krause/Florian Püschel, „Medien und Privatheit: Einleitung“. In: Simon Garnett/Stefan Halft/Matthias Herz/Julia Maria Mönig (Hgg.), *Medien und Privatheit*. Passau 2014, S. 9-25 erschienen.

Da in der vorliegenden Arbeit sowohl Fernseh- als auch Kinofilme betrachtet werden, ist deren Spezifik in Hinblick auf den Zusammenhang von Medialität und Privatheit bzw. Öffentlichkeit herauszuarbeiten, welche sich im jeweiligen Dispositiv von Kino und Fernsehen herauskristallisiert. Jan-Oliver Decker und Hans Krahl haben den Dispositiv-Begriff Foucaults für die semiotische Textanalyse funktional gemacht. Sie verstehen unter einem Dispositiv „eine semantische Struktur [...], die kulturelles Wissen und kulturelle Praxen im Artefaktgebrauch miteinander verbindet“.²⁴¹ Sie führen weiter aus:

Über den Aspekt des Dispositivs lässt sich also der Gebrauch eines Artefakts mit seinen technologischen und sozialen und institutionellen Wissensvoraussetzungen ebenso erfassen und in einen konstitutiven Zusammenhang bringen wie auch die Verarbeitung des kulturellen Wissens durch das textuell manifeste sekundäre semiotische System des konkret vorliegenden Mediums mit seinem individuellen Weltentwurf und nicht zuletzt auch seine wissenschaftliche Reflexion.²⁴²

Mithilfe dieses Dispositivbegriffs ist es demnach möglich, Medien hinsichtlich ihrer (zeit-)spezifischen Rahmenbedingungen zu verorten und ihren jeweiligen Inhalt auf Basis des oben eingeführten Analyseinventars zugänglich zu machen. Dabei unterscheiden sich Kino und Fernsehen bezüglich der technologischen Gegebenheiten, der Rezeptionssituationen und der Möglichkeiten der Wissensvermittlung.

Die institutionelle Besonderheit des Kinos begründet sich hauptsächlich in seiner Zugangsvoraussetzung. Neben der Altersbeschränkung verschiedener Filme liegt diese insbesondere im Eintrittspreis, welcher im Jahr 2014 bei durchschnittlich 8,05 € pro Kinokarte im Gegensatz zu 5,70 € im Jahr 2004 lag.²⁴³ Auch die Kosten für den Verzehr im Kino sind im gleichen Zeitraum etwa genauso angestiegen.²⁴⁴ Möglicherweise ist diese Preissteigerung eine der Ursachen dafür, dass die Besucherzahlen in Deutschland tendenziell rückläufig sind. Deutsche gehen im Durchschnitt gerade einmal 1,51 Mal im Jahr ins Kino.²⁴⁵ Ebenso rückläufig ist die Zahl der Kinos in Deutschland,²⁴⁶ wobei die Zahl der Leinwände gleich-

²⁴¹ Jan-Oliver Decker/Hans Krahl, „Mediensemiotik und Medienwandel“. In: Institut für interdisziplinäre Medienforschung (Hg.), *Medien und Wandel*. Berlin 2011, S. 80.

²⁴² Ebd., S. 81.

²⁴³ Vgl. FFA 2015^a, *Durchschnittlicher Kinoeintrittspreis in Deutschland. 2015*. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3073/umfrage/durchschnittlicher-kinoeintrittspreis-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁴ Vgl. FFA 2015^c, *Durchschnittliche Ausgaben je Kinobesuch für Verzehr seit 2003*. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/6065/umfrage/durchschnittliche-ausgaben-je-kinobesuch-fuer-verzehr-seit-2003/>; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁵ Vgl. FFA 2015^b, *Jährliche Kinobesuche je Einwohner in Deutschland seit 2002*. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3069/umfrage/jaehrliche-kinobesuche-je-einwohner-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁶ Vgl. FFA 2015^d, *Anzahl der Kinos in Deutschland seit dem Jahr 2002*. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3077/umfrage/anzahl-der-kinos-in-deutschland->

zeitig nur marginal zurückgeht bzw. 2014 sogar wieder etwas anstieg.²⁴⁷ Das Kino wird demnach zu einem seltenen und immer teureren Vergnügen, welches mutmaßlich eher in Multiplex-Kinos als in kleinen Sälen stattfindet. Es ist demnach naheliegend, dass sich das Kinoangebot (als Produkt eines kommerziellen Unternehmens mit Rentabilitätsansprüchen) auch nach den Bedürfnissen des Publikums richtet. Dem gegenüber steht in Deutschland die Vollversorgung mit Fernsehgeräten. 2014 hatten 97,5 % aller Haushalte einen Fernseher,²⁴⁸ wobei die Tendenz stark zum Zweit- bzw. Drittgerät geht.²⁴⁹ Der Befragung des AGF/GfK-Fernsehpanels ist zudem zu entnehmen, dass der durchschnittliche Fernsehkonsum im Jahr 2017 bei 221 Minuten pro Tag lag.²⁵⁰ Obwohl also sowohl das Kino als auch das Fernsehen Massenmedien sind, liegt hier ein immenser Unterschied hinsichtlich des potentiellen Publikums vor (zunächst lediglich quantitativ), welcher den Medien institutionell eingeschrieben ist.

Auch die jeweiligen Rezeptionssituationen unterscheiden sich wesentlich voneinander. Während „beim Kinobesuch [...] das Publikum gezielt aus einem Alltag heraus[tritt], um einen bestimmten Film gemeinsam mit anderen an einem öffentlichen Ort zu sehen[, integriert sich] das Fernsehen [...] dagegen in das private Zuhause“.²⁵¹ Konstitutiv für das Kino ist dabei die relative Unbeweglichkeit, welcher der Zuschauer im Kino ausgesetzt ist.²⁵² Diese evoziert, begleitet durch die Dunkelheit und die Bildprojektion in Blickrichtung, eine Fokussierung des Zuschauers auf die Leinwand und das Gezeigte. Hierin begründet sich die Unmöglichkeit einer Realitätsprüfung dessen, was inszeniert und gezeigt wird, wodurch wiederum die Illusion entsteht, die Imagination entspreche der Realität.²⁵³ Baudry stellt fest, „c’est le dispositif qui crée l’illusion, ce n’est pas sa plus ou moins grande imitation du réel“.²⁵⁴ Die konkrete Situierung der Rezeptionssituation im Kino trägt demnach dazu bei, dass der Zuschauer mithilfe einer „Überwältigungsillusion“²⁵⁵ ermächtigt wird.²⁵⁶

seit-dem-jahr-2002/; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁷ FFA 2015^e, *Anzahl der Kinosäle in Deutschland seit 2002*. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3076/umfrage/anzahl-der-kinosaele-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁸ Vgl. Statistisches Bundesamt, „Ausstattung privater Haushalte mit Unterhaltungselektronik – Deutschland“. https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/EinkommenKonsum/Lebensbedingungen/AusstattungGebrauchsgueter/Tabellen/Unterhaltungselektronik_D.html; Abruf am 05.01.2021.

²⁴⁹ Vgl. Statista⁵, „Bevölkerung in Deutschland nach Anzahl der Fernsehgeräte im Haushalt von 2014 bis 2017 (Personen in Millionen)“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/171950/umfrage/anzahl-der-fernseher-im-haushalt/>; Abruf am 05.01.2021.

²⁵⁰ Vgl. Statista⁶, „Durchschnittliche tägliche Fernsehdauer in Deutschland in den Jahren 1997 bis 2017 (in Minuten)“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/118/umfrage/fernsehkonsum-entwicklung-der-sehdauer-seit-1997/>; Abruf am 05.01.2021..

²⁵¹ Decker/Krah, „Mediensemiotik und Medienwandel“, S. 81.

²⁵² Vgl. Jean-Louis Baudry, „Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité“. In: Communications (Hg.), *Psychoanalyse et cinéma* (Année 1975, 23). 1975, S. 60.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 61.

²⁵⁵ Decker/Krah, „Mediensemiotik und Medienwandel“, S. 82.

Demgegenüber konstituiert das Fernsehen „ein Wahrnehmungssubjekt, das sich das Fernsehen, seine medialen Angebote und Formate individuell aneignet“. ²⁵⁷ Indem der Fernseher Teil der privaten Wohnung ist, ist seine Nutzung individuell und dynamisch in dem Sinne, dass der Fernseher dem Rezipienten weder proxemische noch zeitliche Grenzen setzt. ²⁵⁸ Hinzu kommt, dass die Sendervielfalt – 2015 gab es 181 „privatwirtschaftliche Voll-, Sparten-, Pay-TV- und Teleshopping-Programme“, ²⁵⁹ die in Deutschland empfangen werden konnten – den Rezipienten in die Lage versetzt, zwischen verschiedensten Angeboten zu wählen. Statt einer Fokussierung auf einen Inhalt sind demnach potentiell viele Inhalte gleichzeitig verfügbar (*Zapping*), wodurch eine gesteigerte Form der „Teilhabe“ ²⁶⁰ entsteht. Einschaltquoten, welche dann immer vor dem Hintergrund konkurrierender Angebote erreicht werden, verweisen demzufolge auf die Massenfähigkeit eines Formats und lassen in der Analyse Rückschlüsse auf einen gewissen Mainstream zu. Diesem wird sich in anderen/nachfolgenden Produktionen „aus ökonomischen Gründen [...] angepasst und somit zwar ein breites Angebot geschaffen, welches auf der Ebene der Normen und Werte jedoch vergleichbar bleibt“. ²⁶¹ Durch die Vergleichbarkeit der Wertesysteme wird eine Analyse, insbesondere aber eine Modellbildung der Strukturen der Mainstream-Filme vereinfacht.

Die dispositiven Unterschiede von Kino und Fernsehen sind für die Untersuchung als Basisannahme aufzufassen, welche jederzeit zugrunde liegt. Sie beeinflussen den bisherigen Ausführungen zufolge jedoch lediglich die Quantität des potentiellen Publikums. Vor allem deshalb wird diesem Aspekt im weiteren Verlauf der Arbeit zwar Rechnung getragen – an relevanten Stellen werden signifikante Daten sowie Hinweise auftauchen –, allerdings liegt der Fokus wesentlich stärker auf der Qualität der vermittelten Weltmodelle und deren Analyse, da diese materiell vorliegen und Aussagen darüber wesentlich verbindlicher getroffen werden können als über ein potentielles Publikum, dessen Milieus, Verhalten, Emotionen und Reaktionen auf das Gezeigte. Die Arbeit ist also, um es deutlicher

²⁵⁶ Ulrich Sonnenschein spricht von einer Erotik des Kinos, die sich auf Basis dieser Gegebenheiten entwickle: „Es gibt eine Erotik des Kinos, die sich auch dann einstellt, wenn gar nicht von Liebe die Rede ist. Selbst wenn kein Kuss gezeigt wird, evoziert das Kino einen voyeuristischen Blick oder eine Schaulust, einfach durch die Größe der Darstellung. Wenn man ein Gesicht in vier Meter Größe auf der Leinwand sieht, dann ist man im intimen Dunkel des Kinosaals einer fremden Person so nahe, wie man es sonst nur in einer Liebesbeziehung wäre“ (Ulrich Sonnenschein, „Verführer Hollywood – Liebesbilder im Kino“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.), *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am Main 2005, S. 266).

²⁵⁷ Decker/Krah, „Mediensemiotik und Medienwandel“, S. 82.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Medienanstalten, „Jahrbuch 2015/2016 – Landesmedienanstalten und privater Rundfunk in Deutschland“. <https://www.die-medienanstalten.de/publikationen/jahrbuch/news/jahrbuch-2017/>; Abruf am 05.08.2018.

²⁶⁰ Decker/Krah, „Mediensemiotik und Medienwandel“, S. 82.

²⁶¹ Ebd. Weitere Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Kino und Fernsehen werden bei Baudry, „Le dispositive“ und Decker/Krah, „Mediensemiotik und Medienwandel“ ausführlicher diskutiert.

zu artikulieren, keine rezeptionsästhetisch orientierte, bietet dahin aber sicherlich einige Anknüpfungspunkte.

Eine Durchdringung von Medien und Privatheit erfolgt jedoch nicht nur auf der Ebene der Gebrauchsweisen, sondern auch auf der des Inhalts. Dies ist insbesondere relevant, da Massenmedien wie Rundfunk und Fernsehen Träger eines Bildungsauftrags sind, weshalb die dortigen Zurschaustellungen und Vermarktungen des Privaten besonders diskussionswürdig werden. Dies insbesondere auch deshalb, da das Private im Zuge seiner medialen Repräsentation und Bearbeitung stets zusätzliche Bedeutungsqualitäten erlangt. Die hier anzutreffenden medialen Codierungen von Privatheit sind als Teil spezifischer Inszenierungsstrategien zu begreifen und können etwa der Emotionalisierung und Intimisierung des Dargestellten dienen oder als Distinktion wirksam werden. Privatheit erweist sich hier als kulturelles Zeichensystem, das im Rahmen medialer Weltentwürfe spezifische Funktionen übernimmt:

Das bedeutet, dass die konkreten Inhalte der abstrakten Kategorien [...] umcodiert werden können, weil sich das Private weniger als ein Aspekt des Bedeuteten, sondern vielmehr als ein Modus des Bedeutens herauschält.²⁶²

Insgesamt lassen sich mit Krahs fünf verschiedene Formen differenzieren, in denen medial mit dem Konzept *Privatheit* operiert werden kann. Zunächst *transportieren* Medien Privatheit bzw. sie sind an deren Konstitution als soziale Praxis direkt beteiligt.²⁶³ Krahs führt weiter aus, dass diese Abhängigkeit darauf gründe, dass Privatheit als relatives Konzept in einer geeigneten Form artikuliert werden müsse.²⁶⁴ Als weitere Operationalisierung beschreibt Krahs die *Instrumentalisierung* von Privatheit. So lässt sich behaupten, dass „Privates [...] als Trägerdiskurs dienen [kann], dem andere Konstellationen und Paradigmen angelagert werden, die durch diese Korrelation einen semantischen Mehrwert erhalten“.²⁶⁵ Wie konkret diese „Rhetorik des Privaten“²⁶⁶ sich äußert, ist abhängig vom jeweiligen Weltentwurf, sie kann jedoch, insofern Privatheit als semantisch befüllbare Hülle verstanden wird, jede Form und Richtung annehmen. Als dritte Ebene beschreibt Krahs die *Dokumentation* von Privatheit durch Medien (mediale Repräsentation spezifischer Ausprägungen und Inhalte des Privaten) und damit eine Form der Veröffentlichung und Zurschaustellung

²⁶² Jan-Oliver Decker, „Willkommen in unserer Community‘ – Multimediale Kommunikation über Erotik und ihre Funktion für die Konzeption der Person in Internetportalen für homosexuelle Männer“. In: Stefan Half/Hans Krahs (Hgg.), *Privatheit. Strategien und Transformationen*. Passau 2013, S. 160.

²⁶³ Vgl. Hans Krahs, „Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien“. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.), *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit?. Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, S. 137.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Ebd., S. 138.

²⁶⁶ Ebd.

privater Inhalte, Geschehnisse usw., die per se narrativ sei.²⁶⁷ Als in einen kulturellen Kontext eingebundenes Artefakt *reflektieren* Medien Privatheit auch, zum Beispiel hinsichtlich integrierbarer oder nicht integrierbarer Merkmale, Verhaltensweisen und Handlungsszenarien. Die letzte von Krah beschriebene Form ist die *Inszenierung* des Privaten.

Wenn privat konnotierte Handlungen und Werte in den öffentlichen (und medialen) Raum überführt werden, kann dies als Raumaneignung, das heißt als Privatisierung der Öffentlichkeit gelesen werden. Dies ist dann der Fall, wenn nicht (mehr) das Konzept der Grenze das Denken bestimmt, sondern es durch das Eindringen des Privaten in den öffentlichen Raum (in Form der Inszenierung, Darstellung und Thematisierung des Privaten) zu einer (scheinbaren) Entgrenzung kommt.²⁶⁸

Aus dieser medialen Vermittlungsstrategie ergibt sich also eine mögliche Entgrenzung von Inszenierung und Realität: Privates wird im Medium Film (per se öffentlich) vermittelt und schafft Bezüge zur Realität des Zuschauers. Konzeptionen von Liebe, Familie und Sexualität bieten also spezifische und materielle bzw. beobachtbare Codierung des Privaten und lassen die Trennlinie zwischen Medium und Realität, zwischen privat und öffentlich verschwimmen.²⁶⁹

Dass diese Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Wirklichkeitskonstruktion nicht zwangsläufig vorhanden sein muss, führt Petra Grimm mit Blick auf konventionelle audiovisuelle Medien am Beispiel des *Reality-TV* aus. Gegen die These der Grenzauflösung bzw. des rezipientenseitigen Verlusts diesbezüglicher Unterscheidungsfähigkeit gilt dort das Argument, dass Medien diese Grenze durchaus explizit thematisieren und Intimes in einer der medialen Öffentlichkeit adäquaten Form – sozusagen *para-intim* – präsentieren.²⁷⁰ Von einer klaren Unterscheidbarkeit der beiden Sphären ist also auszugehen, sofern diese auch im medialen Zwischenraum differenzierbar bleiben. Eine solche Differenzierbarkeit manifestiert sich etwa in der weiterhin bestehenden Unterscheidung zwischen den zeigbaren und nicht-zeigbaren Aspekten von Liebe, Familienleben und Sexualität. Konkrete Semantiken und Normierungen entstehen deshalb oftmals nicht nur in der Rekonstruktion aller beobachtbaren Codierungen von Intimität, sondern auch in der Begutachtung der absenten Zeichenmengen.²⁷¹

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 139.

²⁶⁸ Ebd., S. 141.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Vgl. Petra Grimm, „Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction“. In: Hans Krahl/Klaus Michael Ort (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, S. 368.

²⁷¹ Weitere Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Medien und Privatheit mit Blick auf andere Medien-Gattungen finden sich bei Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.), *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit?. Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, Thomas Waitz, „Privat/Fernsehen – Fernsehen,

4 Korpusauswahl vor dem Hintergrund der deutschen Filmproduktion

In ihrer Bestandsaufnahme des deutschen (Kino-)Films stellen Mühlbeyer und Zywiets fest, dass „es [...] als ein schlechtes Jahr für den deutschen Film [gilt], wenn kein neues Werk von Til Schweiger oder Bully Herbig startet“.²⁷² Eine Aussage, welche die Autoren vor allem aus der Betrachtung von Quoten ableiten. Obwohl sie in ihrer Untersuchung danach streben, diese Aussage gewissermaßen zu kontrastieren, indem sie den deutschen Filmmarkt hinterfragen und gleichzeitig dessen künstlerische Breite aufzeigen, behält die obige Feststellung insbesondere für diese Arbeit gewissermaßen Gültigkeit.

Die Prävalenz einer kleinen Gruppe von Regisseuren und Schauspielern über einen großen Anteil der deutschen Filmlandschaft stellt eine der Produktionsbedingungen dar, um die es im Folgenden gehen soll. Außerdem soll gezeigt werden, inwiefern dieser Aspekt im Zusammenspiel mit der Dominanz bestimmter Genres, der spezifischen Ausrichtung von Filmförderung, der Rezeption deutscher Filme und dem Verschwimmen von Film und Fernsehen als repräsentativ für die deutsche Filmproduktionskultur verstanden werden kann.

Genres deutscher Filme (Produktion und Rezeption)

In der durch die Filmförderungsanstalt in Auftrag gegebenen Studie *Filmgenres 2010 bis 2011* werten Josephine Marschner und Aline Röse das Genreangebot deutscher Filme sowohl von Produktions- als auch Rezeptionseite aus. Ihre Ergebnisse legen offen, dass 91 % aller deutschen Filme in den Untersuchungsjahren einem von nur vier Genres zuzuordnen sind: Drama (39 %), Dokumentarfilm (26 %), Komödie (14 %) und Kinderfilm (12 %).²⁷³ Es ist entsprechend nicht überraschend, dass diese Genres auch von Rezipienten sehr stark mit dem deutschen Film verbunden werden. In einer Imagestudie der GfK zum deutschen Film gaben 61 % aller Befragten an, dass sie mit dem deutschen Film vor allem Familienfilme verbinden, 59 % nannten Komödien, darauf folgten Dokumentarfilme (52 %),

Bürgerlichkeit und die Konstruktion des Privaten“. In: Stefan Halft/Hans Krahl (Hgg.), *Privatheit. Strategien und Transformationen*. Passau 2013, S. 63-83 und Cornelia Mothes/Thilo von Pape/Sabine Trepte, „Forschungsbericht. Privatheit in den Medien. Berichterstattung zum Thema Privatheit und Internet in deutschen Medien“. http://www.forum-privatheit.de/forum-privatheit-de/aktuelles/aktuelles/aktuelles_038.php; Abruf am 23.07.2018.

²⁷² Harald Mühlbeyer/Bernd Zywiets (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, Klappentext.

²⁷³ Vgl. Josefine Marschner/Aline Röse, „Filmgenres 2010 bis 2011. Eine Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Filme.“ <https://www.ffa.de/download.php?f=b54de20dc585e10bbe6cca5731a58733&target=0>; Abruf am 07.07.2018. Die vergleichbare Studie von Britta Nörenberg für die Jahre 2007-2009 kommt zum gleichen Ergebnis mit nur kleinsten Abweichungen (vgl. Britta Nörenberg, „Filmgenres 2007 bis 2009. Eine Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Filme.“ <https://www.ffa.de/download.php?f=b6ecf91bb3ec775507043bd243cb18db&target=0>; Abruf am 25.07.2022).

Kinderfilme (50 %) und Dramen (44 %).²⁷⁴ Obwohl es zwischen Produktion und Imageverknüpfung also durchaus eine Kongruenz bei den Genres gibt, weist die von den Befragten genannte Reihenfolge jener Genres, die sie am meisten mit dem deutschen Film verbinden, auf eine Asymmetrie des Rezeptionsverhaltens hin.

Schaut man nämlich auf die Besucherzahlen von deutschen Filmen im Studienzeitraum, gestaltet sich dieses Verhältnis deutlich anders. Mit 45 % aller Besucher dominiert die Komödie, der Kinderfilm folgt mit 22 % aller Besucher, während Dramen lediglich 17 % und Dokumentarfilme sogar nur 5 % des Publikums an sich binden konnten.²⁷⁵ Anders ausgedrückt verteilte sich fast die Hälfte aller Zuschauer der betreffenden Jahre auf gerade einmal 14 % der deutschen Filme, nämlich Komödien.²⁷⁶

Auf die Relevanz der hier verhandelten Filme innerhalb der deutschen Film-landschaft verweist auch die Bilanz über Filminhalte, die Mühlbeyer/Zywietz auf Basis deutscher Quotenerfolge der letzten Jahre ziehen:

Die drei angeführten Top 10-Tabellen der deutschen Filme [2009-2011, Anm. d. Verf.] bieten vor allem leichte Komödien und Adaptationen etablierter Marken, seien das Buchvorlagen, TV-Serien, Sequels – und eben den Schweiger-Schweighöfer-Decker²⁷⁷-Komplex. Deutsches Erfolgskino basiert maßgeblich auf Franchise, auf Bekanntem, auf Fortführungen – eine Formel, die es mit dem aktuellen Hollywoodkino gemein hat.²⁷⁸

Dies sagt sicherlich noch nichts aus über die Qualität der in den Filmen vermittelten Normen und Werte, spricht aber für die Massenfähigkeit und Relevanz der Filme und Subgenres, die in dieser Arbeit im Fokus stehen: Liebesfilme, Komödien und Familienfilme.²⁷⁹ Diese und die daraus abgeleiteten Analyseergebnisse

²⁷⁴ GfK, „Der "deutsche Film" unter der Lupe. Akzeptanz - Image - Stärken und Schwächen, 2. Welle“. <https://www.ffa.de/download.php?f=2e563f5-f41d9046b8569f67c315834d1&target=0>; Abruf am 25.07.2022.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 17.

²⁷⁶ Dieser Widerspruch wurde bereits in der Vorgängerstudie von Britta Nörenberg sichtbar (vgl. Britta Nörenberg, „Filmgenres 2007 bis 2009“). Eine kompakte Auswertung dazu findet sich bei Mühlbeyer/Zywietz, *Ansichtssache*, S. 11. Dort werden auch weiterführende Überlegungen zu Produktions- und Filmförderungskontexten sowie zur Festivalkultur in Deutschland angestellt, die hier zu weit vom Kern der Arbeit wegführen würden.

²⁷⁷ Gemeint ist Anika Decker, welche die Drehbücher zu KEINOHRHASEN (Til Schweiger, D 2007), ZWEIFOHRKÜKEN (Til Schweiger, D 2009), RUBBELDIEKATZ (Detlev Buck, D 2011) und TRAUMFRAUEN (Anika Decker, D 2015) geschrieben hat.

²⁷⁸ Mühlbeyer/Zywietz, *Ansichtssache*, S. 298.

²⁷⁹ In der Liste der 20 erfolgreichsten Filme aller Zeiten befinden sich 13 Filme, die diesen Genres entsprechen (vgl. „Erfolgreichste deutsche Filme in Deutschland nach Zuschauerzahlen“. <https://www.moviepilot.de/liste/erfolgreichste-deutsche-filme-in-deutschland-nach-zuschauerzahlen-copacabanasan>; Abruf am 25.07.2022).

sind, das lässt sich aus den exemplarischen Produktions- und Rezeptionszahlen ablesen, repräsentativ für den deutschen Film.

Prävalenz von Genrerepräsentanten

Wesentlichen Anteil an den guten Quoten der rezeptionsreichen Genres hat Til Schweiger. Er wird in der Studie von Prommer et al. mit 24 % deutlich am häufigsten als typisch deutscher Schauspieler genannt,²⁸⁰ sein Film KEINOHRHASEN (Til Schweiger, D 2007) ist der meistgenannte ‚typisch deutsche‘ Film in der Befragung.

Bemerkenswerterweise haben die deutschen Konsensbilder gerne ein „Gesicht“. Das Gesicht der Beziehungskomödie war Katja Riemann, das Gesicht des neuen TV-Heimatkitsches ist Christine Neubauer, das Gesicht der neuesten deutschen Komödie zur sexuellen Ökonomie des deutschen Mittelstandes ist Til Schweiger.²⁸¹

Die Korrelation zwischen Schweiger und dem Genre der Liebeskomödien ist demnach groß, und das bereits seit einem Jahrzehnt.²⁸² Zywietz beschreibt den Schauspieler als einen der wenigen deutschen Stars,²⁸³ was daher rühren könnte, dass Schweiger einer der wenigen deutschen Schauspieler in Hollywood ist. Hinzu kommt, dass auch die von ihm produzierten Narrative als hollywoodreif gelesen werden. Die Rechte an BARFUSS (Til Schweiger, D 2005) und KEINOHRHASEN (Til Schweiger, D 2007) sowie am Film KOKOWÄÄH (Til Schweiger, D 2011) wurden zur Neuverfilmung verkauft.²⁸⁴

Exponierte Imagerträger des Beziehungskomödiengenres sind neben Til Schweiger und Matthias Schweighöfer zum Beispiel auch Elyas M'Barek oder Florian David Fitz. Aber auch auf der Produktionsseite gibt es Wiederholungstäter. In der Liste der zehn erfolgreichsten deutschen Filme der 2010er Jahre finden sich beispielsweise vier Komödien des Regisseurs Bora Dağtekin.²⁸⁵

²⁸⁰ Vgl. Elizabeth Prommer et al., „Der deutsche Kinofilm. Publikum und Image“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 298.

²⁸¹ Georg Seeßlen, „Die deutsche Filmkomödie kann gar nicht komisch sein (und Ausnahmen bestätigen die Regel)“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 94.

²⁸² Vgl. Prommer et al., „Der deutsche Kinofilm“, S. 300.

²⁸³ Vgl. Bernd Zywietz, „Irgendwie, immerhin. Irrfahrt durch das Problemfeld Film & Fernsehen“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 121.

²⁸⁴ Vgl. Ines Walk, „US-Studio sichert sich Remake von Keinohrhasen“. <https://www.moviepilot.de/news/us-studio-sichert-sich-remake-von-keinohrhasen-105132>; Abruf am 05.01.2021, Ben Child, „Bradley Cooper set to direct remake of German comedy Kokowääh“. In: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/01/bradley-cooper-german-comedy-kokowaah>; Abruf am 05.01.2021 und Björg Prüßmeier, „Vorhersehbar“ und „ohne Charme“: Erste Kritiken zu „Barefoot“, dem US-Remake von Til Schweigers „Barfuß“. <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18483115.html>; Abruf am 05.01.2021.

²⁸⁵ Sidney Schering, „Die zehn erfolgreichsten deutschen Filme der 2010er“. <https://www.quotenmeter.de/n/114809/die-zehn-erfolgreichsten-deutschen-filme-der-2010er>;

Mit deren Besetzung und Mitarbeit an einer Produktion können häufig nicht nur Genre-Erwartungen, sondern auch Figurenkonstellationen und Problemstellungen vorweggenommen werden. Schweiger zum Beispiel pflegt ein Image als ein „tough but soft-hearted ladies' man“,²⁸⁶ der „emotionally-bumblng-but-thus-irresistibly-cute“²⁸⁷ ist. Dem gegenüber steht Matthias Schweighöfer, der in der Rolle als „Schweigers unglückselige[r] Kollege[...] und Handlanger“²⁸⁸ tollpatschig und trottelig erscheint und sich sowohl dort als auch in eigenen Produktionen – zum Beispiel in *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011) und *RUBBELDIEKATZ* (Detlev Buck, D 2011) – meist damit auseinandersetzt, was es heißt, ein Mann zu sein.²⁸⁹

Verfestigung des Status quo durch Filmförderung

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, besteht eine große Korrelation zwischen dem Genre der Komödie und dem finanziellen Erfolg deutscher Filme. Dies ist besonders deshalb relevant, weil die Ausstrahlung im Kino selbst kein garantierter Erfolgsfaktor ist. In der GfK-Studie gaben 55 % aller Befragten an, dass sie für deutsche Kinofilme kein Geld ausgeben würden, weil sie auf die Ausstrahlung im Fernsehen warten könnten.²⁹⁰

Komödien sind unter den deutschen Filmen also eine der besseren Investitionen. Es verwundert demnach nicht, zu sehen, dass sich dies auch in der Filmförderung niederschlägt. Im Jahr 2015 etwa hat die deutsche Filmförderungsanstalt Produktionen in einem Umfang von 14,38 Millionen Euro unterstützt, darunter waren 8,67 Millionen Euro für Spielfilme.²⁹¹ Im selben Bericht werden die zehn erfolgreichsten (nach Besucherzahlen) geförderten Filme aufgelistet, welche sich aus vier Kinderfilmen und sechs Komödien zusammensetzen. Letztere werden mit einer Gesamtfördersumme von 2,73 Millionen Euro benannt und repräsentieren damit mehr als ein Viertel aller für Spielfilme gegebenen Fördermittel.²⁹²

Die oben begonnene Korrelationskette lässt sich also weiterführen: Deutsche Komödien sind tendenziell erfolgreicher bei den Besuchern und werden deshalb auch häufiger durch Filmförderungsfonds unterstützt, ein Umstand, der durchaus

Abruf am 25.07.2022.

²⁸⁶ Bettina Bildhauer, *Filming the Middle Ages*. London 2013, S. 79.

²⁸⁷ Ebd., S. 80.

²⁸⁸ Mühlbeyer/Zywietz, *Ansichtssache*, S. 14.

²⁸⁹ Es ist schon auffällig, dass die Dominanz männlicher deutscher Stars sich in diesem Genre konsolidiert. Zudem geht es kontinuierlich um Männlichkeitsideale, was sich nicht nur, aber sehr anschaulich an den Filmtiteln vieler Erfolgsfilme wie *MÄNNERHERZEN* (Simon Verhoeven, D 2009), *MANN TUT WAS MANN KANN* (Marc Rothemund, D 2012), *MÄNNERHORT* (Franziska Meyer Price, D 2014), *MÄNNERSACHE* (Gernot Roll/Mario Barth, D 2009) usw. ablesen lässt.

²⁹⁰ Vgl. GfK, *Der "deutsche Film" unter der Lupe*, S. 74.

²⁹¹ FFA, „Das Filmförderjahr 2015“, S. 5.
https://www.ffa.de/download.php?f=5bdaeb36c7458411b8_e051cd98250c37&target=0; Abruf am 25.07.2022.

²⁹² Vgl. ebd., S. 8.

Kritik nach sich zieht. So schreibt Knut Boeser in seinem Artikel zum Thema, die „Filmförderung ermöglicht Filme und verhindert Kunst“.²⁹³

Dieser Kritik stellt die Filmförderungsanstalt entgegen, dass eine wirtschaftliche Vergabe von Mitteln notwendig sei, da es ohne die Förderung „praktisch keine deutschen Filme“²⁹⁴ gäbe, da selbst viele der geförderten Produktionen ihre Kosten nicht einspielten. Entscheidungen über die Realisierung von Filmen unterliegen also enormen Marktzwängen und verdeutlichen, weshalb das Angebot deutscher Genrefilme karg ist. Boesers Kritik ist also sehr berechtigt und steht nicht allein. Sie sollte im Rahmen einer größeren Debatte rund um das Thema deutsche Filmförderung verstanden werden, die im Zeit-Artikel von Georg Seeßlen treffend zusammengefasst wird:

Am Anfang hätte ein Film entstehen können, vielleicht, doch herausgekommen ist dann der cineastische Magerquark eines illustrierten Skripts. Bevor nämlich ein Drehbuch in der deutschen Förder- und Fernsehmaschine endlich realisiert werden kann, haben ungefähr so viele Leute hineingeredet wie Lobbyisten bei einem Berliner Gesetzentwurf. [...] Jeder einzelne der Filme, die einst den Neuen Deutschen Film so aufregend gemacht haben, würde heute nicht mehr zustande kommen können. Um die Stimmung in der deutschen Filmkultur zusammenzufassen, genügen drei Sätze: So kann es nicht weitergehen. Aber so geht es weiter. Und es wird noch schlimmer.²⁹⁵

Die Produktionskultur reproduziert sich demzufolge sehr eindrucksvoll selbst. Sie unterliegt erschwerten ökonomischen Bedingungen, die eine Anpassung von Drehbüchern hin zu massenfähigen Konzepten und Imaginationen nach sich ziehen. Abweichungen sind schon auf der Produktionsebene ein Risikofaktor für den Film.

Nicht zuletzt mithilfe dieser Marktbedingungen lässt sich ein weiteres Phänomen erklären, welches an der Schnittstelle von Schauspieler-Persona und Kassenshit-Produktion eine immer größere Rolle spielt: Der Anteil crossmedialer Marketing-Strategien der Schauspieler und des *Product Placements*²⁹⁶ in deren Filmen steigt stetig. Auch hier nimmt Til Schweiger eine Art Vorreiterrolle ein. Im

²⁹³ Knut Boeser, „Wie Fördergelder den deutschen Film ruinieren“. In: *Cicero*. <https://www.cicero.de/kultur/deutsche-filmfoerderung-fauler-kulissenzauber-berlinale/56966>; Abruf am 25.07.2022.

²⁹⁴ Jakob Stadler, „Steuergelder selbst für Kassenknüller“. In: *Augsburger Allgemeine* (= <https://www.augsburger-allgemeine.de/digital/Steuergel-der-selbst-fuer-Kassenknueeller-id40770291.html>); Abruf am 25.07.2022).

²⁹⁵ Georg Seeßlen, „Genug vom cineastischen Magerquark!“. In: *Zeit Online* (= <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-09/filmfoerderung-deutschland-kritik-misstaende-filmkultur-kino-filmproduktion/komplettansicht>); Abruf am 25.07.2022).

²⁹⁶ Zu rechtlichen Grundlagen und verschiedenen Formen des Product Placements in Deutschland siehe Christian Lehrian, *Product Placement und Branded Entertainment. Die versteckte Werbung und die Durchdringung der Massenmedien*. Hamburg 2012.

Jahr 1999 war er Testimonial einer Kampagne des Autoherstellers Renault.²⁹⁷ Der entsprechende Werbespot wurde zwar im Fernsehen ausgestrahlt, das Ende des Spots und die Fortführung der Verfolgungsjagd erfolgten jedoch online. Der gewählte Slogan für das beworbene Auto, „Renault Clio. Der junge Wilde“²⁹⁸, übertrug sich hier auf das damals gültige Image des Schauspielers und *vice versa*. In seinen aktuelleren Produktionen erfolgt die Produktplatzierung passend zu einem sich verändernden Image des Künstlers mit Mercedes-Autos.²⁹⁹ Die sich um Schweiger etablierenden Marken werden zudem durch eine eigene Produktreihe des Schauspielers und Produzenten ergänzt. Unter dem Label *Barefoot Living*³⁰⁰ verkauft Schweiger Haushaltswaren, Kleidung, Möbel und nicht zuletzt sich selbst und seine Filme. Hierauf weist die Selbstbeschreibung auf der Website hin.

Til Schweiger legte schon immer bei seinen Filmen Wert auf Design und eine besondere Stimmung – auch beim Einrichten seiner Wohnungen oder Häuser. Seit Jahren sucht Til Schweiger mit Leidenschaft nach Lieblingsstücken, die in seinen Filmen und Häusern einen Platz finden. Die Idee war geboren: Mit „Barefoot Living“ geht es um ein Lebensgefühl – um Leben, Lachen, Wohlfühlen und Relaxen.³⁰¹

Die Grenze zwischen Film und Realität verschwimmt nicht nur in der Käuflichkeit von Ästhetiken und Werten, die eng mit Schweigers Image verknüpft sind, sondern auch auf der Bildebene, indem andere bekannte Schauspieler als Model für Schweigers Produkte werben.

Die tatsächliche Verwebung von Marken und Film durch das *Product Placement* lässt sich wiederholt bei allen oben genannten Schauspielern nachweisen. Man denke an die zahlreichen Besuche bei McDonald's oder den Konsum von Orangina in *FACK JU GÖHTE 2* (Bora Dağtekin, D 2015)³⁰² oder an die Platzierung von Bahlsen-Produkten und Friendscout24-Plakaten in *DER SCHLUSSMACHER* (Matthias Schweighöfer, D 2013).³⁰³ Im letzten Beispiel hat der Einsatz der Markenwerbung sogar eine inhaltliche Konsequenz, da sekundenlange Detailauf-

²⁹⁷ Vgl. Maja Grätz, *Zukunftsmarkt Internet. Stand und Perspektiven des Sportsponsoring im Internet*. Münster 2001, S. 21.

²⁹⁸ Youtube, „Renault Clio Werbung Til Schweiger 1999“. https://www.youtube.com/watch?v=_jKqZinOVeQ; Abruf am 05.01.2021.

²⁹⁹ Vgl. Katrin Otto, „Immer Mercedes: Product Placement bei Til Schweiger“. In: *W&V*. (= https://www.wuv.de/medien/immer_mercedes_product_placement_bei_til_schweiger; Abruf am 05.01.2021).

³⁰⁰ „Über uns“. <https://www.barefootliving.de/ueber-uns>; Abruf am 05.01.2021.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. DPA, „Fack Ju Göhte 2“ bricht Rekorde – auch beim Product Placement“. In: *Meedia* (= <https://meedia.de/2015/09/14/fack-ju-goehte-2-bricht-rekorde-auch-beim-product-placement/>; Abruf am 06.07.2018).

³⁰³ Vgl. Daniel Benedict, „Er brauchte das Geld. Schweighöfer sagt Ja zum Product-Placement – auch in seinem ‚Schlussmacher‘“. In: *Neue Osnabrücker Zeitung*. <https://www.noz.de/lokales/osnabrueck/artikel/291530/schweighofer-sagt-ja-zum-product-placement-auch-in-seinem-schlussmacher>; Abruf am 05.01.2021.

nahmen zum Beispiel von Werbeplakaten, Autofahrten oder Kekscriegeln im Bett narrativ unmotiviert sind und damit eher disruptiv auffallen. Statt einer impliziten Werbestrategie wird man hier als Zuschauer filmisch auf die Werbung hingewiesen.

Produktplatzierungen, inzwischen auch im Fernsehprogramm häufiger, sind also ein relevanter Aspekt der crossmedialen Marketingstrategien von deutschen Filmen, insbesondere jedoch dann, wenn zwischen der Marke und dem Schauspieler bereits eine imageförderliche Verbindung besteht.³⁰⁴

Verschwimmen von Film und Fernsehen

Eine letzte Besonderheit der deutschen Filmkultur, auf die hier eingegangen werden soll, ist die enge Verknüpfung von Kino und Fernsehen, welche sich seit ihrer rechtlichen Festsetzung 1974 im Film-Fernseh-Abkommen fortschreibt. Der § 32 Abs. 1 des Filmförderungsgesetzes sieht eine Förderung von Filmen vor, die „zur Ausstrahlung im Fernsehen geeignet sind“.³⁰⁵ Lothar Mikos erkennt darin die Etablierung einer institutionalisierten und monetären Verknüpfung von Kinofilm und Fernsehsendern.³⁰⁶ Problematisch sei dies besonders in Bezug auf die Entwicklung eigener Medialitäten in den Filmen:

Weder ästhetisch noch ökonomisch konnte sich so eine eigenständige Filmindustrie in der Bundesrepublik Deutschland ausbilden. Das Fernsehen dominierte die ästhetischen Formen und die ökonomischen Bedingungen der Filmproduktion. In gewissem Sinn kann der „amphibische Film“³⁰⁷ somit als ein frühes Produkt der ästhetischen und ökonomischen Konvergenz von Film und Fernsehen betrachtet werden.³⁰⁸

Dass diese Konvergenz beidseitig ist, zeigt nicht nur der Wechsel von Regisseuren und Schauspielern zwischen verschiedenen Medienformen,³⁰⁹ sondern auch der

³⁰⁴ So setzt Schweighöfer seine Kooperation mit Mercedes auch in seiner Amazon-Serie YOU ARE WANTED (Matthias Schweighöfer/Bernhard Jasper, D 2017-2019) fort (vgl. Frauke Schobelt, Product Placement in Amazons "You are Wanted": Mercedes platziert Modelle in Schweighöfer-Serie". https://www.wuv.de/marketing/mercedes_platziert_modelle_in_schweighoefer_serie; Abruf am 05.01.2021.

³⁰⁵ Bundesverfassungsgericht, „BVerfG, Urteil des Zweiten Senats vom 28. Januar 2014“. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2014/01/rs20140128_2bvr156112.html; Abruf am 05.01.2021.

³⁰⁶ Vgl. Lothar Mikos, „Amphibischer Film versus transmediale Erzählung. Zu den komplexen Wechselbeziehungen von Film und Fernsehen“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 139.

³⁰⁷ Mikos bezieht sich hier auf die Formulierung von Günter Rohrbach, welcher damit Filme bezeichnet, „die sowohl im Kino als auch im Fernsehen ausgewertet werden können“ (ebd., S. 140), wie zum Beispiel DIE PÄPSTIN (Sönke Wortmann, D/IT/SP 2009) oder DER BAADER MEINHOF KOMPLEX (Uli Edel, D 2008).

³⁰⁸ Ebd., S. 141.

³⁰⁹ Vgl. Zywiets, „Irgendwie, immerhin“, S. 120.

Einzug einer Kinoästhetik in Fernsehproduktionen.³¹⁰ Insbesondere in Hinblick auf die immer weiter steigende Medienkonvergenz ist diese mangelnde ästhetische Abgrenzung laut Mikos jedoch problematisch,³¹¹ da transmediales Erzählen gerade dann funktioniere, wenn die einzelnen Kanäle ihren medialen Eigenwert betonten.³¹² Dennoch sind *Hybridformen*³¹³ die Regel, was sich an den zahlreichen Fernsehfilmen zeigt, die in Deutschland produziert werden und dann auf Filmfestivals laufen und dort Auszeichnungen erhalten.³¹⁴ Der Fernsehfilm und der Kinofilm können als Gattungen demnach nicht gegenübergestellt werden. Stattdessen gehen sie ineinander über und weisen verschiedene Merkmale des jeweils anderen auf. Wulff unterscheidet Fernsehprogramme in Fernsehspiel und TV-Movie,

wobei das eine Extrem des *Fernsehfilms* das traditionelle, problemzentrierte, autorendominierte, kunstorientierte und die besonderen Gegebenheiten der Fernsehrezeption tendenziell negierende *Fernsehspiel* bezeichnet, während das andere Extrem das vom Sujet her sensationalistische, genre- und starorientierte, um Attraktivität bemühte, eher in kurzen dramaturgischen Bögen organisierte *TV-Movie* darstellt, das den Distributionszusammenhang [...] ebenso ins gestalterische Kalkül einbezieht wie die Flüchtigkeit des Zuschauerinteresses.³¹⁵

Elemente beider Gattungen, das erzähldominierte oder das sensationsorientierte Vorgehen, fänden sich genauso auch im Kinofilm wieder und setzen, so Wulff, eine literarische Abgrenzung zwischen Trivial- und Hochliteratur fort.³¹⁶ Dennoch fänden sich auch hier immer wieder Misch- und Hybridformen.

Die konstante Verzahnung von Film und Fernsehen sowohl auf der Ebene der Produktionsbedingungen durch Fördermittel, Formatbestimmung und gesetzliche Regelungen als auch durch transzendierende Dimensionen des crossmedialen Marketings von Produkten und Schauspielerimages scheint also eine Besonderheit des deutschen Films zu sein.³¹⁷ Ein letztes Beispiel soll der 2016

³¹⁰ Ein bekanntes Beispiel geht erneut auf Til Schweiger und sein Engagement in der Tatort-Reihe zurück (vgl. Thomas Andre/Joachim, „Pro und Contra. Schweiger-Premiere beim Tatort“. In: *Abendblatt*. (= https://www.abendblatt.de/kultur-live/article_114314079/Pro-und-Contra-Schweiger-Premiere-beim-Tatort.html; Abruf am 07.07.2018).

³¹¹ Vgl. Mikos, „Amphibischer Film“, S. 152.

³¹² Vgl. ebd.

³¹³ Vgl. Grimm, „Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien“, S. 367.

³¹⁴ Vgl. Zywiets, „Irgendwie, immerhin“, S. 118.

³¹⁵ Hans J. Wulff (Hg.), *TV-Movies „Made in Germany“: Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. Kiel 2000, S. 13.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 14.

³¹⁷ Die hier geschilderten Rahmenbedingungen sind natürlich nicht erschöpfend dargestellt, da zum Beispiel Ausführungen zur Filmförderkultur, Filmkritik, zu Filmfestivals oder den Auswirkungen der Digitalisierung ausbleiben. Siehe zum Aspekt der Digitalisierung Alexander Gajic, „Mehr als Datenautobahn. Über die deutsche Filmbranche im Angesicht der digitalen

erschienene Film TSCHELLER: OFF DUTY (Christian Alvar, D 2016) sein, welcher den Kreis der gegenseitigen Durchdringung mehr oder weniger schließt: mit dem Schritt des Leinwanddarstellers Schweiger auf den Bildschirm und seinem Engagement für eine der national und international relevantesten Fernsehfilmreihen einerseits (was sich auch in der Ästhetik der Hamburger Tatorte zeigt) und seiner Übertragung dieser Reihe in die Welt des Kinos andererseits. Die Besonderheit dessen wird bewusst, wenn man sich vor Augen führt, dass erst zwei andere Tatort-Filme für das Kino produziert wurden und dies auch zuletzt in den 80ern geschah.³¹⁸

Zwar lassen sich verschiedene Genres durchaus unterscheiden, allerdings geht mit einem Fokus auf verschiedene Ansprüche des Erzählens und der Entstehung von hybriden Formaten einher, dass sich sowohl deutsche Fernsehfilme als auch Kinoproduktionen einer starren Genrezuordnung verweigern und oftmals Elemente verschiedener Traditionen in sich vereinen. Trotzdem scheinen sich mehr oder weniger spezifische Tendenzen der deutschen Filmtradition nicht nur in der oben beschriebenen Diskrepanz zwischen Genreproduktion und Genrerezeption zu offenbaren, sondern auch auf der Ebene der Darstellung.

Wenn man die deutschen Filme der letzten Zeit ansieht, erkennt man drei Länder, die sich kaum berühren: das Christian-Petzold-Deutschland, eher hoffnungslos, im Vakuum, dann das aggressive, fröhliche, sich um die Wurst und die Zukunft balgende *Fack ju Göhnte*-Deutschland und das romantische, zauberposenhafte Schweighöfer-Deutschland.³¹⁹

Revolution“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 167-179. Zur Filmförderkultur siehe etwa Anke Zwirner, „Innovation und Wirtschaftlichkeit. Die Situation von Nachwuchsfilmemachern und die Bedeutung der Filmförderung für das deutsche Gegenwartskino“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 309-318. Zur Filmkritik in Deutschland siehe sowohl Thomas Rothschild, „Von Bloggern und Huren. Die Zukunft der Filmkritik“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 67-74 als auch Rüdiger Suchsland, „Ohne Netz und doppelten Boden. Artisten im Zirkus der Wirklichkeit: Zum aktuellen Stand der Filmkritik“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 75-82. Auf den Erfolg deutscher Filme bei Festivals gehen Harald Mühlbeyer und Alfred Holighaus in ihren jeweiligen Beiträgen besonders ein (vgl. Harald Mühlbeyer, „Der deutsche Film auf dem Festivalrundkurs. Oder: Ich sehe was, was du nicht siehst“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.), *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 25-52 und Alfred Holighaus, „Der jüngste deutsche Film auf Festivals“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 337-342.

³¹⁸ Vgl. Tatort-Fans.de, „Tatort Folge 232: Zabou“. <https://tatort-fans.de/tatort-folge-232-zabou/>; Abruf am 05.01.2021.

³¹⁹ Peter Kümmel, „Er wird aus Klugheit nicht alt. Eine Begegnung mit Matthias Schweighöfer, dem wahren Volksschauspieler der Deutschen“. In: *Die Zeit*, Nr. 7/2014, S. 2, Herv. i. O. <https://www.zeit.de/2014/07/matthias-schweighoefer>; Abruf am 05.01.2021.

Eine umfassende Analyse deutscher Filme kommt also nicht um die Einbeziehung von Beispielen aus allen dieser ‚Länder‘ herum, um die verschiedenen Perspektivierungen von Liebes- und Familienbeziehungen zu ermöglichen.

Dennoch soll das Korpus der Untersuchung gewisse Einschränkungen erfahren. Darunter solche, die als konkrete Ausschlusskriterien gelten, und solche, die eine pragmatische Entscheidung hinsichtlich der Einbeziehung von Beispielen reflektieren. Eine konkrete Beschränkung bildet zum Beispiel der zeitliche Rahmen, welcher den Produktionszeitpunkt der Filmbeispiele zwischen 2000 und 2015 verortet. Diese Grenze zum neuen Millennium ist unter anderem dadurch begründbar, dass um das Jahr 2000 die Produktion deutscher Fernsehfilme einen deutlichen Aufschwung erhielt und im genannten Zeitraum ihren Höhepunkt hatte.³²⁰ Die Rosamunde-Pilcher-Reihe zum Beispiel wird bereits seit 1993 ausgestrahlt und produzierte 60 % aller ihrer Filme zwischen 2000 und 2015, die Sat.1-Film-Reihe existiert seit 1999 und produzierte 80 % ihrer Filme in der genannten Zeitspanne.³²¹

Dezidiert ausgeschlossen aus der Untersuchung sind zudem deutsche Koproduktionen, die in diesem Zeitraum entstanden sind und für den internationalen Markt produziert wurden. Beispiele aus dieser Kategorie sind das Epos CLOUD ATLAS (Lana Wachowski/Andy Wachowski/Tom Tykwer, D/US 2012) und DIE DREI MUSKETIERE (Paul W. S. Anderson, D/US/FR/UK 2011). Solche Filme eignen sich nicht für diese Untersuchung, da nicht eindeutig differenziert werden kann, welche Anteile die deutsche Produktion an der Gestaltung der dargestellten Welten oder ihrer Wertesysteme hatte. Dennoch sind diese ‚Grenzgänger‘ vor allem aufgrund ihrer potentiellen Interkulturalität sehr interessant und können Rückschlüsse auf einen übernationalen Wertekonsens zulassen. Eine entsprechende Analyse wird der Anschlussforschung überlassen.

Stattdessen sollen Filme im Vordergrund stehen, die sich weitestgehend unter der Genrebezeichnung der romantischen Komödie zusammenfassen lassen. Genres im Sinne der Arbeit können verstanden werden als „konventionalisierte Merkmalskomplexionen, die sich im Laufe eines geschichtlichen Prozesses herausgebildet haben, indem praktikable Formen und Strukturen zunehmend stabiler wurden, weil sie auch für spätere Generationen noch attraktiv waren“.³²² Ein Genrefilm folgt zumindest überwiegend diesen Genrekonventionen, kann sie jedoch im Sinne einer filmischen Strategie auch funktionalisieren oder brechen. Hinzu kommt, wie oben deutlich geworden ist, dass viele Filme sich nicht stringent an Strukturen nur eines Genres halten, sondern sich der Elemente mehrerer Genres bedienen. Eine völlig exakte Distinktion der Genre-Grenzen ist deshalb

³²⁰ Die folgenden Zahlen beziehen sich auf die ‚heutige Perspektive‘ im Jahr 2022.

³²¹ Vgl. Wikipedia^b. Lemma: „Suchbegriff: Rosamunde Pilcher“. https://de.wikipedia.org/wiki/Rosamunde_Pilcher#Verfilmungen; Abruf am 07.07.2018, Wikipedia^c. Lemma: „Suchbegriff: Liste von Sat.1 Sendungen“. https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Sat.1-Sendungen#Spielfilme; Abruf am 07.07.2018.

³²² Klaus Kanzog et al., *Einführung in die Filmphilologie*. München 1990, S. 60.

nicht immer möglich, was den Aspekt der sujethaften Verhandlung von Liebes- und Familienkonzepten in den Fokus der Auswahl rückt.

The quickest indication is to consider the use of descriptive terms. *Star Wars* (1977) has both romance and comedy, but no one would call it a ‚romantic comedy‘, while *When Harry Met Sally* (1989) is unlikely to be described as anything else. The reason is simple: in *Star Wars* romance and comedy are secondary concerns; in *When Harry Met Sally* they are integral and interdependent.³²³

Sofern also die Narration des Films untrennbar ist vom Entstehen und Verfestigen der gezeigten intimen Beziehungen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um einen in der Arbeit relevanten Weltentwurf handelt. Eine detaillierte Genrezuschreibung muss an dieser Stelle noch nicht zwangsläufig gewährleistet sein. Vielmehr kann sich diese Interdependenz der Narration in zahlreichen Facetten zeigen, „von heiter bis ernsthaft/tragisch; von zeitgenössisch bis historisch; von Kinofilm bis Fernsehserie. Mögen Stimmung, Setting und Format noch so verschieden sein.“³²⁴

Die Filme können sich also durchaus Merkmale verschiedener Genres wie des Dramas, des Melodramas oder der Komödie aneignen, bleiben im Kern aber unter dem Label „Romanze“³²⁵ zusammengefasst. Forschung zur Romanze gibt es zahlreich, allerdings in der Mehrheit in Bezug auf US-amerikanische Produktionen. Zwar ist anzunehmen, dass die deutsche Filmproduktion entsprechende Genrespezifika überträgt, die Annahme einer kompletten Kongruenz würde jedoch kulturelle Besonderheiten gänzlich negieren. Gerade hier öffnet sich doch ein relevantes Desiderat. Anstatt Genretheorien zur romantischen Komödie also einfach auf diese Filme zu übertragen, sollen zentrale Charakteristika, Plot-Strukturen und Ikonografien der Romanze rekonstruiert werden, um dann mit Blick auf das Korpus zu sehen, welche narrativen Funktionen Liebe und Intimität jenseits ihrer genrespezifischen Darstellung haben.³²⁶

In ihren Ausführungen zum ‚romantischen Baukasten‘ unterscheidet Anette Kaufmann dabei unter anderem repetitive Erzählkonfigurationen und -formeln

³²³ Kathrina Glitre, *Hollywood romantic comedy. States of the union 1934-65*. Manchester 2006, S. 9.

³²⁴ Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 37.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Konkretere Ausführungen zum Genre finden sich an anderer Stelle: Celestino Deleyto beschäftigt sich mit den genreprägenden Merkmalen der romantischen Komödie vor dem Hintergrund der Abgrenzung zur Komödie, stellt jedoch fest, dass eine zu deutliche Abgrenzung zwischen den Genres (etwa durch die An- und Abwesenheit von Humor) zu einer deterministischen Vorgehensweise führe, welche vor dem Hintergrund sich ständig verändernder Genrekonventionen unnötig sei (vgl. Celestino Deleyto, *The secret life of romantic comedy*. Manchester 2009, S. 23). Siehe auch Tamar Jeffers McDonald, der sich mit der Unterscheidung verschiedener Subgenres der romantischen Komödie (zum Beispiel *Screwball Comedies* oder *Sex Comedies*) beschäftigt und diese konkreter beschreibt (vgl. Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy. Boy meets Girl meets Genre*. London 2007).

sowie Standardsituationen des Liebesfilms, auf die hier nur überblicksartig eingegangen werden soll. Das Setting der Romanze stelle dabei in der Regel die Vergangenheit oder Gegenwart dar,³²⁷ da die Zukunft dem angedeuteten *Happy End* vorbehalten sei. Topografisch sei eine Situierung in der Großstadt üblich, da „deren Öffentlichkeit und Anonymität die Begegnung fremder Menschen [begünstige]“,³²⁸ während die Ruhe von Kleinstadtszenarien sich für Plots eigne, in denen es um das Eindringen eines Fremden oder die Rückkehr eines Helden gehe.³²⁹ Neben diesen Grundvoraussetzungen des *Wann* und *Wo* ist das *Was* einer Romanze immer die Paarbildung, ausgehend von verschiedenen Paarkonstellationen.

A romcom certainly has a very distinctive narrative structure: boy meets girl, various obstacles prevent them from being together, coincidences and complications ensue, ultimately leading to the couple's realisation that they were meant to be together. In keeping with the comedy genre, the narrative concludes with a happy ending, with the final union of the couple.³³⁰

Obwohl diese narrative Grundstruktur auf alle Liebesfilme zutreffen mag, ergeben sich doch besonders in der Konzeption des Paares Unterschiede für den Verlauf der Handlung. Unterschieden werden können dabei das in der Diegese präsentierte Anti-Paar und das Ideal-Paar. Mit Anti-Paar sind Charaktere gemeint, die durch ihre lokale oder gesellschaftliche Positionierung per se antagonistisch sind. „The narrative often hinges around the central couple, who initially are antagonistic towards each other, but who come to recognise their inescapable compatibility in the face of great adversity and, often, mutual loathing.“³³¹ Solche Konstellationen lassen sich vielfach im deutschen Film nachweisen, etwa bei KEINOHRHASEN (Til Schweiger, D 2007), WENN LIEBE DOCH SO EINFACH WÄR' (Katinka Feistl, D 2007) oder KEIN GEIST FÜR ALLE FÄLLE (Ulli Baumann, D 2010). Das Zusammenarbeiten der Antagonisten wird durch einen externen Zwang sichergestellt (zum Beispiel eine Bewährungsaufgabe, eine Erbschaftsbedingung o. Ä.), sodass die Entdeckung potentieller Gemeinsamkeiten und partnerschaftlicher Kompatibilität gewährleistet werden kann.

Anders ist es beim Ideal-Paar, einer Konstellation, bei der die Kompatibilität bereits klar und etwa durch eine bereits bestehende partnerschaftliche oder freundschaftliche Beziehung auch expliziert sein kann, wo aber deren Realisierung und Intensivierung durch die Partner noch aussteht. Die Partner sind also „zwei von einem Stern“,³³² wie es bei SMS FÜR DICH (Karoline Herfurth, D 2016),

³²⁷ Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 56.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 57.

³³⁰ Claire Mortimer, *Romantic Comedy*. London 2010, S. 4.

³³¹ Ebd.

³³² Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 59.

STADTLANDLIEBE (Marco Kreuzpaintner, D 2016) oder DER SCHLUSSMACHER (Matthias Schweighöfer, D 2013) der Fall ist.

Sofern sich die zukünftigen Partner nicht bereits kennen, erfolgt deren Gegenüberstellung im Film durch ein *Meet-Cute*, die initiale, meist zufällige Begegnung der Liebenden, welche insofern „prophetisch“³³³ ist, als sie die Natur der Beziehung zwischen den Figuren vorwegnimmt.³³⁴ Doch auch andere Erzählungen „liefern den ‚magischen Moment‘ der ersten Begegnung gelegentlich in Form einer Rückblende nach“.³³⁵ Eine solche Nachreichung muss jedoch nicht zwangsläufig als Rückblende erfolgen. Vielmehr kann der Moment der Realisierung der partnerschaftlichen Zuneigung (etwa unter Freunden) die gleichen Inszenierungsmuster gebrauchen. Die Identifizierung des *magischen Moments* ist für den Zuschauer zweifelsfrei durch die Inszenierung der Begegnung möglich. Eine Verlangsamung der Erzählzeit (Zeitlupe), eine Detailaufnahme der Reaktion beider Beteiligten als Suggestion eines intensiven Blickwechsels oder die gezielte Bildmanipulation (milchiges Bild, verschwommene Seitenränder) lassen in Kombination mit anderen Filmebenen (zum Beispiel Filmmusik) keinen Zweifel daran, dass dieser Moment bedeutungstragend ist.

Die sich rund um diesen Moment entfaltende Handlung hat dann nur ein Ziel: die Vereinigung dieser Liebenden im *Happy End*.³³⁶ Als Genrekonvention gehört das *Happy End* zu den „Verabredungen mit dem Zuschauer“,³³⁷ welche eine Problemlösung der Narration hinsichtlich mehrerer Ebenen festschreiben. Nicht nur, dass das narrative Ziel des Films erreicht ist, auch die ihm eingeschriebenen Konflikte sind nun gelöst, während die zentrale Paarbeziehung endgültige und in die Zukunft wirkende Stabilität erlangt. Die Funktion dieses Endes geht dabei über die intradiegetische Harmonisierung hinaus.

Nonetheless, no matter how unlikely or unconvincing or unstable the final union of the couple may seem, most critics still argue that Hol-

³³³ Mortimer, *Romantic Comedy*, S. 6.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 103.

³³⁶ Anette Kaufmann rekonstruiert und beschreibt einen großen Apparat an typischen Erzählformeln (vgl. ebd., S. 61-96), etwa den Cinderella-Plot, das Rollenspiel und viele andere Stoffe, welche die Grundlage für romantische Erzählkonfigurationen bieten. Zudem bietet sie einen Überblick über sämtliche Standardsituationen des Genres (vgl. ebd., S. 102) und erarbeitet damit tatsächlich den von ihr so benannten *romantischen Baukasten*, eine Sammlung von Elementen der Romanze, die in beliebiger Kombination zahlreiche Plot-Linien ermöglicht. Auf theoretischer Ebene können Kaufmanns Typologien als weitestgehend erschöpfend betrachtet werden. Jedoch wird an dieser Stelle nur selten auf die Funktion entsprechender Inszenierungsstrategien eingegangen, welche in Anbetracht dieser Vielzahl möglicher Kombinationen ja zwangsläufig eine intentionelle Wahl bedeuten. Der Fokus zum einen auf aktuellere Filme, zum anderen auf deutsche Filme und zuletzt auf die Funktionalisierung von romantischen Codes in den Filmen stellt demnach eine relevante Operationalisierung und Ergänzung von Kaufmanns Anliegen dar.

³³⁷ Ebd., S. 130.

lywood romantic comedy achieves the hegemonic aim: the union of the couple reaffirms the patriarchal status quo.³³⁸

Die stabile Paarbeziehung als Regel zu formulieren, ermöglicht jedoch immer auch Ausnahmen. McDonald weist diese „unhappy endings“³³⁹ als zentralen Bestandteil der von ihm beschriebenen *Radical Romantic Comedy* nach und auch Kaufmann stellt fest, dass das romantische Drama eine solche Problemlösung durchaus öfter vornimmt,³⁴⁰ „wobei die Tatsache, dass das Handlungsziel – die Paar-Bildung – verfehlt wird, die Wahrnehmung als Liebesfilm sogar noch zu befördern scheint“.³⁴¹ Ein Beispiel eines solchen *Unhappy Ends* bietet *JESUS LIEBT MICH* (Florian David Fitz, D 2012). Darin wird am Beispiel der Hauptfigur Marie die Internalisierung eines spezifischen Liebesverständnisses vorgeführt: der emphatischen Liebe als Gegensatz zu der von Marie zu Beginn der Erzählung favorisierten rational begründeten Zweckbeziehung.³⁴² Mit dieser Transformation einher geht der Erkenntnisprozess bezüglich einer das Rationale transzendierenden spirituellen Liebe, welche sich in Maries Rückkehr zum Glauben äußert. Ihr Gegenspieler in der Erzählung ist kein Geringerer als der personifizierte Jesus. Anstatt einer rein dramatischen Lösung für das zum Scheitern verurteilte Paar findet der Film seine Problemlösung in der Überwindung einer selbstzentrierten Denkweise. In Maries Gespräch mit Gott warnt dieser: „Liebe ist ein Haus mit vielen Zimmern. Bleib nicht im ersten stehen.“³⁴³ Maries altruistische Aufgabe der Beziehung zu Jesus geht also mit einer tatsächlichen Charakterentwicklung einher, einem erweiterten Verständnis von Liebe. Liebe, in diesem Sinne als überhöhte und transzendente Kraft verstanden, kann demnach Sinnstiftung auch in Abwesenheit einer konkreten Beziehung ermöglichen.

Welche anderen Funktionen die Nicht-Erlangung der partnerschaftlichen Emphase erfüllen kann, wird in dieser Arbeit an mehreren Stellen relevant. Rein quantitativ ist ein solcher Ausgang in dem untersuchten Korpus aber nur selten überhaupt vorhanden.

Versteht man *Meet-Cute* und *Happy End* als Rahmenpunkte der erzählten intimen Beziehung, ist gleichermaßen interessant, welche Problematiken sich zwischen ihnen als ausschlaggebend bzw. erzählwürdig artikulieren und welche Entwicklung für die Protagonisten vom ersten hin zum zweiten narrativen Punkt als notwendig erachtet wird. Wenn das Ende wie oben von Glitre postuliert einen Status quo festschreibt, soll dessen Konstitution von besonderer Relevanz sein. Und wenn Liebe als Sinnstiftungsinstanz in den Filmen wirksam wird, dann gilt es zu fragen, um welche Konfigurationen von Liebe es hier konkret geht.

³³⁸ Glitre, *Hollywood romantic comedy*, S. 17.

³³⁹ McDonald, *Romantic Comedy*, S. 73.

³⁴⁰ Vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 130.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Vgl. Florian David Fitz, *JESUS LIEBT MICH*. UFA Cinema/ZDF 2012, Filmminute 0:04.

³⁴³ *Jesus liebt mich*, Filmminute 1:29.

Neben den genannten Variationen der Romanze sind im Korpus auch Filme enthalten, die Elemente von weiter entfernten Genres integrieren, etwa aus der Fantastik oder von Actionfilmen. Hierdurch werden die erzählten Welten mit zusätzlichen Bedeutungsebenen angereichert, deren Eigenschaften aber im Rahmen der Narration dennoch in das gezeigte Weltmodell integriert werden.

Darüber hinausgehend finden sich Beispiele, die nur noch im weitesten Verständnis zum Genre der romantischen Komödie gezählt werden können oder wo dies auf Basis der oben genannten Kriterien nicht mehr zutrifft. Letztere sind etwa Liebes- und Familiendramen, welche zwar auf der Ebene des Sujets ähnliche Themen verhandeln, sich aber nicht den Genrekonventionen von Komödien unterwerfen und damit nach anderen Regeln und Ansprüchen für Ereignistilgung und Harmonisierung (oder eben unter Ausbleiben derselben) konstruiert werden.

In der Arbeit werden solche ‚Ausreißer‘ dennoch stellenweise angeführt und erörtert, sind dann aber als Exkurs gekennzeichnet. Der Mehrwert ihrer Betrachtung liegt in der Überprüfung der Durchdringung anderer Genres durch Liebes- und Familienkonzepte. Sind also die Konfigurationen dieser Konzepte sowohl grundlegend als auch konkret genug, dass sie im Rahmen anderer Genres und unter Berücksichtigung derer Konventionen adaptierbar sind, und finden sich Beispiele, in denen bestimmte Werte und Normen im Rahmen des einen Genres integrierbar sind, nicht aber im Rahmen des anderen? Durch das punktuelle Einbinden dieser ‚Außenperspektiven‘ wird ebendiese Kontextualisierung der Ergebnisse ermöglicht.

Ergänzend steht der Arbeit deshalb ein Kapitel an, in dem ein Blick in andere Genres mit der Frage danach geworfen wird, auf welche Art und Weise und mithilfe welcher Strategien und Strukturen hier Liebe und Familie verhandelt werden, wenn sie eigentlich nur an der Peripherie des Sujets stehen. Dies ist insofern fruchtbar, als Liebes- und Familienbeziehungen dort aufgrund der kürzeren *Screen-time* sehr kondensiert und dadurch folienhaft und komplexitätsreduziert vermittelt werden müssen. Hier offenbaren sich tradierte Muster, Inszenierungsstrategien und Stereotype besonders deutlich und können dementsprechend noch einmal aufgegriffen und abgeglichen werden. Zudem stellt sich heraus, welche dieser Strukturen Genregrenzen transzendieren und damit eher typisch deutsche Modelle im Umgang mit Liebe und Familie sind.

Abschließend ist zu bemerken, dass die genannten Parameter das Korpus zwar partiell beschränken, allerdings nach wie vor weit über 1.000 Filme verbleiben. Die Auswahl der Filmbeispiele ist deshalb vor allem auch eine pragmatische. Sie richtet sich häufig danach, inwiefern für die Arbeit relevante Themen in den Filmen überhaupt so verhandelt werden, dass eine Modellbildung vorgenommen werden kann. Ziel ist es bei der Auswahl, ein Gleichgewicht zwischen Marktdiffusion und Mediendiskussion sowie -rezeption (durch Kritiken) zu schaffen, was mit Sicherheit nie vollständig möglich sein wird. Durch „Rekurrenz und Kohärenz“³⁴⁴ können aber „paradigmatische Gemeinsamkeiten kultureller Erscheinungen [er-

³⁴⁴ Nies^a, „Kultursemiotik“, S. 220.

kannt und klassifiziert werden]“³⁴⁵, mithilfe derer, so der Anspruch der Untersuchung, sich auch Anchlüsse für vernachlässigte oder nicht beachtete Beispiele abstrahieren lassen.

5 Paarwelten – Imaginationen von Liebe

5.1 Imaginationen von Liebe

Im Folgenden wird gezeigt, dass Liebe für die Weltentwürfe und die ihnen eingeschriebenen Protagonisten deshalb von Signifikanz ist, weil sie von den Filmen als einzig legitime Form der *Sinnstiftung* kolportiert wird. Im narrativen Sinne bedeutet das zum Beispiel, dass die Etablierung einer Liebesbeziehung zur Harmonisierung zentraler Grenzüberschreitungen in der Erzählung notwendig ist. Auf der Makroebene strebt der Film nach einem *Happy End*. Darüber hinaus werden Liebe auch in der Tiefenebene der Filme relevante semantische Potentiale zugeschrieben, insbesondere als Katalysator für menschliche Identitätsbildungsprozesse. Auf einer anthropologischen Ebene wird hierdurch suggeriert, dass der Mensch in der Vervollkommnung seines Potentials von der Liebe abhängig ist.

Zu diesem Schluss kommen die Erzählungen anhand verschiedener narrativer Argumentationsstränge, die in diesem Kapitel rekonstruiert werden sollen. Die hier versuchte Katalogisierung von Erzählmustern ist keinesfalls erschöpfend, sondern lediglich ein Aufschlag zu einer Sammlung filmischer Sprachfiguren zur Kommunikation von Liebe. Ebenso lassen sich die genannten Figuren in mehr als den bearbeiteten Beispielen finden, diese wurden aber ausgewählt, weil sich von ihnen das narrative Gerüst ableiten lässt, welches auf andere Beispiele übertragen werden kann.

5.1.1 Der/die Richtige – die wahre Liebe

Der Topos der wahren Liebe entfaltet sich in den Filmen oftmals mithilfe einer Gegenüberstellung von verschiedenen Partneroptionen. Dabei ist das Angebot von mehr als einem Partner aber nicht mit einer tatsächlichen Wahl zwischen den Partnern und den durch sie repräsentierten Liebeskonzeptionen zu verwechseln. Vielmehr wird deutlich, dass im Sinne der Favorisierung durch die dargestellten Weltordnungen nur einer der Partner wirklich der oder die Richtige sein kann und das jeweils andere Partnerschaftsmodell komplett verworfen wird. Im Sinne eines Schlüssel-Schloss-Prinzips bedeutet die wahre Liebe eine einzigartige und ganz konkrete Modellierung von Liebe.

Dieses Vorgehen lässt sich sehr eindrucksvoll im Fernsehfilm WENN LIEBE DOCH SO EINFACH WÄR' (Katinka Feistl, D 2007) und dem sich darin etablierenden Liebesdreieck zwischen der Hauptfigur Katrina und den Brüdern Moritz und David

³⁴⁵ Ebd., S. 221.

nachvollziehen. Letztere sind Mitglieder einer gutbetuchten Reedereifamilie und treffen die aus dem Arbeitermilieu stammende Katrina bei der Verlesung des Testaments ihres Vaters.³⁴⁶ Dieser hat Katrina nach seinem Tod Anteile der Reederei in dem fälschlichen Glauben hinterlassen, dass sie die leibliche Tochter seines Gründungspartners Christian Lang sei, welcher die Reederei aus Liebe hinter sich gelassen hatte, um Katrinas Mutter in die DDR zu folgen. Versetzt in das überaus formelle und emotional kühle Familiengefüge der Bergers, ist die als leidenschaftlich und kämpferisch etablierte Katrina ein Fremdkörper, weshalb besonders die Beziehung Katrinas zu David Berger zu Beginn eher distanziert ist.³⁴⁷ Insbesondere der Klassenunterschied zwischen Katrina und den Bergers gilt hier als das Trennende. Anders verhält es sich mit Moritz Berger, der durch seinen lockeren und flirtenden Umgang mit Katrina problemlos eine Verbindung aufbauen kann.³⁴⁸ Beide Männer personifizieren sehr oppositionelle Männlichkeits- und Partnerschaftsmodellierungen: Während David zurückhaltend, verbindlich, ernsthaft und galant ist, wird Moritz als in den Tag hinein lebender, spontaner Frauenheld gezeichnet. Letzteres stellt zumindest zu Beginn der Erzählung keine Hürde für eine Annäherung mit Katrina dar, im Gegenteil. Diese imaginiert ihn als den „Richtigen“,³⁴⁹ kann eine endgültige Entscheidung über ihre Kompatibilität jedoch nicht ohne einen Kuss treffen, welcher mithilfe narratologischer Verzögerungsstrategien erst im dritten Akt des Films realisiert wird.³⁵⁰

Der Kuss mit Moritz repräsentiert für Katrina also die Möglichkeit, physisch erlebbar zu machen, was als Wissen in ihrem Unterbewusstsein bereits verankert ist. ‚Wahre Liebe‘ ist in Katrinas Figur bereits angelegt, kann aber allein durch ihr rationales Ich nicht verlässlich gewusst, sondern erst durch das Erleben eindeutig entschlüsselt werden. Im Falle von Moritz wird Katrina zumindest deutlich, dass Moritz nicht ihre wahre Liebe ist. Obwohl sich die Beziehung zwischen Katrina und Moritz hinsichtlich ihrer potentiellen Körperlichkeit bis zum Kuss intensiviert,³⁵¹ wird deutlich, dass die ihm eingeschriebenen Eigenschaften nicht mit der Liebesvorstellung Katrinas kompatibel sind, nach der auch der Film selbst strebt.

Als Gegenstück zu den meist auf kurzweiligen Spaß ausgerichteten Begegnungen mit Moritz werden Katrinas Interaktionen mit David Berger konstruiert. Im Laufe des Films kommunizieren beide mehrfach über Inhalte, die als bedeutungsvoll markiert sind, etwa über ihre Eltern, das Reederei-Geschäft und die dort herrschenden Arbeitsbedingungen oder ihre jeweiligen Zukunftswünsche. Ihre Beziehung entwickelt sich nicht gleichbleibend, sondern intensiviert sich stetig. Rückblickend auf die in Kapitel 2 eingeführten Kriterien intimer Beziehungen kann das Vorhandensein eines konstanten kommunikativen Zyklus bei David und Katrina bestätigt werden. Auch der Aspekt der Körperlichkeit spielt eine Rolle in

³⁴⁶ Vgl. Katinka Feistl, *WENN LIEBE DOCH SO EINFACH WÄR*. Sat.1/Studio Hamburg Filmproduktion 2007, Filmminute 0:05; im Folgenden zitiert unter WLdsew, H:MM.

³⁴⁷ WLdsew, 0:09.

³⁴⁸ Vgl. ebd., 0:11.

³⁴⁹ WLdsew, 0:19.

³⁵⁰ Vgl. WLdsew, 1:09.

³⁵¹ Vgl. WLdsew, 0:24, 0:41, 0:53.

der Annäherung der Figuren, etwa wenn David Katrina mit einer Atlantiküberquerung einen Lebenswunsch erfüllt, wofür sich diese mit einer langen Umarmung bedankt.³⁵² Wie der Kuss mit Moritz fungiert die Umarmung als erstes Zeichen noch nicht artikulierter Zuneigung.

Dass diese auf eine relevante Beziehung hindeutet, wird auch dadurch klar, dass es keines Kusses zwischen Katrina und David bedarf, um deren Liebe ins Bewusstsein zu rücken. Bereits der intensive Blickkontakt und das Berühren der Hände des Anderen³⁵³ reichen aus, um Klarheit über die Gefühle der Protagonisten und ihre Zugehörigkeit zueinander zu erlangen. Die Darstellung beider Männerfiguren verkehrt sich also im Verlauf der Narration teilweise, sie bleiben „in allem das genaue Gegenteil“³⁵⁴ voneinander. Während Moritz' wahrer Charakter bereits auf der Oberfläche (und nur dort) liegt, müssen die Merkmale Davids, die ihn für eine Beziehung mit Katrina kompatibel machen, sich erst nach außen kehren. Um die Bewusstmachung seiner Gefühle darzustellen, wird im Film eine narrative Hürde etabliert, die David zu überwinden hat. Einerseits wird er selbst in einer Beziehung gezeigt, die jedoch gänzlich ohne emotional-affektive Bindung inszeniert wird. Andererseits wird aufgedeckt, dass Katrina nicht die leibliche Tochter Christian Langs ist und sie damit keinen Anspruch auf das Erbe der Reederei hat.³⁵⁵

Während die Abweisung durch Katrina für Moritz kein Problem darstellt, da dieser als Frauenheld bereits andere Flirts hat,³⁵⁶ ist Katrinas Abreise und damit Entfernung aus dem Raum der Bergers der Katalysator der Manifestierung von Davids Transformation. Im Sinne einer Parallelführung von David mit Katrinas Vater Christian Lang erbringt David den ultimativen Liebesbeweis und lässt seine Familie und die Reederei metaphorisch zurück, um Katrina bei der Überquerung des Atlantiks zu begleiten.³⁵⁷ Erst in der Wiederholung der Liebestat, seiner Aufgabe von allem für Katrina und deren Liebe, ist eine tatsächliche Problemlösung im Film erreicht. Hier perpetuiert der Film eine generationenübergreifende und damit tradierte Liebesmoral, ohne sie kritisch zu hinterfragen. Denn für die Auflösung des Ereignisses reicht die Etablierung des semantischen Raums, in den die Liebenden zumindest topografisch versetzt werden, auch temporär aus. Es wird nämlich keinesfalls suggeriert, dass das Paar sich dauerhaft in Amerika aufhalten werde.

Interessant ist zu bemerken, dass sowohl Christian als auch David für die Realisierung ihrer Liebesbeziehung ihren gesellschaftlichen Status und ihre finanzielle Sicherheit zurücklassen. Während das durch die deutsch-deutsche Grenze für Christian gravierende Konsequenzen hatte (Katrina wuchs in bescheidenen Umständen auf), werden potentielle Folgen für David ausgeblendet. Sie sind, das

³⁵² Vgl. Wldsew, 0:48.

³⁵³ Vgl. Wldsew, 1:13.

³⁵⁴ Wldsew, 0:50.

³⁵⁵ Vgl. Wldsew, 1:20.

³⁵⁶ Vgl. Wldsew, 1:12.

³⁵⁷ Vgl. Wldsew, 1:28.

vermittelt die Leerstelle, schlichtweg nicht relevant vor dem Hintergrund der Paarbeziehung mit der richtigen Partnerin. Eine durch beide Partner emotional-affektiv aufgeladene Beziehung transzendiert soziale Schranken einerseits und Risikoabwägungen andererseits. Sie wird als langfristige Problemlösungsstrategie installiert und innerhalb der erzählten Welt auch noch einmal auf einer zeitlichen Ebene verstärkt: „Zwei Menschen, die sich lieben, sollte man nie trennen.“³⁵⁸

Der narrative Umweg über Moritz wird mithilfe des *Happy Ends* nicht nur legitimiert, sondern auch in seiner Relevanz erhöht. Er war notwendig, um unter Abgrenzung von unerwünschten Merkmalen die Konfiguration der idealen Liebe aufzuzeigen, die sich gleichermaßen aus einer intellektuellen und kommunikativen Verbindung sowie einer unterbewussten, emotionalen und damit irrationalen Dimension zusammenfügt. Die Differenzierung zwischen der richtigen und falschen Beziehung wird auch auf der Discours-Ebene ermöglicht, etwa durch das Zusammenspiel eines weichen Bildfilters, der zwischen den Händen und Blicken des Paares wechselnden Kameraperspektive und der Filmmusik in dem Moment, als sich die Hände der Liebenden berühren. In diesem filmischen *magischen Moment* wird nach innen für die Figuren und nach außen für die Zuschauenden die Besonderheit der gezeigten Verbindung markiert.

Insofern die Beziehung zur richtigen Partnerin und zum richtigen Partner einzigartig ist, stellt sich die Frage, wie Filme damit umgehen, wenn Liebe bereits verloren wurde. Kann es die wahre Liebe also mehr als einmal geben? Eine solche relevante Erweiterung der obigen Problemstellung wird im Film *SMS FÜR DICH* (Karoline Herfurth, D 2016) anhand der Hauptfiguren Clara und Mark sowie von Claras Freundin Katja vorgeführt. In Anlehnung an die oben beschriebene Vorgehensweise werden auch in diesem Film verschiedene Beziehungstypen als eine Art Skala präsentiert, auf der sich Liebe artikulieren kann. Ihnen allen ist jedoch gemeinsam, dass sie gewissermaßen dysfunktional sind.

Katja etwa hat eine Affäre mit einem verheirateten Mann (Bernd), über den innerhalb der Diegese nur in Abwesenheit kommuniziert wird. Parallel dazu, wie Bernd durch diese Leerstellen-Strategie narrativ objektiviert wird, ist das Problem der Beziehung zwischen Katja und Bernd die Reduktion auf Sexualität und die mangelnde Bereitschaft zur Verbindlichkeit seinerseits. Als Konsequenz wird diese Verbindung zum Ende des Films gelöst.³⁵⁹ Ein ähnliches Ende nimmt auch die Beziehung, welche die Hauptfigur Mark zu Beginn der Diegese mit seiner Partnerin Fiona hat. Im Unterschied zu Katjas Liebschaft erscheint die Beziehung zwischen Mark und Fiona durchaus als verbindlich. Ihr fehlt aber, so stellt sich heraus, im Kern eine tiefgreifende emotional-affektive Ebene. Als Beleg hierfür argumentiert der Film einerseits mit der Entstehungsgeschichte der Beziehung – statt einer romantischen Begegnung hat sich die Verbindung aus reiner Gelegenheit ergeben³⁶⁰ – und andererseits mit der Charakterisierung Fionas, die nicht auf

³⁵⁸ Wldsew, 1:25.

³⁵⁹ Vgl. Karoline Herfurth, *SMS FÜR DICH*. Hellinger / Doll Filmproduktion/Warnre Bros. Pictures Germany 2016, Filmminute 0:31, 0:52, 1:31.

³⁶⁰ Vgl. *SMS für Dich*, 0:18.

der Suche nach romantischer Emphase ist. Mit ihrer Frage „Was ist eigentlich aus dem guten alten ‚es ist okay‘ geworden?“³⁶¹ zementiert sie sich als Repräsentantin einer rationalen Beziehungsmoral, die zwar nach Verbindlichkeit strebt, aber auch nach Planbarkeit und Struktur.³⁶² Ihre Inkompatibilität mit Mark offenbart sich in einer Diskussion der beiden.

Mark: Will man nicht auch den Zauber, die Poesie? Will man nicht mehr, als einem zusteht, weil es um so viel geht? [...] Es geht um mehr. Es geht um dein ganzes Wesen.

Fiona: Mein ganzes Wesen kann aber nicht von einem Zufall abhängen.³⁶³

Während Mark also anerkennt, wie sehr die Konzeptionen von Identität und Liebe miteinander verwoben sind, verwehrt sich Fiona diesem anthropologischen Konzept. Auch wenn die Trennung dieses Paares in der Konsequenz unvermeidbar ist, zeigt sich im Umgang mit Fionas Charakter eine Nuancierung gegenüber Bernd. Während dieser nicht einmal eine Repräsentation auf dem Bildschirm erhält, darf Fionas Liebeskonzept weiterhin als Teil der Norm existieren. Sie wird zuletzt mit einem neuen Partner beim Einzug in eine gemeinsame Wohnung gezeigt.³⁶⁴ Betrachtet man die gezeigten Beziehungen auf einer Skala emotionaler Emphase, stehen Katja und Bernd am unteren, nicht in die Norm integrierbaren Ende und Fiona im Zentrum. Sie repräsentiert den Alltag, das Normale der Liebe.³⁶⁵

Gleichzeitig wird hierdurch auch die Bedeutung der in der Narration zentralen Beziehungsfindung zwischen Mark und Clara als außergewöhnlich und einzigartig amplifiziert. Diese jedoch steht wie schon die Beziehung zwischen Katrina und David der Hürde einer anderen Beziehung entgegen. Anders als vorher geht diese aber der Diegese voraus: Clara hatte einen Verlobten (Ben), der verstorben ist. Wenn Liebe das ganze Wesen betrifft, dann ist Clara von ihrer Liebe zum toten Ben so weit konsumiert, dass ihr die Selbstaflösung droht. Sie selbst erkennt diesen Zustand zwar an, kann ihn aber nur in Textnachrichten an Bens alte Nummer artikulieren, etwa wenn sie schreibt: „Lass mich nicht tot sein, solange ich atme.“³⁶⁶

Der Film strebt entsprechend danach, Clara aus dem Zustand des metaphorischen Todes in Form einer neuen Liebesbeziehung zu Mark zurück ins Leben zu holen. In deutlicher Abgrenzung zu dem durch Fiona inkorporierten Merkmal der Rationalität kommt diese Paarbildung erneut durch einen ‚glücklichen Zufall‘ zustande. Mark bekommt ein neues Handy mit der Nummer des verstorbenen Ben

³⁶¹ SMS für Dich, 0:35.

³⁶² Vgl. SMS für Dich, 0:13, 0:16.

³⁶³ SMS für Dich, 0:35.

³⁶⁴ Vgl. SMS für Dich, 1:31.

³⁶⁵ Das damit gleichzeitig vermittelte Bestreben von Liebe um der Liebe willen wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen.

³⁶⁶ SMS für Dich, 0:18.

und erhält somit die SMS, die Clara an ihren Verlobten schreibt.³⁶⁷ Ebenso irrational wie dieser Umstand ist, dass er sich auf Basis der SMS in die Senderin verliebt und anders als bei Fiona auch mit anderen Protagonisten über seine Emotionen spricht.³⁶⁸ Dieser Akt der Selbstoffenbarung wird innerhalb der Diegese als Teil der favorisierten Liebeskonzeption identifiziert. Neben Ehrlichkeit³⁶⁹ expliziert Clara das gewünschte Ideal eines Partners in Anlehnung an ihre Beziehung mit Ben wie folgt: Sympathie, Vertrauen und Leidenschaft.³⁷⁰ Mark erfüllt dies zunächst nur teilweise, da er zwar ehrlich bezüglich seiner Gefühle sein kann, als er eine Verbindung zu Clara aufbaut, nicht aber bezüglich der SMS, die er von ihr ohne ihr Wissen erhält. Somit bleibt er defizitär und kann trotz der Realisierung der anderen Bedingungen noch nicht als richtiger Partner für Clara etabliert werden. Erst nach der Aufklärung der Lüge kann sein Liebesbekenntnis erfolgreich empfangen werden und die beiden schließlich zusammenkommen.³⁷¹

Hinzu kommt, dass nicht nur Mark an das durch Ben verkörperte Ideal von Beziehungen angenähert werden muss. Auch Clara muss einen Transformationsprozess durchlaufen. Expliziert wird dies durch eine *Mise en abyme*, bei der die von Clara illustrierte Kinderbuchfigur Raupe Rieke eine Metamorphose durchläuft – von einer glücklichen Raupe in der Exposition über eine dauerhaft traurige Raupe im Verlauf des Films hin zu einem Schmetterling am Ende.³⁷² Der Schmetterling wird als Symbol auf mehreren Ebenen für die Erzählung funktionalisiert. Als Bild der „Wiederauferstehung“³⁷³ bedeutet er für Clara eine Abwendung vom Nicht-Leben hin zum emphatischen Leben mit Mark. Die Verwandlung von der Raupe zum Schmetterling verdeutlicht aber auch ein Zurücklassen des alten, vergangenen Ichs und damit der vergangenen Beziehung zu Ben.³⁷⁴ Emphatische Liebe zwischen Mark und Clara ist also möglich, sofern sie sich am Leben und Mark sich an der Realisierung der romantischen Codierungen dieser Liebe (Zufall, Magie, Irrationales) orientiert. Dieses Verständnis von Liebe steht somit nicht im Widerspruch zum Aspekt der Einzigartigkeit von Liebe. Stattdessen verstärkt der Film hiermit sein Streben nach Liebe um ein Vielfaches. Liebe ist nie endgültig verloren, sondern lebt im Sinne eines Ideals fort und kann dann auch in einer neuen Personenkonstellation wiedergefunden und realisiert werden. Das Konzept der wahren und richtigen Liebe betrifft also nicht nur das ganze Wesen des Menschen, es transzendiert dasselbe auch.

Diese filmische Strategie lässt sich auch an anderen Beispielen zeigen, in denen Figuren nach dem Verlust einer Liebe eine neue finden, etwa Margot in TRAUMFRAUEN (Anika Decker, D 2015) oder Silvia in JESUS LIEBT MICH (Florian David Fitz, D 2012). Einschränkend ist aber zu bemerken, dass all diesen Szenarien ein

³⁶⁷ Vgl. SMS für Dich, 0:11.

³⁶⁸ Vgl. SMS für Dich, 0:33, 0:39.

³⁶⁹ Vgl. SMS für Dich, 1:02.

³⁷⁰ Vgl. SMS für Dich, 1:17.

³⁷¹ Vgl. SMS für Dich, 1:34.

³⁷² Vgl. SMS für Dich, 0:01, 0:17, 1:25.

³⁷³ SMS für Dich, 0:38.

³⁷⁴ Vgl. SMS für Dich, 1:24.

Umstand gemein ist: Die ehemaligen Beziehungen haben durch den Tod des Partners oder durch die Scheidung ein verbindliches Ende gefunden. In den Scheidungsbeispielen legitimiert auf einer zusätzlichen Ebene eine problematische Inszenierung der Ex-Männer die Suche nach einer neuen, besseren Beziehung.

Diese kontinuierliche Suche, das Streben nach der wahren und richtigen Liebe, ist den Filmen genauso eingeschrieben wie ihren Figuren; es vermittelt scheinbar einen menschlichen Grundbedarf. Auf einer Metaebene treffen die Filme damit auch eine Aussage über sich selbst, indem sie suggerieren, dass das *Happy End* kein ‚für immer‘ bedeutet. Es bedeutet vielmehr eine Momentaufnahme idealer Liebe, welche durchaus gebrochen werden kann, nur um sie in anderer Form zu reinstallieren. Genau diese Strategie nimmt das Sequel *MÄNNERHERZEN ... UND DIE GANZ GANZ GROßE LIEBE* (Simon Verhoeven, D 2011) zum Anlass der Erzählung. Während das Paar Niklas und Laura im ersten Film seinen Seitensprung mit Maria überwindet, trennen sie sich in der Film-Fortsetzung. Dort kommt Niklas mit der noch problematischen Maria zusammen. Die Idealisierung dieser Beziehung wird damit gerechtfertigt, dass Niklas zuvor nicht wirklich glücklich war, sondern mit Laura eine lediglich normale Beziehung geführt hat. Außergewöhnlich und emphatisch im Sinne einer Glückserfüllung sei aber nur die Verbindung zu Marie gewesen.

Das Motiv der richtigen und wahren Liebe dient also in vielerlei Hinsicht als narrativer Treiber für die Weltmodelle. Obwohl spezifische Konfigurationen dieses Liebesideals durchaus in jedem Film variieren, haben Beziehungen, die das Ideal realisieren, gemeinsam, dass sie innerhalb der dargestellten Welten als einzigartig und außergewöhnlich markiert werden. Sie werden gegenüber ‚normalen‘ Liebesbeziehungen favorisiert, mit denen sie vor allem die Aspekte der Verbindlichkeit teilen. Darüber hinaus ist ihnen neben einem hohen Maß an emotional-affektiver Aufladung auch ein gewisses Maß an *je ne sais quoi* inhärent. Das Unbestimmte äußert sich deskriptiv jeweils unterschiedlich, zum Beispiel als ‚Zauber‘, ‚Funken‘ oder ‚Magie‘, und repräsentiert gleichermaßen die Unwahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der wahren Liebe.

5.1.2 Wiedergefunden – die bekannte Liebe

Ein weiterer Topos rund um die *wahre Liebe* ist das Wiederfinden der ersten Liebe oder einer weit zurückliegenden emotionalen Verbindung zu einem Partner. Filme, die sich dieses Topos bedienen, etablieren in der Regel durch Rückblenden oder einen Prolog eine für das im Zentrum der Erzählung stehende Paar relevante Vorgeschichte, welche zwar oft als Rahmen für die Gegenwart der Erzählung zu verstehen ist, durch die Figuren selbst aber zum Teil ins Unterbewusste verdrängt wurde. Um die Erinnerung an die *bekannte Liebe* zu reaktivieren, bedienen sich die Filme zweierlei Strategien und damit verknüpfter Plot-Strukturen: des *Symbols der ersten Liebe* und des *Rückkehrer-Motivs*. Das *Symbol der ersten Liebe* meint in erster Linie ein dramaturgisch relevantes Artefakt oder Token, über das eine gemeinsame Erinnerung der zentralen Figuren abgerufen werden

kann. Das Objekt mit seiner semantischen Funktion als Speicher einer emotional-affektiven Verbindung wird im Film als solches auch identifiziert. In *KEIN GEIST FÜR ALLE FÄLLE* (Ulli Baumann, D 2010) handelt es sich etwa um eine silberne Sternenkette, die mit der Erinnerung an den ersten Kuss der Figuren Jana und Tom verknüpft ist.³⁷⁵ In *UNTER FRAUEN* (Hansjörg Thurn, D 2012) ist es ein Armband (siehe Abb. 2-3), welches die zentralen Figuren an ihre erste Liebe erinnert. *EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK* (Josh Broecker, D 2002) verkreuzt die Lebenswege der Hauptcharaktere Stella und Nicholas im Kindesalter durch einen Flugzeugabsturz, den beide beobachten und dessen traumatische Erinnerung die Verbindung zwischen den Figuren herstellt. Der Zuschauer erfährt aus dieser Sequenz noch nicht, welche Relevanz die Verbindung für die Figuren letztlich hat, sondern nur, dass sie überhaupt besteht und dass ein Rückbezug hierauf erwartbar ist.

In allen genannten Fällen wird durch die spezifische Inszenierung ein zweifelsfrei bedeutsames Symbol markiert, die Auflösung dieser Semantik jedoch noch verzögert, da sie funktional zur Erlangung der endgültigen Problemlösung ist. So ist den Beispielen mit Objektbezug gemeinsam, dass dieses Objekt eine wichtige Erinnerung stimuliert, die bei der Entscheidung über das Eingehen einer Beziehung positiv beeinflusst. In den folgenden Abbildungen sieht man Ausschnitte aus *UNTER FRAUEN* (Hansjörg Thurn, D 2012), in denen zuerst die Etablierung des Armbands als Symbol der ersten Liebe gezeigt wird und dann die Auflösung am Ende des Films, bei der die inzwischen erwachsene Paula das Armband trägt.



Abb. 2-3: Das Symbol der ersten Liebe. Hansjörn Thurn, *Unter Frauen* (D 2012).³⁷⁶

Erst als der Protagonist Alex Paulas Armband sieht, kann er sein volles Potential idealer Männlichkeit realisieren und in Verbindung zu Paula treten. Im Sinne eines dreiteiligen Schlüssel-Schloss-Prinzips fungiert das Artefakt im Zusammensein der sich bekannten Liebenden als Trigger für die Beziehungsbildung. Die zuerst noch verdrängte oder vergessene Vergangenheit der Liebenden durchdringt die Grenze des Bewusstseins und ruft gleichzeitig verschiedene Emotionen ab. Das Objekt symbolisiert also nicht nur die Verbindung, es amplifiziert sie auch im

³⁷⁵ Vgl. Ulli Baumann, *KEIN GEIST FÜR ALLE FÄLLE*. CineCentrum Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH/Sat.1 2010, Filmminute 0:23; im Folgenden zitiert unter KGfAF, H:MM.

³⁷⁶ Hansjörg Thurn, *UNTER FRAUEN*. Filmpool Film- und Fernsehproduktion/Ninety-Minute Film/ZDF 2012, Filmminute 0:03 und 1:31; im Folgenden zitiert unter UF, H:MM.

Sinne einer prädestinierten Schicksalsgemeinschaft, die jenseits der den beiden Figuren zugänglichen Wahlkriterien liegt.

Genauso funktional ist die gemeinsame Erinnerung von Stella und Nicholas in EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK (Josh Broecker, D 2002), da der Zugang dazu eine Paarbildung überhaupt erst ermöglicht. Erst als Nicholas die Verbindung zu Stella realisiert, kann er die in ihm festgeschriebenen Klassengrenzen und Rationalisierungsstrategien überwinden, die eine Beziehung mit der sozial niedriger gestellten Stella verhindern.³⁷⁷

Wird ein Token der ersten Liebe auf diese Art und Weise in Filmen integriert, so dient es demnach in der Regel der Festigung einer Verbindung von sich bekannten Paaren. Dass die Situierung dieser Paarbildung in den genannten Beispielen in das Kindesalter verlagert wird, hat jeweils eine sehr spezifische Funktion. Während die Paare im Alter hinsichtlich ihrer Verhaltensweisen und sozialen Stellung sehr oppositionell zueinander stehen, sind sie auf einer ganz basalen Ebene stark verbunden. Das Älterwerden und die Sozialisierung repräsentieren den Einfluss einer rationalen Gesellschaft, die der Realisierung von wahrer Liebe im Weg steht. Erst die Rückbesinnung auf das ‚Eigentliche‘ ermöglicht eine Annäherung. Die Liebe der erwachsenen Figuren ist von gesellschaftlicher Komplexität überschattet, während es die unschuldige und eindeutige Liebe der Kinder nicht ist. Durch das Einlösen der im Film etablierten Semantik des Artefaktes erfolgt der Zirkelschluss dieser Erzählstrategie.

Wichtig ist aber zu bemerken, dass diese Abrundung notwendig ist, wodurch sich diese *Symbol-Struktur* von einfachen Flashback-Sequenzen abgrenzen lässt. Obwohl sich Ludo Decker und Anna Gotzlowski in KEINOHRRASEN (Til Schweiger, D 2004) bereits aus ihrer Kindheit kennen, heißt das nicht, dass mit dieser Begegnung das hier beschriebene Muster kolportiert würde. Vielmehr begründet sich in diesen Rückblenden der Antagonismus der Figuren, der andernfalls narrativ nicht begründet wäre.

Während das Liebessymbol-Motiv vor allem einen Rahmen der Erzählung bildet und somit an wenigen, aber zentralen Punkten die Handlung vorantreibt, ist das *Rückkehrer-Motiv* eher als generelle Erzählformel zu verstehen. Gemeint sind Filme, in denen es um das Zusammenbringen von Ex-Partnern geht. Die narrative Notwendigkeit einer solchen Versöhnung legt nahe, dass sich bereits die für eine Idealbeziehung notwendigen Partner gefunden haben, sich aber zumindest einer davon als teilweise defizitär erweist. Es kann deshalb jeweils sehr deutlich identifiziert werden, welches Verhalten einer Figur zum Verlust der Idealbeziehung geführt hat. Es ist dann auch diese Person, die einen stärkeren Veränderungsprozess im Laufe der Erzählung durchlaufen muss.

Statt einer Rückkehr zum meist nur referierten Ausgangszustand der Beziehung fordern die Filme aber eine komplexere Veränderung ein. In KOKOWÄÄH (Til Schweiger, D 2011) muss Hauptprotagonist Henry nicht nur als treuer und auf-

³⁷⁷ Vgl. Josh Broecker, EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK. Granada Germany 2001, Filmminute 1:28; im Folgenden zitiert unter EmzF, H:MM.

richtiger Partner installiert werden, sondern auch als verantwortungsvolle Vaterfigur. Diese konkrete zusätzliche Ebene ermöglicht nicht nur ein Aushandeln der Grundlage der Beziehung, sondern auch ihrer potentiellen Zukunft. Das spiegelt sich im Sequel *KOKOWÄÄH 2* (Til Schweiger, D 2013) wider, in dem dieses Zukunftsversprechen eingelöst wurde: Henry und seine im ersten Teil zurückerobernte Partnerin Katharina haben ein eigenes Kind. Im Sinne einer zirkulären Progression werden im zweiten Film Henrys Vaterqualitäten in Frage gestellt und der Paarerfolg damit verknüpft. Gleichsam wie im ersten Teil wird nicht nur der Ist-Zustand verhandelt, sondern auch die Zukunft des Paares, welche durch die Andeutung einer Hochzeit ein weiteres Verbindlichkeitsversprechen erhält.³⁷⁸

Als Zwischenschritt dieser Problemlösung ist allen Rückkehrer-Filmen gemein, dass die sich verändernde Figur in ihren entweder topografischen oder abstrakten Ausgangsraum zurückversetzt wird. Dies kann in Form eines äußeren Zwangs auch die Notwendigkeit einer Kooperation der Antagonisten bedeuten, wie es bei *KOKOWÄÄH* (Til Schweiger, D 2011) auf der beruflichen Ebene passiert oder bei *IM BRAUTKLEID DURCH AFRIKA* (Sebastian Vigg, D 2009) auf einer existentiellen Ebene im Angesicht der großen Gefahren der afrikanischen Steppe. Oftmals ist damit aber eine oberflächliche Versetzung von Figuren in ihren Heimatort o. Ä. gemeint, wie es bei *EX & LIEBE* (Stefan Bartmann, D 2016) oder *LIEBESTICKET NACH HAUSE* (Sebastian Vigg, D 2008) der Fall ist. Mithilfe dieser erzwungenen äußeren Rückkehr kann auch die innere Rückbindung an die meist tradierten Werte der Ausgangsgemeinschaft und die Lösung von neu gewonnenen problematischen Merkmalen angestoßen werden. Eine solche Veränderung passiert im Laufe des Films graduell und erfordert immer auch eine finale Explikation, etwa in Form einer großen Geste, einer Bekennungs-Rede oder eines Liebesbeweises.³⁷⁹ Erst wenn alle relevanten Figuren des Weltentwurfs über die Veränderung der relevanten Merkmalszuschreibungen informiert wurden, kann eine tatsächliche Harmonisierung stattfinden.

Weitere Varianten dieser Erzählformel finden sich vielzählig dann, wenn es nicht nur um die Wiedervereinigung von Partnern, sondern von Familien geht. Hierzu gibt es ausführlichere Beispiele in Kapitel 7. Es ließe sich auch argumentieren, dass die Verpartnerung von Freunden eine Version dieser Struktur ist, weil sie gleichermaßen auf zwei einander bereits verbundene Personen Bezug nimmt, die anstatt eines konkreten Problems jedoch die Realisierung ihrer Zuneigung trennt. Die Rückkehr zu sich selbst und einer als authentisch markierten Identität wird in solchen Weltmodellen mit der Erlangung dieser Einsicht gleichgesetzt. Als Sprung in dieser Wahrnehmungsveränderung fungiert ein ‚magischer Moment‘, ein meist erzwungener Moment körperlicher Intimität zwischen den Freunden.

³⁷⁸ Vgl. Til Schweiger, *KOKOWÄÄH*. Barefoot Films/Béla Jarzyk Production/Sat.1 2011, Filmminute 1:59.

³⁷⁹ Die Hauptfigur Jackie gibt in *LIEBESTICKET NACH HAUSE* (Sebastian Vigg, D 2008) zum Beispiel ihre Karriere auf, um mit ihrem Ex-Mann zusammen zu sein. Franzl in *BOLLYWOOD LÄSST ALPEN GLÜHEN* (Holger Haase, D 2011) stimmt einer Verlobung und einem partiellen Umzug zurück aufs Land zu. In *ALLES IST LIEBE* (Markus Goller, D 2014) riskiert Jan seine Filmstarkkarriere für Kiki.

In *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011) küsst Nele Alex, um ihn aus einer peinlichen Situation zu retten.³⁸⁰ Darauf folgt eine Tanzszene, die in der Darstellung (Bildaufweichung, Fokussierung) eindeutig als Moment des Verliebens identifizierbar ist. Im Fernsehfilm *FLASCHENDREHEN* (Nico Zingelmann, D 2011) ist ein Spiel Anlass für den Kuss zwischen den Freunden Gretchen und Ben. Die 360°-Drehung der Kamera macht dann deutlich, dass sich die (dargestellte) Welt nur um diese Paarbildung dreht. Nach dem gleichen Strukturprinzip funktioniert auch *DREI STUNDEN* (Boris Kunz, D 2013).

Unabhängig davon, um welche Variante des Rückkehrers es sich nun handelt, ist mithilfe derartiger Erzählstrukturierungen klar vermittelbar, dass diese Paarung nicht nur einem Zufall entspringt. Vielmehr handelt es sich um ideale Partner, denen das Wissen über ihre Kompatibilität (wieder) zugänglich gemacht werden muss. Als narratives Prinzip werden die Figuren dafür in restriktive Handlungsräume versetzt, die eine Kooperation erfordern. Ein Erfolg dieser Zusammenarbeit ergibt sich nur aus der Vereinigung der zunächst meist antagonistischen Merkmale, welche im Anschluss von außen nach innen, von der Oberfläche in die Tiefe der Charaktere, verinnerlicht werden können. In der Realisierung des partnerschaftlichen Potentials und in dem für das Weltmodell öffentlichen Bekenntnis zur Liebe liegt das Ziel der Filme. Vergleichbar zum oben beschriebenen Liebessymbol ist das Ende solcher Geschichten mit einem Verbindlichkeitsversprechen verknüpft.

5.1.3 In der Mitte – die bürgerliche Liebe

Modellieren Filme ihre Raumordnung entlang soziokultureller gesellschaftlicher Grenzen, werden die darin situierten Protagonisten automatisch zu Repräsentanten nicht nur individueller Merkmalsentwicklungen, sondern gleichzeitig auch der Vermittlung einer gesamtgesellschaftlichen Norm innerhalb der dargestellten Welten. Während die bisher gezeigten Erzählmuster und Topoi in den Filmen also insbesondere individuelle Harmonisierungsstrategien vorführen, die zur Modellierung des konkreten idealen Paares fungieren, werden anhand gesellschaftlicher Grenzziehungen Strategien entwickelt, die darüber hinaus als wünschenswert oder favorisiert im Sinne einer weiterreichenden Weltordnung verstanden werden können.

Der Kontext, der sich als Erzählsituierung für diese Art der Vermittlung besonders eignet, ist die Gegenüberstellung von Personen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten. Oftmals werden hierfür keine komplexen Milieucharakteristika entwickelt, sondern es wird auf Basis der sehr oberflächlichen Differenz von arm und reich agiert. Am Beispiel der Filme *EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK* (Josh Broecker, D 2002) und *DAS ZIMMERMÄDCHEN UND DER MILLIONÄR* (Andreas Senn, D 2004) lässt sich ein Modell rekonstruieren, mithilfe dessen auch andere

³⁸⁰ Vgl. Matthias Schweighöfer, *WHAT A MAN*. Fox International Productions/Pantaleon Films 2011, Filmminute 0:46; im Folgenden zitiert unter WaM, H:MM.

Beispiele dieser Kategorie beschrieben werden können. Sie folgen in einem gewissen Maße einem Cinderella-Motiv, bei dem eine Person einer niedrigeren sozialen Schicht in die jeweils andere Schicht versetzt wird, oder etwas seltener auch einer Umkehrung desselben.³⁸¹ In der Exposition präsentieren die zwei genannten Weltentwürfe nicht nur alle Personen in ihrer spezifischen soziokulturellen Verortung, sie artikulieren auch sofort, inwiefern die Protagonisten als prekär zu bewerten sind. Dieser Mangel liegt in den Diegesen jeweils bei den Figuren der Oberschicht, den titelgebenden Millionären Nicholas und Johannes, und begründet sich darin, zu rational, emotionslos und ökonomisch zu sein. Beide sind sehr erfolgreiche Unternehmer, deren Berufspraxis und Arbeitsstil eng mit den genannten Eigenschaften verknüpft und im Sinne einer Charakterzeichnung bei beiden Figuren direkt offenbart wird.³⁸²

Durch das Streben der Erzählungen nach einer Transformation von Nicholas und Johannes wird deutlich, dass deren Eigenschaften, welche zusätzlich als genuin männlich markiert werden, nicht erwünscht sind. Ihre Gegenspielerinnen, Stella und Sophie, welche der Arbeiterschicht entspringen, werden in Opposition zu den Männern als sehr emotional und stolz gezeichnet. Während Stella eine eindeutig erfolglose, aber emotionale und aufrichtige Figur ist, wird Sophie als Frau gezeichnet, die harte Arbeit unabhängig von Männern mit ihrem Familienleben vereinen kann.³⁸³ Obwohl auch die Frauenfiguren im Verlauf des Films neue Merkmale annehmen, werden sie und damit die ihnen inhärenten Merk-

³⁸¹ Weitere Beispiele finden sich etwa in *DER BUTLER UND DIE PRINZESSIN* (Sibylle Tafel, D 2007), *DER PRINZ VON NEBENAN* (Peter Stauch, D 2008), *WIE KÜSST MAN EINEN MILLIONÄR?* (Zoltan Spirandelli, D 2007), *EINE PRINZESSIN ZUM VERLIEBEN* (Franziska Meyer Price, D 2005), *EIN HUND, ZWEI KOFFER UND DIE GANZ GROBE LIEBE* (Oliver Dommenget, D 2005), *PRINZESSIN MACHT BLAU* (Oliver Schmitz, D 2004) und *IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER* (Florian Froschmayer, D 2011) thematisiert, wobei der letzte wohl einer der wenigen Filme ist, in denen die Schichtgrenzen nicht überwunden, sondern bestätigt werden. Ist dies der Fall, kann es als Zeichen dafür gelesen werden, dass die Schichtüberwindung nicht das eigentliche Sujet der dargestellten Welt ist. Im genannten Beispiel etwa geht es genau darum, die jeweiligen Personen mit Partnern ihrer Schicht zu paaren, da diese durch die Schichtkodierung als füreinander passend vermittelt werden.

Anstatt einer solchen eher materiell codierten Grenze gibt es auch gesellschaftspolitische Grenzen. Eine sehr wörtliche Trennlinie zwischen Liebenden stellt die Berliner Mauer in *LIEBE MAUER* (Peter Timm, D 2009) dar. Die Paarbildung findet hier zuletzt ebenfalls statt, indem sich die manifestierte Grenze auflöst. Die zeitliche Situierung der Erzählung folgt demnach einer genrespezifischen Intention. Hätte die Geschichte etwa 5 Jahre zuvor stattgefunden, hätte die Liebschaft zwischen der westdeutschen Franzi und dem Grenzsoldaten Sascha ein weitaus tragischeres Ende nehmen können.

³⁸² Vgl. für Nicholas Josh Broecker, *EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK*. Granada 2001, Filmminute 0:19, 1:02-1:03; im Folgenden zitiert unter EmzF, H:MM. Vgl. für Johannes Andreas Senn, *DAS ZIMMERMÄDCHEN UND DER MILLIONÄR*. Typhoon/Sat.1 2004, Filmminute 0:07-0:08, 0:24-0:27; im Folgenden zitiert unter DZudM, H:MM.

³⁸³ Vgl. für Stella EMzF, 0:00-0:18. Interessant ist, dass sich der Film hier ausgesprochen viel Zeit nimmt, um Stellas Situation als unverschuldet vorzuführen. Die filmische Argumentation legt nahe, dass Stellas Escort-Tätigkeit die Konsequenz einer Misslage ist, für die Stella selbst keine volle Verantwortung trägt. Entsprechend kann sie für die Figur später wieder positiv aufgelöst werden. Vgl. für Sophie DZudM, 0:00-0:02, 0:17-0:18.

malsmengen deutlich positiver bewertet. Sie dienen im Film als Katalysatorfiguren, die dafür zuletzt mit einer Beziehung belohnt werden.

Die Transformation der Männer wird in beiden Filmen durch ein Rollenspiel einer Figur initiiert. Entweder der Antagonist (Johannes) oder die Katalysatorfigur selbst (Stella) schlüpft in eine Rolle, die der sozialen Verortung des Gegenspielers entspricht.³⁸⁴ Mithilfe dieser Maskerade und der zumindest oberflächlichen Gleichsetzung der Protagonisten auf einer sozialen Ebene ist die Veränderung der Figuren auf der Tiefenebene möglich. Einem oberflächlichen ‚Anziehen‘ einer Rolle folgt die Annahme der rollenspezifischen Merkmale von einem Schauspiel zu Beginn bis hin zu einer Internalisierung am Schluss. Mit dem Rollentausch ist es also für beide Männer möglich, ihren geschäftlichen Fokus abzulegen und ihr eigentliches Figurenpotential, das der Emotionalität und Partnerschaft, prozesshaft offenzulegen. Der Austritt aus der Maskerade kann erst mit der tatsächlichen Internalisierung des emotional-affektiven Charakteranteils geschehen und hat jeweils das Entstehen eines Ungleichgewichts zwischen den Figuren zur Folge. Nicholas fällt in sein altes Verhaltensschema zurück und bezeichnet Stella als Prostituierte, wodurch diese in ihren gesellschaftlichen Ausgangszustand gedrängt wird.³⁸⁵ Erst als Nicholas seine Gefühle zulässt,³⁸⁶ seine Emotionalität demnach expliziert, kann eine Beziehung installiert werden. Johannes steht zu seiner Emotionalität noch vor der Auflösung der Maskerade. Er verkauft sein Hotel, zieht sich aus seinem Geschäft zurück und tritt so Sophie gegenüber.³⁸⁷ Eine Paarbildung ist nun aufgrund der Ehrlichkeit Jos möglich. Obwohl also die durch die entlarvten sozialen Unterschiede entstandene Fallhöhe der Figuren zu einer vorübergehenden Trennung führt, ist es die Veräußerlichung des neu angenommenen Figurenpotentials, die zu einer Paarbildung am Ende führt. Allen genannten Beispielen ist gemein, dass gesellschaftlich Höhergestellte die Merkmale der Niedriggestellten annehmen müssen, damit eine Harmonisierung überhaupt stattfinden kann.

Die Maskerade bzw. das Rollenspiel dient den Protagonisten als eine Art Kokon und Experimentierhülle, durch welche(n) sie unproblematisch Merkmale des Gegenraums annehmen und ablegen können, wie sie wollen. Diese Form der Grenzgänge ist für die zu transformierenden Männer deshalb verhältnismäßig einfach, weil sie ohnehin von Beginn an als Figuren vorgeführt werden, die ihre wahre Identität hinter ihrem sozialen Status verbergen. Sie haben also bereits eine der Diegese vorausgehende Maskierung angelegt und einen zu tilgenden Raumwechsel vorgenommen. Repräsentiert wird dieser dem *Discours* vorgelagerte Wandel immer durch Reminiszenzen an die Kindheit der Männer; bei Jo-

³⁸⁴ In DER BUTLER UND DIE PRINZESSIN (Sibylle Tafel, D 2007) ist Patricia von Knesewitz verarmt, imitiert aber einen reichen Lebensstil. In EINE PRINZESSIN ZUM VERLIEBEN (Franziska Meyer Price, D 2005) bricht Isabella aus und beginnt als Bürgerliche bei Luk in der Gärtnerei zu arbeiten.

³⁸⁵ Vgl. EMzF, 1:14.

³⁸⁶ Dies geschieht durch das Ansehen von Titanic (vgl. EMzF, 1:26), einer bereits vorher aufgerufenen Referenz, die an dieser Stelle jedoch nur oberflächlich für den vorgeführten Schichtunterschied und die Emotionalität zwischen den Figuren funktionalisiert wird.

³⁸⁷ Vgl. DZudM, 1:29.

hannes ist es der Gasthof seines Vaters, bei Nicholas ist es der Flugunfall seines Vaters.

Wirklich explizit wird dieses Ungleichgewicht zwischen dem eigentlichen Figurenpotential und der Figurenmaskierung jedoch in *GROUPIES BLEIBEN NICHT ZUM FRÜHSTÜCK* (Marc Rothemund, D 2010). Darin verliebt sich Lila in Chriz, ohne zu wissen, dass dieser ein Rockstar ist. Die Differenz zwischen seiner Starpersona und seinem echten Charakter wird bereits durch seine Namen Chriz vs. Christopher referiert. Während Lila kurzzeitig in eine Rolle als Fans schlüpft, um Christopher wiederzusehen, kann er aus seiner Rolle als Chriz nicht ausbrechen und antwortet beim Aufeinandertreffen mit eingeübten PR-Chunks auf gestellte Fragen.³⁸⁸ Im Gegenteil wird er sich erst durch die Auseinandersetzung mit Lila überhaupt seiner Maskierung bewusst. Obwohl sein Dasein als Rockstar ihm vertraglich eine Beziehung verbietet und damit verlangt, dass seine öffentliche und seine private Rolle kongruent sind,³⁸⁹ beansprucht er für sich die Möglichkeit, als Privatperson zu interagieren. Statt einer Koexistenz seines fremdbestimmten Starimages und seiner privaten Identität jedoch kann die Beziehung zwischen den beiden nur funktionieren, wenn Chriz sein Image ablegt und wieder zu Christopher wird.³⁹⁰ Dies passiert im Film schrittweise, indem Aspekte seiner wirklichen Person durch seine Persona hindurchscheinen, etwa wenn er bei einem Konzert einen Song für Lila singt oder für sie eine TV-Show absagt.³⁹¹ Eine Paarbildung ist zuletzt also möglich, obwohl Christopher weiterhin Rockstar ist, weil er seine Maskierung als solche erkannt hat und sie im Sinne seiner Profession und öffentlichen Rolle auch funktionalisieren kann, wobei sie allerdings weitestgehend hinter seinem authentischen Selbst, seiner privaten Persönlichkeit, zurücktritt. Gewissermaßen müssen auch hier wieder die öffentliche und die private Rolle kongruent sein, aber in einer durch die Figur selbst bestimmten Variation.

Während sich in den bisherigen Beispielen vor allem die sozial höhergestellten Figuren verändert haben, lassen sich auch Beispiele finden, in denen sich beide Figuren semantisch aufeinander zubewegen, auch wenn sich eine Figur stärker verändert. Dies passiert etwa in *FACK JU GÖHTE* (Bora Dağtekin, D 2013), worin die gesellschaftlichen Grenzen weniger zwischen arm und reich als zwischen gebildet und ungebildet verlaufen. Über die erste Ebene der zueinander oppositionellen Figuren Zeki Müller und Elisabeth Schnabelstedt wird hier als zweite Ebene noch der Gegensatz zwischen der Problemklasse 10b und ihren Lehrern gelegt. Beide Relationen entwickeln sich in direkter Abhängigkeit voneinander, sodass Probleme und Lösungsstrategien auf einer Ebene der Erzählung gleichermaßen Einfluss auf die andere haben und *vice versa*. Der Film konfrontiert die Zuschauer aber mit einer Asymmetrie der Problemlösungsoptionen, denn während die Verhal-

³⁸⁸ Vgl. Marc Rothemund, *GROUPIES BLEIBEN NICHT ZUM FRÜHSTÜCK*. SamFilm Production 2010, Filmminute 0:41; im Folgenden zitiert unter GbnzF, H:MM.

³⁸⁹ Vgl. GbnzF, 1:03.

³⁹⁰ Vgl. GbnzF, 1:16.

³⁹¹ Vgl. GbnzF, 0:53 und 1:25.

tensänderung der ungebildeten und undisziplinierten Klasse 10b nicht durch die gebildete und engagierte Lehrerin Lisi, sondern nur durch Zeki möglich ist, kann sich dieser nur durch den Einfluss sowohl der Klasse als auch Lisis verändern.

Eingeführt wird er als verantwortungsloser und ungebildeter Kleinkrimineller, der nur deshalb zum Goethe-Gymnasium geht, um dort vergrabenes Diebesgut zurückzuholen.³⁹² Um dieses Ziel zu erreichen, beginnt er ein Rollenspiel und lässt sich als Aushilfslehrer anstellen, woraufhin er mit der Problemklasse 10b konfrontiert wird.³⁹³ Anders als Lisi schafft es Zeki, sich bei den Schülern Respekt zu verschaffen, da die ihm zugeschriebenen Merkmale und Verhaltensweisen zunächst eher denen der Schülerinnen und Schüler entsprechen; die Problemklasse trifft auf einen ebenso problematischen Erwachsenen.³⁹⁴ Dennoch führt sein Verhalten weder für ihn selbst noch für die Schülergruppe zu einem Erfolg, welcher im Film als Lernerfolg definiert ist. Da Zeki sich zunächst vor allem in Hinblick auf deren Sprachverwendung und Bereitschaft zu Aggression an die Schülerinnen und Schüler anpasst, bleibt er als Figur unter der Maske trotz seiner Konfrontation mit dem ihm präsentierten Gegenraum gleich. Eine Verwandlung über die Oberfläche hinaus ist nicht möglich, solange er sich innerlich nicht verändert. Diese Begrenztheit seines Figurenpotentials wird Zeki in einer Konfrontation mit einem Pokal, hier ein explizites Symbol einer erfolgreichen, aktiven und sozial favorisierten Kindheit, bewusst. Zeki steht in der entsprechenden Szene vor einer Vitrine mit Pokalen und ist nicht in der Lage, danach zu greifen. Das Vitrinenglas bildet eine physische Barriere, eine *gläserne Decke*, welche Zeki und den Zuschauern seine Perspektivlosigkeit veranschaulicht.³⁹⁵ Eine wirkliche Problemlösung im Sinne einer Transformation Zekis und gleichzeitig der Klasse 10b (die Transformationen werden fortan parallel geführt) kann demnach erst erfolgen, wenn Zeki diese Bildungsbarriere durchbricht.

Dieser Prozess äußert sich in Zekis Verhalten durch die Übernahme von Verantwortung, einerseits für Lisi, andererseits für seine Schülerinnen und Schüler, und den Appell an Letztere, sich durch mehr Engagement Optionen für die Zukunft zu ermöglichen.³⁹⁶ Trotz dieser Verinnerlichung von Aspekten des durch Lisi repräsentierten konservativ-bürgerlichen Gegenraums bleiben Zeki Elemente seiner ursprünglichen Identität erhalten. Er macht sich diese zunutze, um eine Verbindung zu den Jugendlichen herzustellen, und manifestiert damit das Bestreben einer Modernisierung bürgerlicher Weltanschauungen, deutlich zu sehen an der in die Gegenwartssprache übersetzten Aufführung von Romeo und Julia.³⁹⁷ Der Film legt hierdurch nahe, dass kanonisches Wissen durch vergleichbare Popularisierung nicht entwertet, sondern verschiedenen Milieus überhaupt erst zugänglich gemacht wird. Für die Schülerinnen und Schüler der Klasse 10b ist Ze-

³⁹² Vgl. FjG, 0:03.

³⁹³ Vgl. FjG, 0:08 und 0:29.

³⁹⁴ Vgl. FjG, 0:11, 0:34, 0:46.

³⁹⁵ Vgl. FjG, 0:54.

³⁹⁶ Vgl. FjG, 0:59, 1:02, 1:05.

³⁹⁷ Vgl. FjG, 1:09.

kis Vorgehen notwendig, um einen persönlichen Zugang zum und Spaß am Klassiker zu finden.

Hervorzuheben ist noch einmal, dass Zeki bis zuletzt nicht alle seine initialen Merkmale ablegt, sondern stattdessen im Sinne einer Metatilgung in der Lage ist, ausgewählte Aspekte in einen konstruktiven Rahmen einzubetten, der einen sozialen Erfolg für Zeki selbst, für seine Schülerinnen und Schüler und letztlich auch für seine Partnerin Lisi nach sich zieht. Der Film etabliert in Hinblick auf die vermittelten gewünschten Werte und Verhaltensmuster also eine Art *goldene Mitte*, eine Annäherung der Figuren. So überträgt sich Lisis Korrekturverhalten schließlich auf Zeki, als er die Grammatik seines Komplizen korrigiert.³⁹⁸ Auch Lisi, die zunächst als uncoole Überpädagogin eingeführt wurde³⁹⁹ und zu Beginn der Diegese keinen Respekt der Schülerinnen und Schüler hatte, wird schließlich aufgrund ihrer Assoziation mit Zeki und der partiellen Annahme seiner Verhaltensweisen akzeptiert.⁴⁰⁰ Eine vergleichbare Transformation durchläuft auch die Klasse 10b, die sich schließlich sogar selbst bei Fehlverhalten diszipliniert, lernbegierig und aufrichtig ist.⁴⁰¹ Diese hybride Realität äußert sich zuletzt darin, dass die Direktorin der Schule bereit ist, eine Straftat zu begehen, um Zekis Status zu verfestigen. Sie druckt ihm ein gefälschtes Abiturzeugnis aus, sodass Zeki weiter unterrichten darf.⁴⁰²

Wie in den weiter oben beschriebenen Beispielen zur kapitalistisch orientierten Millieu-Abgrenzung kann eine endgültige Problemlösung im Film erst gefunden werden, wenn Zeki seine Maskerade ablegt und seine neu formierte authentische Persönlichkeit offenbart. Hierzu ist eine kurzfristige Isolation Zekis notwendig, er wird sowohl von den Schülerinnen und Schülern als auch von Lisi getrennt und kann sich seines neuen Figurenpotentials mithilfe einer Charakterprobe bewusst werden.⁴⁰³ Anstatt eine weitere Straftat zu begehen, kehrt Zeki zu seiner Klasse zurück.⁴⁰⁴

Besonders hervorzuheben ist auch, dass private und öffentliche Personenrollen durch die Ko-Abhängigkeit der persönlichen und der sozialen Lehrer-Schüler-Beziehungsebene miteinander verwoben werden. Die Liebe mag zwar als Motor der persönlichen Transformation dienen, hat aber immer auch Konsequenzen für die Gesellschaft, in die das Individuum eingebettet ist. Im Film wird die Gesellschaft insbesondere durch die Schule repräsentiert. Im Rahmen des schulischen Alltags werden Veränderungen der Figuren sichtbar und durch (Lern-)Erfolge manifestiert. Die externe Beobachterrolle des Zuschauers wird filmintern durch die Direktorin gespiegelt.⁴⁰⁵ Sie hat eine gewisse Autorität über das, was in der Schule passiert, und kann (mit Einschränkungen) die Schulrealität verändern.

³⁹⁸ Vgl. FjG, 1:42.

³⁹⁹ Vgl. FjG, 0:10, 0:16, 0:21.

⁴⁰⁰ Vgl. FjG, 1:13.

⁴⁰¹ Vgl. FjG, 1:39.

⁴⁰² Vgl. FjG, 1:45.

⁴⁰³ Vgl. FjG, 1:34.

⁴⁰⁴ Vgl. FjG, 1:40, 1:42.

⁴⁰⁵ Vgl. FjG, 0:09.

Schule als ein relevanter Vergesellschaftungsort wird im Film demnach wie durch ein Vergrößerungsglas – im Sinne eines *Pars pro toto* – als Aushandlungsort gesamtgesellschaftlicher Ideale instrumentalisiert. Hierfür spricht die auffällige Abwesenheit von Eltern oder anderen Erziehungsautoritäten in der Diegese. Dem Zuschauer werden keine alternativen Interpretationsangebote und Werteperspektiven gegenüber den genannten zur Auswahl gestellt. Obwohl einige der genannten Verhaltensweisen auch ohne solche Bewertungslinsen als überspitzt identifiziert werden können, werden ihnen oftmals Legitimationen entgegengestellt. Sogar für das gesetzeswidrige Verhalten der Direktorin präsentiert der Film eine plausible Erklärung: Unkonventionelle Probleme würden eben unkonventionelle Lösungen erfordern.⁴⁰⁶

Die Diskussion, die sich um die Filmveröffentlichung entspannt, ob denn eine solche Schulsituation realistisch und das Verhalten der Direktorin vertretbar sei, zeigt, dass die Filmstrategie der Authentifizierung des Gezeigten durch eine strikte Begrenzung der Bewertungsperspektiven erfolgreich ist. DIE ZEIT spricht sogar davon, dass „der Zuschauer eine sagenhaft hochprozentige Injektion deutscher Poesie, deutschen Alltags, deutscher Wirklichkeit [erhält]“.⁴⁰⁷

Erneut wird hier die Tendenz zum Mainstream, zur Mitte der Gesellschaft, mithilfe des Bedeutungsträgers Liebe verdeutlicht. Schichtunterschiede, im genannten Beispiel insbesondere mit dem Aspekt der Bildung verknüpft, lassen sich mithilfe von Liebe und des Strebens danach überwinden.⁴⁰⁸

Auffällig ist, dass es keine eindeutige Geschlechterkonfiguration bei Auseinandersetzungen mit einer Schicht- oder Milieuzuordnung gibt. Es sind weder nur Männer- noch nur Frauenfiguren, die eine aktive Bewegung in den Gegenraum vollziehen müssen. Sowohl männliche als auch weibliche Protagonisten befinden sich abwechselnd in zunächst überlegenen gesellschaftlichen Rollen. Stereotype lassen sich allerdings in Hinblick auf die gewählten Gegensatzpaare und narrativen Rahmenbedingungen nachweisen. Kommen etwa adelige Figuren vor, sind häufiger Prinzessinnen oder adelige Frauen auf der Suche nach Liebe. Wird sozialer Status durch Geld vermittelt, ist es öfter ein Millionär, der sich entsprechend dem Cinderella-Motiv in eine bürgerliche Frau verliebt. Stehen Kriminalität oder aggressives Verhalten im Mittelpunkt, sind es häufiger Männer, die durch die Beziehung zu einer gesellschaftlich höher angesiedelten Frau domestiziert

⁴⁰⁶ Vgl. FjG, 1:47.

⁴⁰⁷ Moritz von Uslar, „Geisterkranker!“ Die Teenagerkomödie "Fack ju Göhte" ist der erfolgreichste deutsche Film des Jahres. Eine Sprachkritik“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/2013/50/teenagerkomoedie-fack-ju-goethe-sprachkritik/komplettansicht>; Abruf am 07.07.2018). Siehe hierzu auch folgende Beiträge: Hannah Lühmann, . „‘Fack ju Göthe’, erklärt: Voll frontal ins Klischee gehauen“. In: *FAZ.net* (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fack-ju-goethe-erklart-voll-frontal-ins-klischee-gehauen-12764478.html>; Abruf am 07.07.2018) und Birgit Roschy, „Kritik zu Fack ju Göthe“. <https://www.epd-film.de/film-kritiken/fack-ju-goethe>; Abruf am 07.07.2018.

⁴⁰⁸ Weitere Beispiele, in denen die Schichtüberwindung eine Rolle spielt, lassen sich in BARFUSS (Til Schweiger, D 2005), MÄNNERHERZEN (Simon Verhoeven, D 2009) oder RUBBELDIEKATZ (Matthias Schweighöfer, D 2011) finden.

werden. So sind in den Jugendfilmen *GANGS* (Rainer Matsutani, D 2009) und *SOMMER* (Mike Marzuk, D 2008) ähnlich wie etwa bei *FACK JU GÖHTE* männliche Charaktere diejenigen, die ihren kriminellen Hintergrund zugunsten der Beziehung zu einer weiblichen Figur aus gutem Hause ablegen müssen. Vergleichbar zur Konzeption im obigen Beispiel nähern sich auch die weiblichen Figuren an ihre männlichen Counterparts an.

Diese Assimilation innerhalb der Diegesen führt automatisch zur Ablehnung der jeweiligen Extreme, zum Beispiel zur Nivellierung der gezeigten Ober- und Unterschichten. Der neue Mainstream ist durch möglichst viele Personen in der Filmwelt teilbar. Er zeichnet sich durch eine Prävalenz von persönlichen Beziehungen und von Werten wie Emotionalität und Aufrichtigkeit aus. Individueller Erfolg wird an der Möglichkeit gemessen, ehemalige Statussymbole und einen Machthabitus hinter sich zu lassen. Mithilfe einer physischen Zusammenführung vieler Protagonistinnen und Protagonisten eines Films in seinem finalen Show-down oder einer finalen Szene wird diese Wertekonformität für alle sichtbar vorgeführt.

Indem Weltentwürfe die bürgerliche Mitte als erstrebenswerten Werte-Mainstream propagieren und perpetuieren, schreiben sie diesen auch kontinuierlich als kulturelles Wissen fort. Abweichungen von und Extreme auf der Skala akzeptierter Verhaltensweisen und Normen werden sanktioniert und aus der sichtbaren Welt der Diegese eliminiert, sofern sie nicht domestiziert werden können. Was verbleibt, sind akzeptierte Varianten von Paarbeziehungen in der gesellschaftlichen Mitte.⁴⁰⁹ Liebe als persönliche und private Relation wird also

⁴⁰⁹ Diese Problemlösungsstrategie lässt sich nicht nur hinsichtlich soziokultureller Schichtgrenzen nachweisen, sondern wird auch bei anderen Grenzziehungen kolportiert. So verhandeln etwa *GEFÜHLTE XXS – VOLLSCHLANK & FRISCH VERLIEBT* (Thomas Nennstiel, D 2008) oder *PLÖTZLICH FETT* (Holger Haase, D/Ö 2011) die Überwindung oberflächlicher körperlicher Grenzen von dick und dünn, wobei sich im ersten Fall am Ende die Selbst- und die Fremdwahrnehmung dieser Körperlichkeit angleichen und sich im zweiten Beispiel sogar die Figuren körperlich so verändern, dass sie sich in der ‚Mitte‘ treffen. Eine weitere Grenzziehung ist die des Alters. Dies wird zum Beispiel in *STADTGEFLÜSTER – SEX NACH FÜNF* (Josh Broecker, D 2011) und *LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN* (Hansjörg Thurn, D 2008) verhandelt. Beide Filme folgen einem ähnlichen Strukturprinzip wie der Kinofilm *ROBERT ZIMMERMANN WUNDERT SICH ÜBER DIE LIEBE* (Leander Haußmann, D 2008), bei dem der Alterskonflikt nur überwunden werden kann, weil dies funktional für die Liebes- oder Familienkonzeption ist. Weitere Ausführungen zu diesen Beispielen und den an dieser Stelle nicht ausführlicher behandelten Grenzverläufen finden sich in meinem Aufsatz zum Thema *Deutschlandbilder* (vgl. Steffi Krause, „Liebe in anderen Umständen. Beziehungs- und Geschlechterkonstrukte im SAT1-Dienstagfilm“. In: Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart*. Marburg 2018, S. 335-358). Mit dem Thema Liebe im Alter setzen sich unter anderem die *Age Studies* auseinander. Zum Zusammenhang mit filmischen Repräsentationen siehe unter anderem die Monografie von Anja Hartung (vgl. Anja Hartung, *Lieben und Altern. Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*. München 2011) oder die Ausführungen von Herwig/Hülsen-Esch und Strauß/Philipp (vgl. Henriette Herwig/Andrea Hülsen-Esch, *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2016, Bernhard Strauß/Swetlana Philipp (Hgg.), *Wilde Erdbeeren auf Wolke Neun. Ältere Menschen im Film*. Wiesbaden 2017). Zugunsten einer größeren Bandbreite an Untersuchungsbeispielen und Vermittlungsstrategien erfolgt in diesem Kapitel die Festlegung auf einen anderen Schwerpunkt.

instrumentalisiert, um dem Publikum eine öffentliche Norm nicht nur zu vermitteln, sondern sie auch in die außerfilmische Realität übertragbar zu machen. Denn vergleichbar dazu, wie die dargestellten Welten massenfähige Beziehungskonzepte präferieren, sind die Filme, in denen dieser Prozess abläuft, ebenfalls eher im Mainstream der Filmkultur verortet. Einer breiten Masse der Zuschauer wird hierdurch eine Grundlage zur Selbstbestätigung bürgerlicher Werte geliefert, während alternative Beziehungsmodelle weitestgehend unsichtbar bleiben.

5.1.4 Das Eigene und das Andere – die integrative Liebe

Betrachtet man die vorangehenden Ergebnisse, zeichnet sich die Tendenz einer Zentrumsbildung im Bereich der Werte und Normen bereits ab, wobei sich um einen verdichteten Kern mit allgemeingültigen Merkmalen durchaus Auren mit noch-akzeptierten Abweichungen etablieren. Was innerhalb von Weltmodell A nicht mehr integrierbar ist, kann in Weltmodell B integriert werden, weil dieses möglicherweise näher an der Grenze der Wertemitte situiert ist. Diese Tendenz ließe sich auch damit begründen, dass die bisher diskutierten Weltmodelle Figuren eines homogenen kulturellen Kontextes präsentiert haben. Es ist also interessant, einen Blick darauf zu werfen, inwiefern sich die Wertematrix verändert (oder ob überhaupt), wenn die Auseinandersetzung mit verschiedenen Kulturen in den Vordergrund rückt. Mithilfe solcher kulturspezifischen Codes lassen sich etwa traditionelle Dichotomien von Identität vs. Alterität, von innen vs. außen verhandeln. Sehr modellhaft erfolgt dies in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (Bora Dağtekin, D 2012). Dass es hierbei gleichermaßen um einen „*Clash of Cultures (& Gender)*“⁴¹⁰ geht, eine Aushandlung von Kultur und kulturspezifischen Geschlechterrollen, kann der Zuschauer bereits aus seinem Vorwissen über den Film, seiner Zugehörigkeit zur gleichnamigen mehrstaffeligen Serie, ableiten. Auf Basis der hermetischen Handlungsmodellierung des Films und entsprechend eigenständigen Plot-Struktur argumentiert Nies, dass beide Formate (Serie und Film) jedoch „als eigenständige Bedeutungskonstrukte wahrgenommen werden [müssen]“.⁴¹¹ Aber auch ohne das Kontextwissen zur Serie wird innerhalb kürzester Zeit deutlich, worum es bei der *Culture-Clash*-Komödie⁴¹² geht. Das erste Aufeinandertref-

⁴¹⁰ Martin Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in *Türkisch für Anfänger*, *Fack ju Göthe* und *Zwei Familien auf der Palme*“. In: Martin Nies (Hg.). *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online*, S. 65-96 (= <https://doi.org/10.15475/skms.2015.1.3>; Abruf am 07.08.2022), S. 72.

⁴¹¹ Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 72.

⁴¹² Als *Culture-Clash*-Komödie wird „eine Komödie [verstanden], die die Begegnung oder auch den Zusammenprall verschiedener Kulturen satirisch überzeichnet oder auch grotesk verfremdet darstellt“ (Heidi Rösch, „Culture-Clash-Komödien im Literaturunterricht der Sekundarstufen.“ In: Christian Dawidowski/Anna Rebecca Hoffmann/Benjamin Walter (Hgg.), *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Literaturwissenschaftliche und -didaktische Perspektiven*. Frankfurt am Main 2015, S. 193). Rösch geht zudem darauf ein, dass sich der Humor innerhalb dieser Komödien meist auf Basis „interkultureller Missverständnisse“ ergibt (vgl. Heidi Rösch, *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung*. Wiesbaden 2017, S. 88).

fen der Familien Schneider und Öztürk visualisiert bereits alle identitätsstiftenden Merkmale der relevanten Figuren sowie das daraus resultierende Konfliktpotential und identifiziert diese Merkmale als nicht nur charakterlich, sondern auch kulturell geprägt.

Doris Schneider überholt darin das Auto der Familie Öztürk mithilfe ihres rasanten Fahrstils. Beide Wagen treffen jedoch an der Ampel wieder aufeinander. Während Doris von Metin Öztürk als „geisteskrank“⁴¹³ beschrieben wird, weil sie sich beim Fahren schminkt, bezeichnet die Jugendliche Lena die türkische Yagmur aufgrund ihres Kopftuchs als Terroristin.⁴¹⁴ Nicht nur, dass hiermit wesentliche Differenzierungen auf Basis einer durch Vorurteile präformierten Imagination des jeweils Anderen, vor allem aber des jeweils anderen Konzepts von Weiblichkeit, kreierte werden. Es wird auch deutlich, dass dies ohne einen tatsächlichen Austausch der Protagonisten stattfindet. Die Vorstellung fremder Kulturen beruht demnach nicht auf expliziten Erfahrungen, sondern auf limitierten und sehr verzerrten Beobachtungsmomenten, wie dem an der Ampel. Dass eine Beschränkung auf entsprechende Deutungsmomente eine Barriere der interkulturellen Kommunikation darstellt, wird am Beispiel der Autoscheiben verdeutlicht. Sie dienen trotz der räumlichen Nähe der Figuren als sicht- und fühlbare doppelte Grenzziehung zwischen den Personen und den durch sie repräsentierten Kulturen.

Jedoch geht es im weiteren Verlauf der Erzählung eben nicht nur um die Konflikte der beiden Familien, sondern auch um Geschlechter- und Kulturdiskurse, die darüber hinausgehen. Dies wird mithilfe weiterer filmischer Referenzen vermittelt, etwa der Playboy-Zeitschrift, welche die Figur Costa im Flugzeug liest. Statt einer beliebigen Ausgabe, mithilfe derer die Figurenzeichnung im Sinne einer expliziten Sexualisierung ebenfalls geleistet wäre, wird das Playboy-Cover von Sila Sahin gezeigt.⁴¹⁵ Das in der außerfilmischen Realität existierende Cover der deutschen Schauspielerin erzeugte Aufsehen mit dem Umstand, dass Sahin die erste Türkin war, die nackt für das Magazin posierte.⁴¹⁶ Hiermit wird gleich-

Rösch stellt weiter fest, dass das Verstehen dieser entsprechenden Humorebene jedoch ebenfalls kulturell spezifisch sei, sodass es dazu kommen könne, dass Culture-Clash-Komödien Stereotype weiter perpetuieren (vgl. ebd.). Nies, der auf diesen Zusammenhang ebenfalls eingeht, schließt seine Argumentation mit dem Verständnis der Culture-Clash-Komödie als potentielle Diskursöffnung, „die eine neue Ebene der interkulturellen Kommunikation erschließen kann und idealiter stereotype Differenzkonstrukte in Frage stellt, auch wenn einzelne Genreproduktionen sie eher bestärken, statt zu unterminieren“ (Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 71). Die Ambivalenz der kulturstereotypen Humorvermittlung kann dann etwa ausgeglichen werden, wenn diese gleichermaßen durch alle figuralen Kulturvertreter erzeugt wird, womit die einseitige Stigmatisierung des lächerlichen Fremden aufgelöst und im Sinne des Genres ein versöhnlicher Moment des gemeinsamen Übereinander-Lachens kreierte wird.

⁴¹³ Bora Dağtekin, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Rat Pack Filmproduktion/Constantin Film/ARD Degeto 2012, Filmmminute 0:09; im Folgenden zitiert unter TFA, H:MM.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. TFA, 0:12.

⁴¹⁶ Vgl. Daniel Cremer, „Sila Sahin aus GZSZ. Ich bin die erste Türkin auf einem Playboy-Titel. ‚Für mich sind diese Fotos eine Befreiung‘“. In: *Bild.de*. <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/sila->

ermaßen die eingangs geäußerte These der Doppelverhandlung von Geschlecht und Kultur bestätigt, aber auch suggeriert, dass es der Narration um einen Aufbruch von kulturellen Stereotypen gehe. Der Protagonist Cem verinnerlicht die potentiellen Widersprüche zwischen den Kulturen und Geschlechtskonzeptionen bereits. Aufgewachsen in einer als kleinbürgerlich identifizierbaren Nachbarschaft, verkörpert er das Klischee eines Macho-Türken. Der starke Widerspruch zwischen seiner Selbst- und Fremdwahrnehmung legt nahe, dass Cem sich seiner Ethnizität jedoch kaum bewusst ist und er seine stereotyp türkischen Identitätsmerkmale als deutsch versteht. Diese im Film perpetuierte asymmetrische Identitäts- und Kulturalitätskonzeption zeigt sich auch an anderer Stelle, etwa am Beispiel des rassistischen Kommentars, den Cem im Flugzeug macht.⁴¹⁷ Obwohl er selbst durch Lena als kulturell anders beschrieben wird, verleibt sich Cem die Autorität ein, diese Grenzziehung für andere vorzunehmen und zwischen einer offenbar integrierten bzw. integrierbaren Form der Andersheit und einer nicht integrierbaren Andersheit bzw. Alienität von Personen (hier dunkelhäutigen und asiatischen Personen) zu differenzieren. Statt dies zu unterlaufen, wird Cems Diskursautorität zunächst dadurch bestätigt, dass die weitere kulturelle Auseinandersetzung der vier Jugendlichen Lena, Yagmur, Costa und Cem unter Ausschluss des derart markierten wirklich Anderen auf einer Insel erfolgt.

Diese fungiert als exotischer Extremraum, als Konstrukt „interkultureller Kommunikation und Gesellschaftsbildung zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Deutschen mit Migrationshintergrund‘ in einer gleichsam soziologischen Versuchsanordnung“⁴¹⁸ und ist durch das Ausblenden verschiedener Dimensionen der Alltagsrealität dafür geeignet, den *Culture Clash* auf wesentliche Aspekte herunterzubrechen und damit komplexitätsreduzierend zu wirken.

Der zentrale Konflikt, primär durch Lena/Cem, sekundär durch Yagmur/Costa ausgetragen, äußert sich deshalb als den Figuren immanente Differenz der Geschlechtskonzeptionen, wobei Cems repressive patriarchale Machtauffassung mit Lenas demokratisierten und zumindest teilweise liberalisierten Geschlechterbeschreibungen interferiert. Lenas Versuche, sich eine Diskursmacht innerhalb der Gruppe anzueignen, werden mehrfach *ad absurdum* geführt und zugunsten humoristischer Effekte genutzt.⁴¹⁹ Stattdessen übernimmt Cem die Machtposition, wodurch er bestehende chauvinistische Stereotype perpetuiert – „Der Plan seit 5 Milliarden Jahren ist, die Frauen bleiben hier“.⁴²⁰ Je mehr sich Lena gegen diese tradierten Geschlechterrollen wehrt, desto mehr wird sie durch sie reglementiert. Im Moment ihrer Emanzipation von der Gruppe wird sie in einer von den Ureinwohnern der Insel gebauten Falle gefangen und gerät zur wortwörtlichen *Damsel in Distress*.⁴²¹ Weibliche Emanzipation führt nicht nur zu

sahin/auf-dem-playboy-cover-17393002.bild.html; Abruf am 05.01.2021.

⁴¹⁷ Vgl. TFA, 0:13.

⁴¹⁸ Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 72.

⁴¹⁹ Vgl. TFA, 0:19, 0:21, 0:32.

⁴²⁰ TFA, 0:19.

⁴²¹ Vgl. TFA, 0:43.

einer selbst auferlegten Identitätsrestriktion, sondern in ihrer Spitze auch zwangsläufig zu einer geschlechtsspezifischen Regression.⁴²² Aus der Falle kann sich Lena zwar selbst befreien, sie fällt jedoch dadurch in die Rolle einer schwachen und hyperemotionalen Frau zurück.⁴²³ Dass diese Rolle für sie wünschenswert ist, unterstreicht der Film durch die Kausalität zwischen Lenas Zusammenbruch und dem ersten Sympathiemoment des gestrandeten Kleinstkollektivs. Auch ihr Verhältnis zur eigenen und zu Cems Sexualität wird durch ihre Subordination verstärkt.⁴²⁴ Funktionales weibliches Verhalten sowohl in der Gruppe als auch in Bezug auf potentielle intime Beziehungen äußert sich als Reproduktion stereotyper Femininität im Sinne einer Entemanzipierung und Unterordnung unter chauvinistische Männlichkeitsideologien. Eine entsprechende Transformation wird beim Aufeinandertreffen mit den Inselbewohnern authentifiziert und als raumspezifisch markiert.

Uschi: Hier auf Bori Bori ist alles anders. Zuerst lässt man die Hüllen fallen und dann irgendwann die Fassaden und schließlich wird man zu dem Mensch [sic], der man wirklich ist. [...]

Lena: Es war [...] der Abend, an dem mir klar wurde, dass wir uns alle verändert hatten.⁴²⁵

Lenas anfängliche Ablehnung traditioneller Geschlechterzuordnungen wird als oberflächliche Maskerade entlarvt, welche abgelegt und durch eine domestizierte, auf den Mann bezogene Weiblichkeit ersetzt werden muss, die dann das eigentliche, ursprüngliche Figurenpotential offenlegt. Dieses äußert sich im Film durch Lenas Willen, mit Cem zu schlafen, und kann als Zeichen sowohl für die Aufeinanderbezogenheit der Figuren als auch für die Reifung Lenas zu einer vom Weltmodell favorisierten Frauenfigur gelesen werden. Das Ungleichgewicht der geschlechtsspezifischen Diskursmacht zeigt sich jedoch nicht nur darin, sondern auch durch das Maß an Veränderung, welches der Film den Protagonisten jeweils abverlangt. Zwar werden sowohl Cem als auch Lena als ihren wahren Charakter maskierend konfiguriert, dennoch ist ein signifikanter Unterschied dieser Maskeraden festzustellen. Cems Transformation umfasst lediglich eine Modernisierung seines Genderverständnisses weg von seiner Getto-Attitüde⁴²⁶ und hin zu einer empathischen Charakterzeichnung, welche jedoch weiterhin heteronormativ und patriarchalisch ist. Lena hingegen muss ihre offensichtlich dysfunktionale Selbstständigkeit aufgeben, um sich diesem patriarchalen Machtkonzept zu unterwerfen.

Lenas Transformation hin zu einer heteronormativen *Genderperformance* ist also nicht nur für ihre Figur, sondern für die gesamte Narration handlungstrei-

⁴²² Vgl. Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 74.

⁴²³ Vgl. TfA, 0:46.

⁴²⁴ Vgl. TfA, 0:54.

⁴²⁵ TfA, 1:12.

⁴²⁶ Vgl. TfA, 0:08.

bend. Sie wird analog auf der Ebene der Elterngeneration wiederholt, wodurch entsprechende gewünschte Geschlechtertypologien über soziale, demografische und kulturspezifische Grenzen hinaus gesamtgesellschaftlich wirksam werden. Hierbei verkehrt sich die Richtung der Veränderung jedoch zum Teil. Zwar ist es noch immer die Frau, welche die größere Transformation durchläuft, aber während Lena zu wenig Sexualität aufweist, ist ihre Mutter Doris hypersexualisiert. Die Differenz zwischen der Alt-68erin und dem verklemmten Beamten Metin könnte kaum größer sein, was sich auch in ihren Vorlieben (Disco Boot vs. Jazzclub) und ihrer Selbstwahrnehmung zeigt. Doris projiziert das Image einer Mitzwanzigerin auf sich,⁴²⁷ worin sie erst durch die Konfrontation mit Metin gestört wird. Der Spiegel, in dem Doris sich nach dem Streit mit Metin betrachtet, bietet die erste reale Reflexionsfläche,⁴²⁸ auf der sich Fremd- und Selbstwahrnehmung ihrer prekären Weiblichkeitskonzeption treffen. Dennoch wird ihr körperliches Begehren weiterhin durch Metin gesteuert,⁴²⁹ sodass es seine Initiative ist, die darüber entscheidet, welche Form der Interaktion zugelassen wird.

Männer haben im Film also die Diskursmacht über Intimität und Körperlichkeit. Dies bestätigt sich in dem Missverständnis zwischen Lena und Cem. Obwohl sie sich nicht erinnern kann, nimmt sie an, dass Cem mit ihr geschlafen hat, was durch einen mitgehörten Dialog zwischen Cem und Costa bestätigt wird.⁴³⁰ Anstatt ihrer eigenen Wahrnehmung zu vertrauen, richtet sich Lenas Erinnerungskonstruktion an dem aus, was ihr durch Männer vorgegeben wird, ohne dass eine Authentizitätsprüfung stattfindet. Eine Aufklärung verschiebt sich somit auf einen späteren Zeitpunkt und wird zugunsten einer Familienbildung instrumentalisiert, bei der dann alle Figuren in Paarbeziehungen eingebunden sind. Nicht nur wird hier das Ideal einer traditionellen Kernfamilie, bei der zwei prekäre, weil unvollständige Teile zu einer Einheit zusammenwachsen, perpetuiert, auch die Geschlechterdifferenzen werden innerhalb der Beziehungen ausbalanciert. Die zunächst gesetzten kulturellen Differenzen können genau deshalb überwunden werden, weil die Frauen sich zugunsten funktionierender Beziehungen unterordnen. Signifikant wird dies am Beispiel Yagmurs vorgeführt, welche als einzige Frau ihrem männlichen Counterpart überlegen ist und dessen Handlungsräume reguliert.⁴³¹ Zuletzt jedoch ist eine Beziehung zu Costa vor allem deshalb möglich, weil Yagmur dessen Stottern heilt. Der Ausgleich dieses Mangels bietet eine ausreichende Argumentationsgrundlage, ist jedoch narrativ nicht notwendig, sodass hierdurch lediglich ein selbstreferentieller Auslöser für die Beziehungsbildung – vermittelt als Prozess der Heilung defizitärer Männlich- wie auch Weiblichkeit – vorliegt.⁴³²

⁴²⁷ Vgl. TfA, 0:33.

⁴²⁸ Vgl. TfA, 1:00.

⁴²⁹ Vgl. TfA, 1:04, 1:11.

⁴³⁰ Vgl. TfA, 1:24.

⁴³¹ Vgl. TfA, 0:39, 1:16, 1:24.

⁴³² Es ist in Bezug auf Yagmur zu bemerken, dass sie trotz ihrer Macht über Costa ständig traditionelle Rollenerwartungen an Frauen erfüllt, indem sie sich etwa um den Haushalt der Inselgemeinschaft kümmert (vgl. Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 74). Nies

Liebe wird funktionalisiert als Katalysator ebendieser gewünschten Transformationen, indem sie Frauen ermöglicht, sich hin zu einer von Männern gewünschten Idealfigur zu entwickeln, und Männern erlaubt, sich ihres diskursleitenden Potentials bewusst zu werden. Die Kindergeneration muss dafür die Extreme ihrer sozialen und geschlechtsspezifischen Identität zurückführen, während die Elterngeneration an dieses entstandene Mittelmaß an Normierungen im Bereich von Sexualität, Bildung und kultureller Codierung angepasst wird. Ein solcher filmisch etablierter Mainstream der Geschlechterkonstruktion erodiert nicht nur individuelle und gesellschaftliche Grenzen, sondern auch kulturelle; er wirkt im höchsten Maße integrativ für die Weltordnung und ihre Figuren. Liebe ist damit zwar kulturübergreifend sinnstiftend, aber keinesfalls bedingungslos. Stattdessen sind ihr starke Normen und Regulierungen immanent, mithilfe derer überhaupt differenziert werden kann, was als Teil der kulturellen Identität integrierbar (tradierte Geschlechterrollen) und was als Teil des Fremden abzuspalten ist (kulturspezifische Maskierungen). Letzteres umfasst beispielsweise sämtliche über den Phänotyp hinausgehenden kultur- und milieuspezifischen Codes wie die Goldkette, die Kleidung und die Wortwahl Cems. Eine tiefergehende Bewertung dieser Vorgehensweise, der Überwindung kultureller Differenzen durch die oberflächliche Überwindung der Kultur selbst (oder dessen, was als solche vorgeführt wird), wobei gerade die auf der Tiefenebene gelagerten kulturell spezifischen Wertesysteme importiert werden, erfolgt im Film nicht. Stattdessen wird Liebe als die Kulturen verbindende Größe, als Code der interkulturellen Kommunikation etabliert, durch den eine entsprechende notwendige Transformation artikuliert werden kann.

Genauso argumentiert etwa auch 300 WORTE DEUTSCH (Züli Aladağ, D 2013), worin der zentrale Konflikt weniger explizit am Beispiel von Geschlechterrollen, sondern vielmehr anhand des Gegensatzes regressiver Traditionen und progressiver Modernität vollzogen wird, welcher sich im Konflikt der inszenierten Generationen exponiert. Dabei wird die Elterngeneration sowohl der türkischen als auch der deutschen Kulturrepräsentanten als defizitär im Sinne eines Festhaltens an veralteten kulturspezifischen Maximen gezeichnet. Während Cengiz Demirkan am Fortbestand einer türkischen Linie festhält,⁴³³ versteht sich Dr. Ludwig Sarheimer als Exekutive einer restriktiv interpretierten Asylrechtsprechung und eines pedantischen Bürokratieverständnisses.⁴³⁴ Der zwangsläufige Konflikt der Männer überträgt sich durch Demirkans Tochter Lale und Sarheimers Neffen Marc auf die Nachfolgeneration und verschränkt sich durch entsprechende Konfrontationen der Figuren auch interkulturell, wobei der Film mit der Anbahnung einer romantischen Verbindung zwischen Lale und Marc sicherstellt, dass

weist ferner nach, dass auch Cems Machismo als Maskierung einer infantilen Unsicherheit zu verstehen ist, womit die Problematik der gezeigten Geschlechterrollen zumindest teilweise versöhnt werde (vgl. Nies, „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, S. 76).

⁴³³ Vgl. Züli Aladağ, 300 WORTE DEUTSCH. Sperl Productions/ZDF/ARTE 2015, Filmminute 1:16; im Folgenden zitiert unter 300WD, H:MM.

⁴³⁴ Vgl. 300WD, 0:28.

das Potential einer Versöhnung bestehen bleibt. Realisieren kann sich dieses jedoch nur, indem die Kindergeneration sich moralisch von den Restriktionen der Elterngeneration löst und kooperativ interagiert.⁴³⁵ Erst durch die deutsch-türkische Zusammenarbeit der Kindergeneration kann die nachhaltige Integration anderer türkischer Frauen in die deutsche Gesellschaft sichergestellt werden.⁴³⁶

Demirkan und Sarheimer sind zwar präsent bei dieser Problemlösung, haben dazu aber narrativ keinen echten Beitrag geleistet, sondern sind dem Geschehen verbaliter mit dem Auto hinterhergefahren, bis sie auf die anderen Figuren trafen.⁴³⁷ Dieses Problem traditioneller Männlichkeit amplifiziert sich darin, dass der Anruf der Staatssekretärin es war, der Sarheimer überhaupt zum Handeln gezwungen hat. Eine Beschränkung dieser kultureseparatistischen Maskulinität erfolgt demnach durch eine Frau höheren politischen Rangs im Stil einer *dea ex machina*-Intervention. Mit der Einsicht, dass „Menschen wieder Vertrauen in die Bürokratie zurückgewinnen [müssen]“,⁴³⁸ artikuliert der Film über die vorher etablierte Korrelation von Bürokratie und Deutschland den Bedarf an einer politischen, juristischen und sozialen Verantwortungsübernahme in Bezug auf das Thema Integration. Eine Problemlösung allein auf individueller Ebene funktioniert demnach nicht, weshalb die Männer der Elterngeneration auch in Anbetracht einer funktionalen Paarbildung zwischen Lale und Marc antagonistisch bleiben. Eine Kooperation wird mehr oder weniger dadurch erzwungen, dass die Liebenden Nachwuchs bekommen.⁴³⁹ Der Sohn, Anton Mesut, vereint nicht nur im Namen beide Kulturen in sich und verdeutlicht damit die potentielle Überwindung interkultureller Probleme. Er verdeutlicht auch, dass hierfür ein Generationenwechsel nötig ist. Mit dieser Argumentation legitimiert der Film das Verhalten der Eltern-/Großelterngeneration rückwirkend, entschärft es aber als Relikt einer aussterbenden Vergangenheit. Wahre Integration, so argumentiert die Erzählung, liegt in der Überwindung der „Andersartigkeit“⁴⁴⁰ der Kulturen durch die biologische Vermischung derselben. Bestimmte Werteaspekte des Anderen, zum Beispiel der Wert der Familie und die Relevanz einer vornehmlich gleichgeschlechtlichen Paarbindung, können dementsprechend integriert werden, wohingegen andere, insbesondere oberflächliche Kulturcodes wie das Kopftuch wortwörtlich abgelegt werden.⁴⁴¹ Dieses symbolische Ablegen fügt sich nicht nur genretypisch ein. Vielmehr nimmt

das Narrativ von der kurdischen oder türkischen Frau, die sich aus jenen vermeintlich unterdrückenden Strukturen ‚ihrer Kultur‘ und Religion emanzipiert, [...] in deutschen Mainstream-Filmen über Migrati-

⁴³⁵ Vgl. 300WD, 1:17, 1:23.

⁴³⁶ Vgl. 300WD, 1:29.

⁴³⁷ Vgl. 300WD, 1:28.

⁴³⁸ Vgl. 300WD, 1:27.

⁴³⁹ Vgl. 300WD, 1:30.

⁴⁴⁰ Vgl. 300WD, 1:23.

⁴⁴¹ Vgl. 300WD, 1:16.

on seit ihren Anfängen in den 1970er Jahren [...] eine zentrale ideologische Funktion ein.⁴⁴²

Im genannten Beispiel geht diese ideologische Funktion als Angleichung der Protagonistin an das deutsche Weiblichkeitsideal auf. Unter dem Mantel der Liebe kann diese Strategie der Angleichung zumindest innerhalb des Komödiengenres problemlos vollzogen werden,⁴⁴³ und zwar nicht nur für Beispiele mit deutsch-türkischem, sondern etwa auch für jene mit deutsch-italienischem Culture Clash, wie am Beispiel von *MARIA, IHM SCHMECKT'S NICHT!* (Neele Vollmar, D 2009) deutlich wird.⁴⁴⁴

5.1.5 Bis über den Tod – die transzendente Liebe

Weiter oben wurde bereits ausgeführt, dass der Verlust eines geliebten Partners durch dessen Tod nicht ausschließt, dass Liebe mit einer anderen Person neu gefunden werden kann. In den Beispielen, wo dies thematisch wird, liegt der Verlust des Partners jedoch bereits zeitlich zurück, oftmals deutlich vor der erzählten Diegese. In diesem Abschnitt soll es stattdessen um solche Filme gehen, in denen der Tod eines Liebenden Teil der Diegese ist oder noch nicht lange in der Vergangenheit liegt. Es handelt sich um Beispiele, in denen die Überdauerung der Liebe über den Tod hinaus zum verhandelten Aspekt des Weltmodells wird. Mit Blick auf die Einordnung im Gesamtkorpus ist anzumerken, dass die Filme durch die Verhandlung des Todes einer zentralen Figur die Möglichkeit eines uneingeschränkten *Happy Ends* verweigern und sich Elemente anderer Genres, insbesondere des Dramas, aneignen. Auf ihren hybriden Genrestatus weist auch die Bezeichnung als Tragikomödie hin.

Für die Untersuchung sind die Filme vor allem mit Blick auf die Vermittlung eines Liebesideals interessant, das den Tod eines Geliebten transzendieren kann.

⁴⁴² Canan Turan, „Darf die Subalterne lachen?“ Ehrenmord in *Die Fremde* (2010) versus tragikomisches Generationentreffen in *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011)“. In: Ömer Alkin, *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden 2017, S. 336.

⁴⁴³ Als ein Gegenbeispiel aus anderen Genres sei hier etwa Feo Aladağs *DIE FREMDE* (D 2010) genannt, in dem die Hauptfigur Umay den repressiven Wertvorstellungen ihrer Kultur, repräsentiert durch ihren Mann und ihre Familie, nicht entkommen kann und zum „ewigen Opfer erklärt [wird]“ (Turan, „Darf die Subalterne lachen?“, S. 341).

⁴⁴⁴ Eine Ausnahme hinsichtlich der Überwindung von Kulturalität gibt es zum Beispiel bei *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (Stefan Holtz, D 2006), worin der Hauptprotagonist im Rahmen eines kulturellen Identitätsverlustprozesses durchaus explizit Aspekte der türkischen Subkultur annimmt, zwischenzeitlich zum Islam konvertiert und sich beschneiden lässt. Regressive türkische Normvorstellungen bezüglich eines Erhalts der rein türkischen Linie können zuletzt überwunden werden, weil Liebe, insbesondere die Liebe zur eigenen Familie, als kulturübergreifender Code zum Tragen kommt. Die schließlich stattfindende Hochzeit von Götz und Aylin zeigt das Zusammenkommen aller Kulturrepräsentanten unter dem Mantel des verbindlichen Eheversprechens (einer gleichsam wichtigen Institutionalisierungsform beider Kulturen) und des Tanzes (einer per se kulturübergreifenden Ausdrucksform) (vgl. Stefan Holtz, *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT*. Rat Pack Filmproduktion 2006, Filmminute 1:32).

Genau dies passiert etwa in *UND WEG BIST DU* (Jochen Alexander Freydank, D 2012), worin Mutter Jela, die Hauptfigur der Erzählung, an Eierstockkrebs im Endstadium leidet. Der Film verhandelt an Jelas Körper die Grenze zwischen Leben und Tod und führt vor, inwiefern Liebe in diesem Szenario überhaupt erst eine Grenzüberschreitung zwischen beiden Räumen ermöglicht. Vermittelt wird dies nicht nur anhand von Jelas Familie, sondern auch mithilfe des personifizierten Todes, der sich in Jela verliebt.

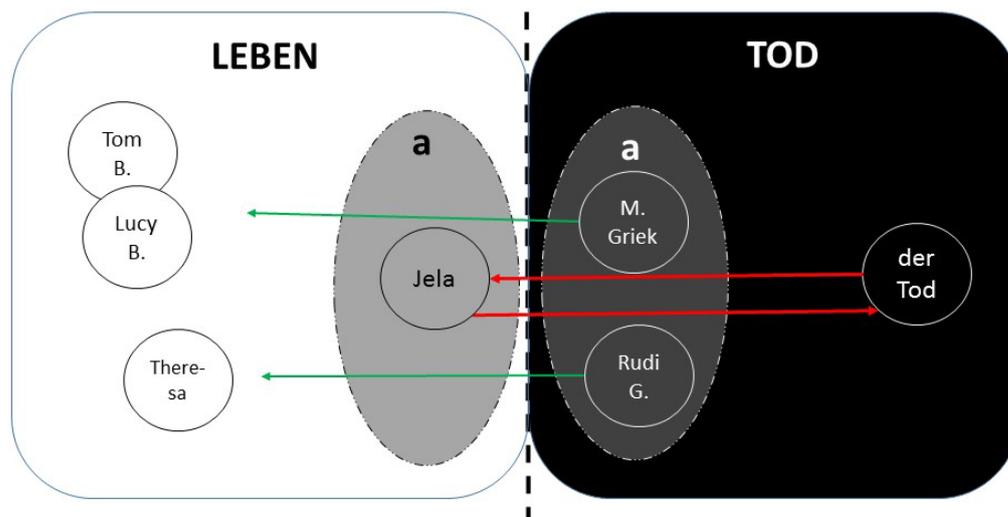


Abb. 4: Raumorganisation. Jochen Alexander Freydank, *Und weg bist du* (D 2012).

Zunächst werden die Figuren mit einer innerhalb der Weltordnung sehr klaren Raumverortung eingeführt, wobei sich im sR Leben und im sR Tod Subräume konstituieren, deren Merkmalsdichte geringer ist gegenüber dem Rest des semantischen Raumes (siehe Abb. 4). Im sR Leben befindet sich in diesem Subraum (Leben_a) vor allem Jela. Sie ist insofern eine ambivalente Figur, als sie durch ihre Krankheit einerseits mit dem Tod konfrontiert wird,⁴⁴⁵ andererseits aber dennoch lebendig und lebensfroh ist, was sich an ihrer farbigen Kleidung,⁴⁴⁶ ihrem Humor⁴⁴⁷ und ihrer Fröhlichkeit zeigt.⁴⁴⁸ Stark kontrastiert wird dies von ihrem Gegenspieler, dem Tod persönlich, welcher als farblos, verhärtet und humorlos konstruiert wird.⁴⁴⁹ Statt eines klassischen Antagonismus moduliert der Film die Konstellation jedoch zu einer sich entwickelnden Liebesgeschichte zwischen dem Tod und Jela, in deren Verlauf beide Figuren Merkmale des Gegenraums annehmen. Die größere Veränderung jedoch durchläuft der Tod, welcher sein „Recht

⁴⁴⁵ Vgl. Jochen Alexander Freydank, *UND WEG BIST DU*. Conradfilm/Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft/Sat.1 2012, Filmmminute 0:08 und 0:20; im Folgenden zitiert unter UWBD, H:MM.

⁴⁴⁶ Vgl. UWbd, 0:05.

⁴⁴⁷ Vgl. UWbd, 0:10, 0:14, 0:23.

⁴⁴⁸ Vgl. UWbd, 0:13.

⁴⁴⁹ Vgl. UWbd, 0:04.

auf ein Leben“⁴⁵⁰ beansprucht, womit insbesondere die Möglichkeit gemeint wird, intime und stetige Beziehungen aufzubauen.⁴⁵¹

Das Kennenlernen jedoch funktioniert eher einseitig durch stetige Invasionen des Todes in Jelas Privatsphäre,⁴⁵² welche jedoch nicht problematisiert werden,⁴⁵³ da Jela den Tod in ihr Leben integriert hat.⁴⁵⁴ Je näher Jelas Körper dem Tode ist, desto intensiver ist auch die Verbindung zwischen ihr und der körperlichen Repräsentation des Todes möglich. Mit einer Intensivierung der involvierten Sinne hat Jela zunächst nur Visionen vom Tod, auf die Gespräche folgen, später auch Berührungen und Gerüche.⁴⁵⁵ Nach etwa der Hälfte der Filmzeit verkehren sich die Merkmalsmengen der beiden Figuren so sehr, dass es nun der Tod ist, der Hoffnung für Jela hat, während diese sich mit ihrem Tod abfindet.⁴⁵⁶ Diese Transformation des Todes zum Leben zieht jedoch ein Ungleichgewicht in der Raumstruktur nach sich, welches sich auch auf die dargestellte Welt im Allgemeinen und nicht nur auf Jela auswirkt und daher eines Ausgleichs bedarf.⁴⁵⁷

Analog zu Jelas Annäherung an den sR Tod intensiviert sich auch ihre romantische Beziehung zum personifizierten Tod. Sie spricht über ihn als „Liebhaber“,⁴⁵⁸ in den sie verliebt ist. Dies findet seinen Höhepunkt im Moment des Sterbens selbst, indem Jela und der Tod sich küssen und damit ihren Übergang zum Gegenraum besiegeln.⁴⁵⁹ Hierdurch wird jedoch auch suggeriert, dass Jela Merkmalsanteile des Lebens in den sR Tod überträgt.

Dass dies problemlos möglich ist, zeigen andere Figuren, die in der Diegese dem Subraum Tod_a zugeordnet werden können, obwohl sie noch leben, insbesondere Jelas Nachbarin Marlene Griek und Gebäudereiniger Rudi Gasser. Beide vereinen Merkmale körperlichen Lebens mit denen des metaphorischen Todes bzw. Nicht-Lebens.⁴⁶⁰ Im Verlauf des Films werden letztere Merkmalsmengen jedoch zurückgeführt und durch Merkmalsmengen des Lebens ersetzt. Beide Figuren müssen für diese Transformation ihre Angst vor Beziehungen überwinden und ihr eigentliches Figurenpotential in Form neu etablierter persönlicher Beziehungen realisieren. Rudi lernt Jelas Schwester kennen, ein Umstand, dessen Relevanz dadurch markiert wird, dass er den Tod nicht mehr sehen kann.⁴⁶¹ Ebenso

⁴⁵⁰ Uwbd, 0:12.

⁴⁵¹ Vgl. Uwbd, 0:25, 0:28.

⁴⁵² Vgl. Uwbd, 0:15, 0:35.

⁴⁵³ Anders ist es bei Frau Griek, welche diesen Einschnitt nicht nur thematisiert und zum Problem macht, sondern auch geschlechtsspezifische Aspekte impliziert. Demnach sei es für den Tod unangemessen, sie am Morgen unangekündigt zu besuchen (vgl. Uwbd, 0:42). Im ersten Moment vor allem humoristisch zu verstehen, weist diese Problematisierung jedoch darauf hin, dass der Tod von Frau Griek zu diesem Zeitpunkt nicht ‚natürlich‘ wäre.

⁴⁵⁴ Vgl. Uwbd, 0:43.

⁴⁵⁵ Vgl. in der zeitlichen Abfolge wie oben genannt Uwbd, 0:12, 0:22, 0:47, 1:04.

⁴⁵⁶ Vgl. Uwbd, 0:49, 1:11.

⁴⁵⁷ Vgl. Uwbd, 1:09.

⁴⁵⁸ Uwbd, 1:20.

⁴⁵⁹ Vgl. Uwbd, 1:25.

⁴⁶⁰ Vgl. Uwbd, 0:50, 0:47.

⁴⁶¹ Vgl. Uwbd, 1:32.

visualisiert wird die Transformation von Frau Griek, welche als vereinsamte und unfreundliche Witwe vorgestellt wird,⁴⁶² der vor allem eine familiäre Bindung fehlt. Ihre Versuche, mithilfe des Todes zu sterben, scheitern jedoch⁴⁶³ und bewirken stattdessen, dass sie sich ihrem Leben widmet und sich in Jelas Familie integriert.⁴⁶⁴ Ihre innere Veränderung offenbart sich auch äußerlich durch ihre farbige und leichte Kleidung und ihr empathisches statt ablehnendes Verhalten gegenüber Jelas Familie.⁴⁶⁵

Während der Film also zu Beginn Subkategorien in der Raumstruktur zulässt, strebt er zuletzt danach, die Figuren in die ihren Figurenpotentialen entsprechenden Räume zu bewegen, in denen das körperliche Leben und das semantische Leben kongruent sind. Die exzeptionelle Position, die Jela am Ende einnimmt – ihr sind nach wie vor Merkmale beider Räume inhärent –, ist dabei funktional für den Umgang mit dem Tod, wie er im Film vorgeführt wird. Dieser ist weitestgehend positiv und humoristisch, was sich etwa in der Realisierung verschiedener Sprichwörter über den Tod äußert, mit deren Hilfe mehrfach Situationen im Film ironisch gebrochen werden. So wird etwa von einer „todsichere[n] Nummer“⁴⁶⁶ gesprochen, „der Tod auf Latschen“⁴⁶⁷ gestellt und gezeigt, wie der Tod versucht, Jela auszuradieren.⁴⁶⁸ Dies versteht sich jedoch eher als ein Wortspiel, da der Tod versucht, Jela aus seinem Kundenbuch zu entfernen, um sie eben nicht zu töten. Die konnotative Bedeutung der Redewendung und die intradiegetische Semantik verkehren sich hier ironisch.

Hinzu kommt, dass die Wahrnehmung des Todes durch Menschen im Kontext verschiedener Epochen und Kulturen sogar explizit besprochen wird. So musste der Tod sein Aussehen über die Jahre verändern, da ihn das Gerippe wie ein Grufti habe aussehen lassen.⁴⁶⁹ Dieser wachsenden popkulturellen Auseinandersetzung mit dem Äußeren des Todes steht jedoch eine sinkende Reflexion des eigenen Todes bzw. der eigenen Vergänglichkeit gegenüber. Früher war der Tod „von Geburt an dabei bis ans Sterbebett“,⁴⁷⁰ heute kann er sogar von den Sterbenden ignoriert werden. Obwohl also gängige Metaphern der Auseinandersetzung mit dem Tod im Film eine Rolle spielen, werden sie für ein positives Bild des Todes funktionalisiert, was am deutlichsten im oben beschriebenen *Todeskuss* und im *Totentanz* gezeigt wird, den Jela und der Tod tanzen. Diese werden ästhetisch als eher belebende Erfahrungen inszeniert, deutlich gemacht an den warmen Bildfarben und der gleichzeitigen Weichzeichnung des Bildausschnitts (siehe Abb. 5-6).⁴⁷¹

⁴⁶² Vgl. Uwbd, 0:14, 0:36, 0:39.

⁴⁶³ Vgl. Uwbd, 0:41, 0:57.

⁴⁶⁴ Vgl. Uwbd, 1:28.

⁴⁶⁵ Vgl. Uwbd, 1:25.

⁴⁶⁶ Uwbd, 0:57.

⁴⁶⁷ Uwbd, 0:49, gemeint sind Hausschuhe.

⁴⁶⁸ Vgl. Uwbd, 0:34.

⁴⁶⁹ Vgl. Uwbd, 0:09.

⁴⁷⁰ Uwbd, 0:28.

⁴⁷¹ Während im Film eine deutlich normierte Ästhetik des Todes vorgeschlagen wird, ist es gerade



Abb. 5-6: Der Totentanz⁴⁷² und der Todeskuss.⁴⁷³ Jochen Alexander Freydank, *Und weg bist du* (D 2012).

Die Auseinandersetzung mit dem Tod wird demnach als etwas sozial Gewünschtes vorgeführt, solange es etwas für das Leben Funktionales ist. Eine morbide Form der Interaktion, wie sie bei Rudi und Frau Griek gezeigt wird, ist hingegen nicht wünschenswert und wird durch reale Beziehungen substituiert, welche eindeutig die höchste Relevanz im Film haben und damit die Idealform menschlicher Beziehungen überhaupt darstellen. Jelas Tod ist daher positiv inszeniert, weil er gewissermaßen als Erzählanlass des Films und als Katalysator für alle sich darauf aufbauenden Beziehungen funktionalisiert wird. Jela bildet das Bindeglied, welches alle Figuren und – im Sinne eines *Pars pro toto* – die gesamte dargestellte Welt zusammenhält, und wird gewissermaßen zur körperlichen und geistigen Repräsentation der Liebe selbst und aller ihrer Formen: zwischen Schwestern, Neuverliebten, Freunden, Eheleuten und Eltern und Kindern. Das Sterben Jelas durch einen Todeskuss anstelle des ihr ausgehauchten Lebens, wie es an anderen Stellen im Film gezeigt wird, besiegelt diese Liebesmetaphorik. Letztlich wird die Verbindung aller etablierten Beziehungen durch ihren Tod auch nicht unterbrochen, sondern bestärkt. Er zementiert das Ideal einer transzendentalen Liebeskonzeption.

Die Liebe, als im Film handlungs- und wahrnehmungsleitendes Konzept, kann demnach den Tod überwinden und die Grenze zwischen Leben und Tod weniger absolut erscheinen lassen. Sie ermöglicht eine positive und integrative Auseinandersetzung mit dem Sterben und steigert die Lebensqualität der Liebenden. In diesem Sinne ist sie nicht an einzelne Körper und ihre Grenzen gebunden. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich, sobald man andere Filme heranzieht, in denen Figuren mit dem Tod konfrontiert sind. Im Roadmovie/Drama *HIN UND WEG* (Christian Zübert, D 2014) betrifft dies etwa den Protagonisten Hannes, der sich aufgrund einer unheilbaren Krankheit dazu entscheidet, Sterbehilfe in Anspruch zu nehmen. Den Weg dahin bestreitet er als Radtour mit seiner Familie und seinen engsten Freunden. Zu Beginn wird jedoch deutlich, dass jede der gezeigten Be-

das *Danach* (vgl. Uwbd, 1:25), welches eine Leerstelle bleibt und damit Raum für facettenreiche Imaginationen eines interkulturellen und auch anderweitig diversen Publikums lässt.

⁴⁷² Uwbd, 1:06.

⁴⁷³ Uwbd, 1:25.

ziehungen und Figuren dysfunktional oder zumindest mangelhaft ist: Das Ehepaar Mareike und Dominik ist in seiner Routine eingefahren und sexuell nicht mehr aktiv,⁴⁷⁴ Freund Michael ist ein Frauenheld,⁴⁷⁵ aber dauerhaft bindungslos, und Hannes' Bruder Finn ist eher unreif und hat eine schlechte Beziehung zu seinem Bruder.⁴⁷⁶ Im Verlauf des Films jedoch werden alle Figuren durch die Konfrontation mit Hannes' Tod transformiert, setzen sich mit ihrer Beziehung auseinander,⁴⁷⁷ überwinden ihre Beziehungsangst⁴⁷⁸ und übernehmen Verantwortung für ihr Handeln,⁴⁷⁹ was mit der Annäherung der Figuren an *Lebendigkeit* und *Emphase* gleichgesetzt wird. Gleichzeitig wird die Beziehung untereinander, der Zusammenhalt der Gruppe selbst intensiviert und als Instrument zur Bewältigung der Trauer über den bevorstehenden Verlust funktionalisiert. So sagt Hannes zu seiner Partnerin Kiki: „Als wir da so vorhin saßen alle zusammen [am Strand], da war's plötzlich okay, zum ersten Mal.“⁴⁸⁰ Die Fähigkeit zur Resilienz speist sich demnach für Hannes nicht nur aus seiner partnerschaftlichen Beziehung, sondern insgesamt aus der Fähigkeit, persönliche und intime Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen und Gemeinschaft zu erfahren. Verstärkt wird dies etwa durch Hannes' Sterbeszene, in der alle Protagonisten anwesend sind und Hannes bis zum Schluss begleiten.⁴⁸¹ Auch die Endsequenz des Films ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Gemeinschaft hier im Vordergrund steht. Alle Protagonisten kehren ein Jahr später an den Strand zurück, an dem bereits die erste Gruppenszene stattfand.⁴⁸² Die Wiederholung dieser Sequenz zeigt, dass Liebe als Sinnstiftungsmechanismus nicht nur für das Individuum, sondern vor allem für das Kollektiv fungiert und dieser Aspekt den einzelnen Beziehungen sogar übergeordnet sein kann.

⁴⁷⁴ Vgl. Christian Zübert, HIN UND WEG. Majestic Filmproduktion/Viafilm/ZDF 2014, Filmminute 0:03; im Folgenden zitiert unter HuW, H:MM.

⁴⁷⁵ Vgl. HuW, 0:05.

⁴⁷⁶ Vgl. HuW, 0:11.

⁴⁷⁷ Vgl. HuW, 0:52.

⁴⁷⁸ Vgl. HuW, 0:39, 1:01.

⁴⁷⁹ Vgl. HuW, 0:58.

⁴⁸⁰ HuW, 1:17.

⁴⁸¹ Vgl. HuW, 1:27.

⁴⁸² Vgl. HuW, 1:29.

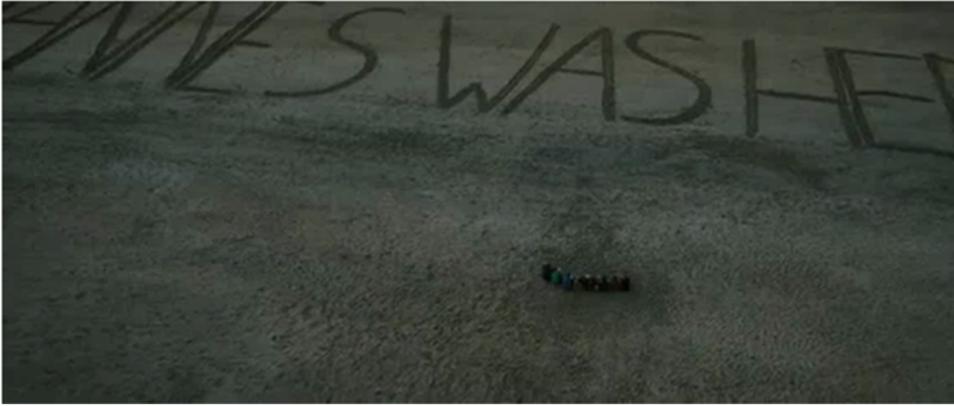


Abb. 7: Relation zwischen Schriftzug und Gruppe.⁴⁸³ Christian Zübert, *Hin und weg* (D 2014).

Der in den Sand geschriebene überdimensionale Schriftzug *Hannes was here* (siehe Abb. 7) verdeutlicht diese transzendente Position visuell, besonders wenn man die Relation betrachtet, in der der Schriftzug zur Gruppe steht. Er zeigt, welchen Wert Hannes als Symbol eines emphatischen Lebens, der Liebe und als Verknüpfungselement der vorgeführten Gemeinschaft selbst nach seinem Tod hat. Er steht wörtlich über allen/-m. Diese vielgliedrige Figurenfunktion spiegelt also eine existentialistische Komponente des (Mensch-)Seins wider.

Exkurs: Das Drama IM WINTER EIN JAHR (Caroline Link, D 2008)

Eine ähnlich relevante Funktion hat die Visualisierung der Liebe, welche durch einen toten Protagonisten repräsentiert wird, auch in *IM WINTER EIN JAHR* (Caroline Link, D 2008). Die Visualisierung selbst ist hier sogar Anlass der Erzählung, in deren Diegese Mutter Elaine Richter ein Porträt ihrer beiden Kinder Lilli und Alexander in Auftrag gibt, wobei Letzterer vor einem Jahr Suizid begangen hat.⁴⁸⁴ Mithilfe der Auseinandersetzung mit der Zeichnung wird der Bewältigungs- und Trauerprozess der Familie überhaupt ausgelöst bzw. fortgeführt. Die zwei entstandenen Versionen des Bildes (siehe Abb. 8-9) explizieren diese Veränderungen im Umgang mit dem Tod des Bruders vor allem aus der Perspektive der Hauptfigur Lilli.

Sie selbst sieht sich über weite Teile des Films von ihrem Bruder und dessen Tod „verfolgt“,⁴⁸⁵ kennt den Grund für seinen Suizid nicht und verhält sich aufgrund ihrer unterdrückten Gefühle sowohl in ihren Beziehungen (zu Familie und Freunden) als auch sich selbst gegenüber destruktiv.⁴⁸⁶ Dieses problematische Verhältnis der beiden Geschwister wird aus Lillis Perspektive in der ersten Bildversion (Abb. 8) referenzialisiert.

⁴⁸³ HuW, 1:31.

⁴⁸⁴ Vgl. Caroline Link, *IM WINTER EIN JAHR*. Bavaria Film/Bavaria Filmverleih- und Produktions GmbH/Constantin Film 2008, Filmminute 0:06; im Folgenden zitiert unter IWeJ, H:MM.

⁴⁸⁵ IWeJ, 1:15.

⁴⁸⁶ Vgl. IWeJ, 0:40, 1:07, 1:12.



Abb. 8-9: Bildversion 1⁴⁸⁷ und Bildversion 2⁴⁸⁸. Caroline Link, *Im Winter ein Jahr* (D 2008).

Insgesamt wird, getrieben von Mutter Elaine, in der Familie Richter kein offener Umgang mit der Trauer ermöglicht, um ein idealisiertes Bild des verstorbenen Sohns aufrechtzuerhalten. Dem Suizid haftet demnach etwas Negatives an, er ist ein explizit etabliertes Tabu, weshalb Elaine die Todesumstände ihres Sohnes vor Künstler Max geheim hält.⁴⁸⁹ Insofern ist die von Max produzierte erste Bildversion (Abb. 8) dann auch unmissverständliches Zeugnis der fortgesetzten Präsenz von Max in der Realität der Protagonisten. Auch die unterschiedliche Darstellung der beiden Kinder und ihre Charakterisierung durch Dritte perpetuiert sich hier. Während Lilli mit hartem Pinselstrich gezeichnet ist, erscheint Bruder Alexander heller, weicher und freundlicher. Seine Präsenz auf dem Bild wird von Lilli jedoch als unheimlich empfunden, „als würde er etwas wollen und ich merke es gar nicht“.⁴⁹⁰ Hier spiegelt sich ein Identitätskonflikt wider, den Lilli nicht nur mit sich selbst austrägt, sondern der sich auch auf ihren Umgang mit dem Tod des Bruders auswirkt. Dass dieser Konflikt Lillis Identität potentiell bedroht, äußert sich nicht nur in der gleichermaßen gestaltlichen Anwesenheit der Kinder im Bild, sondern auch in der perspektivischen Dominanz, welche die Gestalt Alexanders über das Ebenbild Lillis ausübt.⁴⁹¹ Lilli scheint im Angesicht der Idealfigur Alexander regelrecht zu verschwinden, sich im Schwarz des Hintergrunds aufzulösen.

Dem gegenüber steht die zweite Bildversion, in der Alexanders Präsenz explizit und durch das Bild im Bild sogar visuell selbstreflexiv begrenzt wird. Das Bild, welches als Vorbild für Alexanders Porträt diente, repräsentiert die Liebe, die er für seine Schwester empfunden hat; der „verliebte Blick“⁴⁹² galt ihr. Statt einer problematischen Interaktion werden beide Kinder lächelnd gezeigt, ihr Blick trifft sich in der Spiegelung des Klaviers, beide sind mit weichem Pinselstrich gezeichnet. Analog zu dieser bildlichen Annäherung erfolgt auch Lillis Auseinandersetzung mit dem Tod ihres Bruders, die Aufgabe ihrer Wut und der Suche nach einem Grund für seinen Suizid,⁴⁹³ mehrfach visualisiert erst durch einen

⁴⁸⁷ IWeJ, 1:14.

⁴⁸⁸ IWeJ, 1:24.

⁴⁸⁹ Vgl. IWeJ, 0:07.

⁴⁹⁰ IWeJ, 1:15.

⁴⁹¹ Vgl. IWeJ, 1:24.

⁴⁹² IWeJ, 1:40.

⁴⁹³ Vgl. IWeJ, 1:42.

Ausdruckstanz⁴⁹⁴ und schließlich durch das Tanzen im Schnee am Ende des Films.⁴⁹⁵ Der Schnee, welcher bereits zu Beginn des Films als Symbol des Bruders etabliert wurde,⁴⁹⁶ bildet hierbei im Film den Rahmen, den Abschluss der Narration einerseits und den Abschluss der Versöhnung zwischen Bruder und Schwester andererseits, erneut expliziert durch Lilli, die in den Himmel gerichtet Alex' „Entschuldigung“⁴⁹⁷ annimmt.

Es ist demnach die Liebe des Bruders zu seiner Schwester, welche Lilli einen funktionierenden Bewältigungsmechanismus im Umgang mit seinem Tod gibt. Das Bild als Repräsentation dieser Beziehung und Intimität ermöglicht dabei nicht nur für Lilli ein Offenlegen und Nach-außen-Kehren ihres Trauerprozesses, sondern macht diesen auch für die Zuschauer nachvollziehbar. Erneut wird die Bedeutung der Liebe vom Körper abgelöst und in andere Repräsentationsmodi überführt. Dieser Prozess wird im Bild selbst sogar verdoppelt. Eine zusätzliche Verbindung der verstorbenen und der lebenden Figur erfolgt über den Tanz, welcher im Film insgesamt eine relevante Rolle spielt. Zunächst als etwas dem Bruder Eigenes eingeführt (er tanzt direkt zu Beginn des Films im Schnee),⁴⁹⁸ nimmt der Tanz auch Bezug auf Lilli, die Tanz studiert, jedoch aufgrund ihrer Undiszipliniertheit ihre Hauptrolle verliert. Die Aufarbeitung ihrer Trauer erfolgt jedoch, wie oben beschrieben, auch durch die Rückkehr zum Tanz, womit dieser ein Medium bietet, durch das die Verbindung zu ihrem Bruder ausdrückbar ist.

Die Begrenztheit des Körpers durch seine Vergänglichkeit geht also nicht automatisch mit einer Begrenzung der Liebe einher. Stattdessen kann dieselbe die Grenze zwischen Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit transzendieren und Charaktere, statt sie zu distanzieren, näher zusammenführen. Liebe wird in diesen Beispielen demzufolge als Sinngabungsinstanz schlechthin instrumentalisiert, deren Funktion nicht nur für das Individuum, sondern auch für das Kollektiv evident ist, und zwar nicht nur in ihrer direkten Anwesenheit und Personifizierung, sondern – und das ist für die Filme über das Sterben spezifisch – insbesondere in ihrer Nicht-Repräsentation durch Figuren, in ihrer lediglich semantischen Existenz.

Die genannten Beispiele haben gemein, dass Liebe als Konzept selbst es ist, die Liebende sowohl metaphysisch als auch konkret näherbringt. Der (imminente) Tod einer geliebten Person katalysiert diese Annäherung und knüpft Liebesverbindungen, welche über die Zweierbeziehung hinausgehen können. In der Tragikomödie HEITER BIS WOLKIG (Marco Petry, D 2012) ist es etwa die sterbende Protagonistin Edda, welche die Protagonisten in ihrem Umfeld dazu animiert, ihr Leben zu genießen und ihr Potential zu realisieren. Dabei ist Edda eben nicht nur sich selbst vor ihrem Tod behilflich, sondern fungiert auch gerade als Harmoni-

⁴⁹⁴ Vgl. IWeJ, 1:44.

⁴⁹⁵ Vgl. IWeJ, 1:58.

⁴⁹⁶ Vgl. IWeJ, 0:03.

⁴⁹⁷ IWeJ, 1:59.

⁴⁹⁸ Vgl. IWeJ, 0:03.

sierungsanstoß für alle im Film zentralen Beziehungen. Sie ist verantwortlich dafür, dass das zentrale Paar Tim und Marie schließlich zusammenkommt, und wird damit erneut zu einem Symbol des Lebens, welches untrennbar mit partnerschaftlicher Liebe verknüpft ist. Zudem lässt sich hier der Film *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* (Doris Dörrie, D 2008) anbringen, in dem Witwer Elmar erst nach dem Tod seiner Frau von ihrem Lebenstraum erfährt und ihn für sie realisiert. Seine Liebe zu ihr offenbart sich dabei dadurch, dass er den japanischen Lieblingstanz seiner Frau in Originalverkleidung performt, bevor er stirbt und ihr damit semantisch erneut näherrückt.

Egal ob es der zum Filmende gezeigte, von Jelas Tochter aufsteigen gelassene Luftballon in *UND WEG BIST DU* ist, der an allen Figuren der dargestellten Welt vorbeifliegt, Jelas rote Schuhe, der Schriftzug im Sand in *HIN UND WEG*, vor dem sich alle Freunde versammeln, oder das Porträt in *IM WINTER EIN JAHR* – die Geliebten werden in Form dieser Artefakte innerhalb des Films verewigt. Sie referieren in ihrer physischen Form auf eine metaphysische Verbindung, die von den Sterbenden hinterlassen wurde. Ein emphatisches Leben hinterlässt also eine transzendente Liebe im Sinne eines sich selbst perpetuierenden Strebens nach emotional-affektiven Verbindungen, auch über Generationen hinweg.

Mithilfe dieser Funktionalisierung und Aufwertung medialer Artefakte innerhalb der Weltmodelle eignen sich die Filme genau solche positiven Mehrwerte auf einer Metaebene selbst an. Eine kritische Reflexion dieser Rolle und Verantwortung bleibt aber weitestgehend aus. Wird etwa in *IM WINTER EIN JAHR* durchaus thematisiert, inwiefern das konkrete Framing einer Beziehung entweder positive oder negative Konsequenzen für die Lebenden haben kann, bleiben solche ambivalenten Betrachtungen in den anderen Beispielen zugunsten eines so weit wie möglich harmonisierten *Happy Ends* aus.

5.1.6 Liebe um der Liebe willen

Wie in den vorangegangenen Abschnitten beschrieben wurde, gibt es zahlreiche narrative Strategien, auf deren Basis sich Liebesbeziehungen in den Weltentwürfen entfalten können. Dabei wird vor allem deutlich, dass das Streben der Filme nach Liebe selbst oftmals im Zentrum ihrer Erzählung steht. Liebe ist demnach nicht länger ein lediglich individuelles Phänomen, sondern wird als relevante Dimension einem kollektiven Gesellschaftsentwurf eingeschrieben. Sie wird damit zwangsläufig zum Selbstzweck. Liebe existiert um der Liebe willen, als Medium der Manifestierung und Perpetuierung von Vergesellschaftung und als Zeichen der Interkonnektivität aller Menschen. Sie ist der Code, mithilfe dessen über dieselbe kommuniziert werden kann und durch den die Sinnhaftigkeit dieser (Ko-)Relationen und aller damit verbundenen Handlungen und Werteapparate legitimiert wird.

Ein Beleg dafür, dass filmische Weltentwürfe diese Metaebene einführen, findet sich beispielsweise in *3 ZIMMER/KÜCHE/BAD* (Dietrich Brüggemann, D 2012). Der Film zeigt die sich stets verändernden Beziehungen einer Clique im Zeitraum

eines Jahres und strukturiert sich anhand der Jahreszeiten. Abbildung 10 versucht eine Darstellung der unterschiedlichen Beziehungsentwicklungen.

<p>1. Herbst Philip – Maria (Paar) Wiebke – Michael (Paar, Trennung vor dem Winter) Swantje – Thorsten (Paar) Thomas – Jessica (Paar) Dina – gesichtsloser Mann Julian (Paar)</p>	<p>3. Frühling Philip – Dina (Ersatzfamilie vs. Liebe) Thomas – Jessica (Trennung) Thomas – Swantje (Telefonate) Thomas – Swantje (weitere Annäherung) Jessica – Michael (Affäre) Jessica – Michael (Ende der Affäre) Michael – zahlreiche Geschlechtspartnerinnen Wiebke – gesichtsloser Mann (Paar)</p>
<p>2. Winter Philip – Maria (Trennung) Swantje – Thorsten (Trennung) Swantje – Thomas (Kennenlernen) Thomas – Jessica (Trennung) Thomas – Jessica (Versöhnung) Jessica – Michael (Zufallstreffen, 1. Kuss) Dina – Julian (Trennung) Michael – Dina (Paar, noch ohne Sex) Wiebke – Maria (Freundschaft entwickelt sich)</p>	<p>4. Sommer Philip – Dina (Ende der Freundschaft) Philip – Kommilitonin (Flirt angedeutet) Philip – Dina (Flirt angedeutet) Thomas – Swantje (Paarbildung) Jessica – Philips Mitbewohner (Flirt angedeutet) Michael – Dina (Schwangerschaft, ziehen zusammen) Michael – Jessica (finden Verwandtschaft heraus) Wiebke – namenloser Partner (mit Gesicht) Maria – neuer Partner (hat Gesicht)</p>

Abb. 10: Beziehungskonfigurationen. Dietrich Brüggemann, *3 Zimmer/Küche/Bad* (D 2012).

Interessant ist zu beobachten, dass der Film schon auf der Ebene der Darstellung einer Semantisierung bestimmter Beziehungen vorgreift, indem er verschiedene Partner nicht vollständig zeigt. Zwar nehmen verschiedene Partner wie die von Dina oder Wiebke körperliche Gestalt an, das Gesicht der Männer ist jedoch immer außerhalb des Bildrahmens. Stattdessen wird ein Oberteil mit Zwinker-Smiley gezeigt, welches als Referenz auf die Person ausreicht.⁴⁹⁹ Im Gegensatz zu den acht zentralen Figuren sind diese Protagonisten und die von ihnen repräsentierten Liebeskonzeptionen also nicht relevant. Sie können eine generische Leerstelle bleiben.

⁴⁹⁹ Vgl. Dietrich Brüggemann, *3 ZIMMER/KÜCHE/BAD*. teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH/Hessischer Rundfunk (HR)/Bayerischer Rundfunk (BR) 2012, Filmminute 0:21; im Folgenden zitiert unter 3ZKB, H:MM.

Werden Protagonisten mit Namen versehen, sind sie automatisch von Bedeutung und werden als potentielle Ergänzung in die Clique integriert. Dazu zählen unter anderem die zum Ende des Films etablierten Partner von Wiebke und Maria⁵⁰⁰ sowie die durch einen Flirt zumindest angedeutete Partnerin Philips.⁵⁰¹

Wichtiger noch als das *Wer-mit-wem* scheint aber zu sein, die Signifikanz der zahlreichen Beziehungen in eben ihrer Vielzahl hervorzuheben. Die Menge an Konstellationen und die Frequenz, in der sich im Film Beziehungen anbahnen, bilden und wieder zerfallen, lassen sich die Frage stellen, worin hier der Wert der Liebe überhaupt liegt. Alle acht Hauptcharaktere haben mindestens zwei romantische Beziehungen im inszenierten Zeitraum, womit das Motiv der wahren Liebe hier keine Anwendung findet und zum Teil sogar unterlaufen wird. Dies wird amplifiziert durch den Umgang des Films mit den drei langfristigen Beziehungen, die zerbrechen, wie es bei Thomas und Jessica nach 4 Jahren der Fall ist, die bereits seit Jahren zerbrochen sind, wie es im Falle von Philips Eltern erzählt wird, die seit nunmehr 19 Jahren nur noch ihren Kindern zuliebe einen Alltag teilen,⁵⁰² oder die nie zustande kommen, wie es im Falle der langjährigen einseitigen Liebe von Philip zu Dina ist.

Während also nicht jederzeit das Konzept der einen wahren Liebe im Vordergrund steht oder deren emphatische Erfüllung, geht es allen Figuren und damit der Weltordnung selbst zumindest um das Streben danach. Durch die Anlehnung des Films an den Jahreszyklus wird es gleichgesetzt mit einem natürlichen Verhalten im Sinne des Lebensrhythmus. Liebe ist also um ihrer selbst willen relevant und der Wunsch danach ein anthropologischer. Als per se menschliches Bestreben ist die Suche nach Liebe in den Filmen ein Sinnstiftungsinstrument, welches zur Regulierung der gesellschaftlichen Ordnung, der partnerschaftlichen Zuneigung und der spezifischen Identität funktionalisiert wird.

Genau so argumentiert der Ensemblefilm ALLES IST LIEBE (Markus Goller, D 2014), in dem Liebe, wie im Titel bereits referenzialisiert, als transzendente anthropologische Konstante verstanden wird, welche die gesamte dargestellte Weltordnung übergreift und als ubiquitäres Sinnstiftungsangebot funktioniert. Liebe ist, so wird mehrfach explizit artikuliert, „das Wichtigste“⁵⁰³ und so vermag sie es, andere, potentiell existentielle Problemstellungen zu erodieren, etwa die Insolvenz des Familienvaters Kerem kurz vor der Geburt seines dritten Kindes.⁵⁰⁴

Als Weihnachts- und Ensemblefilm kondensieren sich in diesem Beispiel gleich auf mehrfacher Ebene Strategien zur Erreichung eines *Happy Ends*, die bisher besprochen wurden und um die es später in der Arbeit, etwa bei der Familienbildung, noch gehen soll. Dazu gehört beispielsweise das Konzept der bekannten Liebe. Anhand der verschiedenen Beziehungskonstellationen wird sichtbar, dass sich Liebe immer in der Proximität der Figuren findet. Keine der Beziehungen

⁵⁰⁰ Vgl. 3ZKB, 1:30, 1:41.

⁵⁰¹ Vgl. 3ZKB, 1:53.

⁵⁰² Vgl. 3ZKB, 0:37.

⁵⁰³ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:44.

⁵⁰⁴ Vgl. ALLES IST LIEBE, 0:08.

etabliert sich zwischen neuen Partnern und eventuelle soziale Unterschiede (etwa der Klasse) werden zuletzt erodiert.⁵⁰⁵

Zur Harmonisierung der Gefahren für die gezeigten Beziehungen ist es nötig, dass die jeweils defizitären Partner eine Transformation hin zu favorisierten Konzepten von Liebe durchlaufen und sich über ihr Potential bewusst werden, ihre wahre Liebe zu realisieren. Dabei bleiben die Mittel zur Problemlösung teilweise sehr oberflächlich. Die von ihrem Mann betrogene Clara etwa nihilliert diesen Ehebruch, indem sie selbst mit jemand anderem schläft.⁵⁰⁶ An anderer Stelle gesteht Kerem seiner schwangeren Frau seine Insolvenz ein, was ohne eine Lösung der ökonomischen Notlage zu einer Versöhnung führt.⁵⁰⁷ Mit dem Abschluss der individuellen Transformation erreicht die Narration ihr erwünschtes Ziel im *Happy End*, ohne dasselbe weiter zu hinterfragen. Eine konkrete Markierung, das Bekenntnis, die Versöhnung oder wie oben mehrfach besprochen eine Rede, macht dann sowohl für den Protagonisten als auch für die Zuschauer deutlich, dass die Bildung des Idealpaares stattfinden kann. Dieses Problemlösungsmodell ist insofern repräsentativ für viele der besprochenen Beispiele, als erneut eine eigentliche Auflösung der Konflikte ausbleibt. Stattdessen etabliert sich das *Happy End* als Stellvertreterlösung und legt damit eine Lesart nahe, in der Liebe als Lösung aller Probleme verstanden werden kann.

Narrativ entfalten sich notwendige Transformationsprozesse auf Basis verschiedener Erzählformeln, wobei die Diversität von Beziehungskonstellationen im Film bedingt, dass gleich mehrere Plot-Strukturen interagieren. Genauso wie die *Familienrestauration* von Hannes und Clara funktioniert beispielsweise auch die Paarbildung zwischen Jan und Kiki als *Rückkehrer-Modell*. Das bedeutet, dass sich paarbezogene und familienbezogene Erzählstränge eng miteinander verbinden, im Falle der Figur Klaus sogar so weit, dass eine Eheschließung mit seinem Verlobten Viktor erst dann möglich ist, als seine infantile Verlustangst durch die Wiedervereinigung mit seinem bis dahin absenten Vater aufgearbeitet ist.⁵⁰⁸

Genauso wie in diesem Beispiel die spezifische Identität der Protagonisten von deren balancierten Familien- und Liebesbeziehungen abhängt, ist die Stabilität der gesellschaftlichen Ordnung angewiesen auf die Verbindlichkeit ihr subordinierter Beziehungsgefüge. „Liebe ist alles und alles ist Liebe. Nur ist es mit der Liebe wie mit dem Weihnachtsmann. Wir müssen schon daran glauben, sonst wird das nix“⁵⁰⁹, heißt es eingangs im Film. Der Filmtitel wird hierdurch um eine weitere Verständnisebene ergänzt. Denn wenn emotional-affektive Verbindun-

⁵⁰⁵ Die vier Hauptpaare und die für sie narrativ relevante Bedrohung sind: Kiki und Jan, ein der filmischen Realität vorausgehendes, zerbrochenes Paar, bedroht durch den nun vorhandenen Klassenunterschied; Clara und Hannes, ein durch Hannes' Ehebruch kürzlich getrenntes Paar; Simone und Kerem, ein Paar mit drei Kindern, welches durch Kerems Entlassung von Insolvenz bedroht ist; Viktor und Klaus, deren anstehende Hochzeit von Klaus' Bindungsangst bedroht wird, welche wiederum aus seiner mangelnden Familienrückbindung resultiert.

⁵⁰⁶ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:36.

⁵⁰⁷ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:44.

⁵⁰⁸ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:54.

⁵⁰⁹ ALLES IST LIEBE, 0:02.

gen das Maxim der Weltordnung darstellen, erscheint es logisch, dass kapitalistische, politische oder soziale Differenzierungskategorien ihre Signifikanz einbüßen.

Liebe wird hier durch die Notwendigkeit des ‚Glaubens‘ zum *kulturellen Mythos*, zum ‚Verbindenden‘ statt ‚Trennenden‘ einer frommen Glaubensgemeinschaft und der Film selbst zum Medium der Kommunikation über diesen Mythos. Wenn die allumfassende Liebe nur existiert, indem man an sie glaubt, müssen Abbildungen ihrer Existenz per se glaubwürdig sein.

Filme etablieren damit nicht zuletzt ein Authentizitätssignal über sich selbst und ihren Status als glaubwürdige Erzählung ungeachtet ihrer Unwahrscheinlichkeiten. Man betrachte etwa die konkrete zeitliche Rahmung, die von diesem oder anderen Filmen angeboten wird. Obwohl eine solche Einschränkung per se gegeben ist, da jeder Film immer nur einen begrenzten Zeitraum_x im Rahmen seiner dargestellten Welt abbilden kann, ist bemerkenswert, wie konsistent die kinematografische Argumentation kolportiert, dass wahre Liebe innerhalb kürzester Zeit gefunden oder reinstalled werden kann. Die Handlung in ALLES IST LIEBE passiert beispielsweise in der Zeit zwischen dem 21. und 24. Dezember, in IM NAMEN DER BRAUT vergehen zwischen Kennenlernen und Hochzeit des Idealpaares sogar nur wenige Stunden.

Die Rolle der Medien als Vermittler von Liebesidealen wird im Film anhand einer sensationslüsternen Medienproduktionskultur verhandelt. Wie negativ sich diese auf ein Individuum auswirken kann, wird am Beispiel des Schauspielers Jan verdeutlicht, dessen Gier nach oberflächlicher Anerkennung und Ruhm mit einem figuralen Selbstverlust gleichzusetzen ist.⁵¹⁰ Auf der gesellschaftlichen Ebene indiziert der Produzent der Weihnachtsschau diesen negativen Wirkungszusammenhang, indem sein Wunsch nach Spektakel und Skandal vor der Kamera dazu führt, dass der Weihnachtsmann zwischenzeitlich untertaucht.⁵¹¹

Folgt man der eingangs formulierten Analogie zwischen dem Weihnachtsmann und der Liebe, wird klar, welche katastrophalen Konsequenzen sich aus seiner Absenz ergeben. Erst mit der harmonisierenden und rollengerechten Belebung der Fantasiefigur und der entsprechend angemessenen medialen Inszenierung ihrer Tätigkeiten kann die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt werden.⁵¹² Gesellschaftliche Ordnung, so argumentiert der Film, lässt sich also nicht durch das Zeigen von Abweichung und Ausbruch aus Traditionen herstellen, sondern durch die Festschreibung und Perpetuierung derselben. Liebe kann dieser Logik folgend nur dann ordnungsstiftend sein, wenn sie bestimmten Konventionen folgt. Um ein einheitliches Verständnis über die konkreten Konventionen zu erhalten, müssen diese medial aufbereitet und kommuniziert werden. Der Film legitimiert seine Relevanz und seinen Produktionskontext an dieser Stelle sehr nachdrücklich selbst.

⁵¹⁰ Vgl. ALLES IST LIEBE, 0:43.

⁵¹¹ Vgl. ALLES IST LIEBE, 0:48.

⁵¹² Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:46.

Wenn er sich auf diese Art und Weise einräumt, in Bezug auf Liebes- und Familienrepräsentationen glaubhafte Orientierungsangebote hinsichtlich favorisierter Beziehungsformen, Problemstellungen und Problemlösungen anzubieten, dann vermag er es auch, kritisierbare Schieflagen in der Darstellung der intradiegetischen Beziehungen zu verschleiern, etwa in Bezug auf geschlechtsspezifische Rollen. Alle Protagonisten des Films, denen die Notwendigkeit einer Transformation zugunsten des *Happy Ends* immanent ist, sind Männer. Frauen auf der anderen Seite sind als unwissende Mütter, als problematische Verführerinnen oder als sture Antagonistinnen vor allem eins: die Belohnung des sich auf die Beziehungswerte berufenden Mannes, weshalb Clara zuletzt trotz seines Seitensprungs zu Hannes zurückkehrt und Jan als literarischer Prinz auf dem weißen Pferd mit Kiki davonreiten kann.⁵¹³

Dass sich dieser Zusammenhang von Geschlechtlichkeit und Figurenpotential auch in andere Generationen fortsetzt, bestätigt die Figur Bernd. Nicht nur, dass er eine der vielen Vaterfiguren ist, die ihrer Rolle als solcher gerecht werden müssen, seine offenkundige Homophobie kann auch nur dadurch relativiert werden, dass er als Figur in eine familiäre Bindung zu Sohn Klaus und Schwiegersohn Viktor integriert wird.⁵¹⁴ Auch in anderen Filmbeispielen zeigt sich, dass problematische Ansichten und Einstellungen einer regressiven Elterngeneration auf individueller, nicht gesellschaftlicher Ebene durch die Einbindung der Figuren in eine durch die entsprechend der Fragestellung progressivere Kindergeneration relativiert werden.⁵¹⁵

Eine konkrete Problematisierung dieser repressiven Integrationsstrategien findet nicht statt. Vielmehr werden diese Aspekte zugunsten einer generellen Harmonisierung und übergeordneten Sinnstiftung zurückgestellt, welche nicht nur auf narrativer Ebene erfolgt, sondern auch auf struktureller. Letzteres erfolgt durch die Referenzialisierung eines anderen filmischen Textes. Hält man sich die vergleichbare Plot-Absicht vor Augen, identifiziert sich der Film durch die Situierung seines Erzählrahmens in der Weihnachtszeit und die Auseinandersetzung mit verschiedenen parallelen Handlungssträngen als konzeptionelles Plagiat des Kultfilms *TATSÄCHLICH...LIEBE* (Richard Curtis, UK/FR/USA 2003). Auch die Titelgestaltung der Filmplakate weist entsprechende Analogien auf – siehe die wechselnde Schriftfarbe beim Titel und der Besetzung oder das ‚Verpacken‘ der betei-

⁵¹³ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:52, 1:49. Spätestens durch die humorvoll gebrochene Metaphorik des heldenhaften Prinzen, der die ‚Jungfrau in Nöten‘ rettet – Jan möchte Kiki auf einem Schimmel zurückerobern und bringt eine Raviolidose mit, welche vorher als Symbol eines einfachen bzw. an Kikis Realität angepassten Lebensstils etabliert wurde (vgl. ebd.) –, wird klar, dass sich der Film selbstreflexiv mit medial vermittelten Bildern von Romantik und Liebe auseinandersetzt.

⁵¹⁴ Vgl. ALLES IST LIEBE, 1:29, 1:54.

⁵¹⁵ Bernds Homophobie funktioniert dahingehend genauso wie der gegen Türken gerichtete Rassismus Dr. Sarheimers in *300 WORTE DEUTSCH* (Züli Aladağ, D 2013), welcher nur durch die in der Kindergeneration angelagerte Paarbildung relativiert werden kann. Liebe und Familie fungieren hier als Instrumente zur Integration der intergenerationellen und geschlechtsspezifischen Differenz.

ligten Schauspieler als Geschenk (s. u.) – und lässt keinen Zweifel daran, dass sich der Film auf das britische Original bezieht.



Abb. 11-12: DVD-Titel von Richard Curtis, *Tatsächlich...Liebe* (UK 2013), und Plakatentwurf Markus Goller, *Alles ist Liebe* (D 2014).

Dabei sollte der Status eines konzeptionellen Plagiats betont werden, denn ALLES IST LIEBE repliziert keinesfalls die Handlung des Klassikers, sondern entwirft ein eigenständiges Plot-Gerüst, welches sich im Kontext der im Original vermittelten kulturellen Wissens Elemente als davon differenzierbare, spezifisch deutsche Version der Geschichte herausstellt.

Auf der Ebene der Erzählstruktur referiert ALLES IST LIEBE ebenfalls das britische Original und das ihm eigene *Short-Cuts*-Format. Nies beschreibt diese „narrative Präsentationsform“⁵¹⁶ der *Short Cuts* als Teil des filmischen Weltentwurfs wie folgt:

Durch die Fragmentierung und alternierende Parallelmontage von Geschehenseinheiten etabliert der Text eine Erzählhaltung, die wesentliche Aussagen über die Welt und über die Geschichte impliziert. Diese sind jedoch ambivalent: Einerseits bezeichnet die Fragmentierung eine Brechung von Einheit, Kontinuität und Zusammenhang. [...] Andererseits lassen sich die fragmentierten Geschehensegmente den einzelnen Handlungssträngen zuordnen, in denen wenigstens die jeweiligen Figuren, die als Haupt- und/oder

⁵¹⁶ Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories. Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Erzählstile in Literatur und Film. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica*, Vol. 30, 1-2, Tübingen 2007, S. 109-135, S. 116.

Perspektivträger fungieren, einen Zusammenhang stiften.⁵¹⁷

Dabei ist der Aspekt der narrativen Fragmentierung der verschiedenen Erzählstränge in ALLES IST LIEBE jedoch nicht so weit ausgeprägt, dass man von einem kompletten Bruch mit Kontinuität sprechen könnte. Hierzu trägt vor allem bei, dass sich viele Teile der Handlung an einem Ort, dem Weihnachtsmarkt am Mainkai, abspielen. Zudem steht das gesamte Personeninventar des Films durch Arbeits-, Freundschafts- oder Familienbeziehungen in enger Verbindung (maximal ein Grad der Entfernung), wodurch Überleitungen und Zusammenhänge innerhalb der Segmente geschaffen werden.

Die kohäsionsstiftenden Strukturelemente der Darstellungsebene überwiegen also gegenüber der Fragmentierung. Nicht zuletzt ist es zudem das übergeordnete Streben nach Liebe und Familienbindung, welches die Fragmente der Erzählung verbindet und ihnen einen Sinnzusammenhang verleiht.

Liebe ist also nicht nur eine Glaubensgröße, sie steuert auch die Struktur der gesellschaftlichen Ordnung. In dem Streben eines großen Personeninventars nach Liebe wird sowohl in 3 ZIMMER/KÜCHE/BAD als auch in ALLES IST LIEBE deutlich, dass dieses bereits einen relevanten Selbstzweck erfüllt. Es markiert Liebe als Konzept zur übergeordneten Sinnstiftung⁵¹⁸ in einer fragmentierten (dargestellten) Welt, wodurch die Liebe verhandelnde Weltmodell als Ganzes gegenüber seinen Handlungsfragmenten aufgewertet wird.⁵¹⁹

5.1.7 Weitere Topoi und ‚Standardsituationen‘⁵²⁰

In ihren Ausführungen zum romantischen Baukasten in Filmen beschreibt Anette Kaufmann einige erzählerische Standardsituationen, welche in Liebesfilmen gehäuft vorkommen. Die benannten Szenarien orientieren sich am narrativen Verlauf der Romcoms von der ersten Begegnung der Liebenden bis zum Ende des Films und verdeutlichen zentrale Erzähl- und Darstellungsstrategien der Filme. Worauf jedoch weniger intensiv eingegangen wird, ist der semantische Nutzen dieser Bausteine und Muster. Ein paar ausgewählte Beispiele derselben, die sich auch im hier untersuchten Korpus vermehrt finden lassen, und deren Relevanz in den Weltordnungen sollen hier noch einmal aufgegriffen werden. Die Ausführungen erheben aber keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit.

Der Zufall spielt mit

Wenn die Weltentwürfe auf das Zusammenkommen von Liebenden im Sinne eines Schlüssel-Schloss-Prinzips entgegen allen äußeren Hindernissen hinarbeiten,

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Vgl. Nies, „Shot Cuts“, S. 116.

⁵¹⁹ Vgl. Moritz Baßler, „Einführung. Short Cuts und Serialität: Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt“. In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.), *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 11.

⁵²⁰ Vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 99-140.

ist die wohl wichtigste Hürde der Narration die Unwahrscheinlichkeit ebenjener Begegnung. Die Topoi des Zufalls und des Schicksals helfen bei der Überwindung dieser Barriere und stellen damit einen wesentlichen Bestandteil der Liebeserzählungen dar. Er ist gleichermaßen unwahrscheinlich wie unvermeidbar, da der filmische *Zufall* alle Plot-Strukturen ins Rollen bringt, die alternativlos zur idealen Paarbildung führen.

Ein derart folgenreicher Zufall führt etwa zum Aufeinandertreffen von Ludo Decker und Anna Gotzowski in *KEINOHRHASEN* (Til Schweiger, D 2007). Ludo muss als Resultat einer Straftat 300 Stunden Sozialdienst in einem Kindergarten ableisten. Die Situierung der Erzählung in der Berliner Metropolregion legt nahe, wie gering die Chance ist, dass Ludo diese Stunden genau in dem einen Kindergarten ableistet, in dem eine ihm bekannte Person arbeitet, welche aber seit der gemeinsamen Kindheit keinerlei Kontakt mehr zu ihm hatte und die auch wenige soziodemografische Überschneidungspunkte mit ihm bietet. Der Anschein der Zufälligkeit im Aufsetzen dieser Beziehungsplots ist für die Filme als Vermittler zwischen intradiegetischem Weltentwurf und extradiegetischer Realität in dreifacher Hinsicht funktional.

Zufälligkeit vermittelt gleichermaßen die Alltäglichkeit, die Unwahrscheinlichkeit und Unvermeidbarkeit von Liebe. Liebe ist insofern *alltäglich*, als sie sich in allen Alltagsszenarien finden lässt. Der Zufall kann Personen genauso gut im Supermarkt wie bei *MÄNNNERHERZEN* (Simon Verhoeven, D 2009) und *TRAUMFRAUEN* (Anika Decker, D 2005), im Kindergarten wie bei *KEINOHRHASEN* (Til Schweiger, D 2007) oder in der Wohngemeinschaft wie bei *3 ZIMMER/KÜCHE/BAD* (Dietrich Brüggemann, D 2012) zusammenbringen. Dennoch bleibt das Finden der Liebe letztlich eine *Unwahrscheinlichkeit*, da für das Eintreten des Zufalls ein Zusammenwirken endloser Faktoren notwendig ist, die zum Aufeinandertreffen der Figuren am richtigen Ort zur richtigen Zeit führen. Zu diesen Faktoren gehören in *KEINOHRHASEN* (Til Schweiger, D 2007) unter anderem die Berufswahl und der Wohnort der Protagonisten oder Ludos kriminelles Verhalten, dessen Sanktionierung durch das Finden von Anna also im Kern unterlaufen wird.

Liebe widersetzt sich diesen ihr zugrunde liegenden widrigen Umständen jedoch, denn sie ist *unvermeidbar*. Kreuzen sich die Wege der idealen Partner, führt kein Weg an ihrem Zusammenkommen vorbei. Umso signifikanter wirkt Liebe, sofern sie gefunden wurde, als Sinngabungsinstanz auf die dargestellte Welt. Aufgrund von Liebe stellt Ludo seinen kompletten Lebensentwurf in Frage. Ludo transformiert seine Vorstellung von Männlichkeit – ganz nach dem in Kapitel 4 beschriebenen Schweiger-Modell vom Macho zum Frauenverstehender – und arbeitet zuletzt als Kindergärtner statt Klatschreporter.⁵²¹

Die persistente Proklamation des Zufalls in der Liebe mag in den Filmen funktional sein, da diese im Sinne der Genrevorgaben dennoch zu ihrem *Happy End* kommen, sie verschleiert aber das dahinterstehende Konzept eines der Liebe ohnmächtig gegenüberstehenden Menschen. Was dieses Modell seinen Prota-

⁵²¹ Vgl. Til Schweiger, *KEINOHRHASEN*. SevenPictures Film/Barefoot Films/Medienboard Berlin-Brandenburg 2007, Filmminute 1:52.

gonisten nämlich nicht einräumt, ist, Kontrolle über die Liebe zu haben oder diese aktiv in die Hand nehmen zu können. Liebe. Die Filme werten damit insbesondere rationalen Kriterien bei der Partnersuche ab und legt nahe, dass die wahre Liebe zu jedem und keinem Zeitpunkt gleichermaßen gefunden werden kann. Während in Kapitel 2 ausgeführt wurde, dass in der soziologischen Auseinandersetzung der Aspekt der Autonomie zentral für die Formung von Beziehungen ist, kolportieren die Filmbeispiele also die Aufgabe derselben.

Das Liebesbekenntnis

Wenn Kaufmann das Liebesbekenntnis als „neuralgischen Punkt[...] im Kommunikationsverhalten zwischen Frau und Mann“⁵²² bezeichnet, soll dies auch auf die Narration selbst übertragen werden. Die Offenbarung der innersten Gefühle gegenüber dem Partner ist in den meisten Fällen der Höhe- und Wendepunkt des dritten Filmaktes und läutet die finale Ereignistilgung und Harmonisierung ein.

Während dieses Bekenntnis in *3 TÜRKEN & EIN BABY* (Sinan Akkuş, D 2015) eine echte Rede ist,⁵²³ handelt es sich in *KOKOWÄÄH* (Til Schweiger, D 2011) um die Kombination aus einem von Henry verfassten Drehbuch und dem Bekenntnis, dass er sich das *Happy End* der darin enthaltenen fiktiven Charaktere auch für seine Lebensrealität vorstellen könne.⁵²⁴ Analog zu diesen Beispielen lässt sich bemerken, dass Liebesbekenntnisse mit dieser konkreten Verortung in der Diegese deutlich häufiger durch Männer als durch Frauen gemacht werden. Das Bekenntnis dient in dieser Rahmung dem Nach-außen-Kehren einer inneren Entwicklung bzw. einem Sichtbarmachen des Zugangs zur Emotionalität, den die Männer im Laufe ihrer Transformation erarbeitet haben.

Das verbalisierte Bekenntnis repräsentiert ein Verbindlichkeitsversprechen bezüglich der gezeigten Beziehung und projiziert deren Bestehen in die Zukunft nach dem *Happy End*. Nicht zuletzt wird es häufiger auch durch andere Formen der Institutionalisierung, etwa durch eine angedeutete Hochzeit oder Schwangerschaft, begleitet. Vor diesem Hintergrund ist auch einleuchtend, warum das Liebesbekenntnis oftmals durch Dritte bezeugt werden muss, wie etwa in *VATERFREUDEN* (Matthias Schweighöfer, D 2014),⁵²⁵ und deutlich seltener in einer exklusiven Zweierkommunikation stattfindet. Bekennt sich eine Figur vor Zeugen zu ihrer Liebe, wird dieselbe nicht nur auf individueller Ebene installiert, sondern auch im kollektiven Gesellschaftsentwurf des Weltmodells verankert. Dies ist vor dem Hintergrund relevant, dass viele der Diegesen kein elaboriertes Modell einer die Protagonisten umgebenden ‚Gesellschaft‘ entwickeln und deren Existenz eher im Sinne einer *Pars pro toto*-Relation referieren. Mit der Notwendigkeit einer

⁵²² Vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 130.

⁵²³ Vgl. Sinan Akkuş, *3 TÜRKEN & EIN BABY*. Egoli Tossel Pictures/FunDeMental Studios 2015, Filmminute 1:27.

⁵²⁴ Vgl. *Kokowääh*, 1:51.

⁵²⁵ Vgl. Matthias Schweighöfer, *VATERFREUDEN*. Pantaleon Films/Wiedemann & Berg Filmproduktion 2014, Filmminute 1:42.

expliziten Deklaration von Liebe wird deutlich, welche Rolle derselben als strukturierende Dimension der öffentlichen Ordnung zugeschrieben wird.

Der Liebesbeweis

Noch etwas weiter als das Liebesbekenntnis geht das Erbringen eines Liebesbeweises. Markiert wird dieser innerhalb der Weltordnung durch das Zurücklassen eines vorher in der Diegese als besonders wertvoll semantisierten Gutes, zum Beispiel eines finanziellen Status oder eines Berufs.

In den bisher besprochenen Filmen lassen sich bereits zahlreiche solcher Beispiele finden: David gibt für Katrina die Reederei auf, Nicholas und Jo lassen ihren Reichtum zurück, um mit Stella und Sophie zusammen sein zu können, und Sänger Chriz riskiert seine Karriere, um mit Lila zusammen zu sein. Dabei ist es grundsätzlich nicht unbedingt von Relevanz, was konkret die Figuren aufzugeben bereit sind; wichtig ist vielmehr, dass es die Repräsentation eines durch das ehemalige, noch nicht transformierte Ich des Liebenden hochbewerteten Identitätsmerkmals ist. Mit dem Liebesbeweis wird eben signalisiert, dass der Partner diejenigen Anteile seiner selbst abgelegt hat, die eine Idealbeziehung gefährden. Dennoch befinden sich die Dimensionen der Beweishandlungen besonders häufig im semantischen Feld Rationalität und Kapitalismus. Aufgegeben werden zum Beispiel Geld, Status, Berufe oder hedonistische Freiheitsgedanken, ohne jedoch automatisch die antonymen negativen Assoziationen mit hervorzurufen. Die Aufgabe von Geld bedeutet nicht, dass das Paar in Armut lebt. Vielmehr wird suggeriert, dass die Bereitschaft dazu, seinen Reichtum zurückzulassen, notwendig ist, um eine erfolgreiche Paarbildung abzuschließen, und dass es lediglich darum geht, Letztere immer gegenüber der finanziellen Sicherheit zu priorisieren. Die Erfüllung von Liebe nihilliert sämtliche potentiellen negativen Konsequenzen, weshalb der Liebesbeweis keine wirkliche Aufgabe im Sinne eines Verlustes ist, sondern eine Erweiterung des Figurenpotentials um das der wahren und emphatischen Liebe.

Das Missverständnis

Um Figuren in Situationen zu versetzen, in denen sie ihre Charaktermerkmale adaptieren und eine solche Transformation unter Beweis stellen können, modellieren die Erzählungen Hürden auf dem Weg der Beziehungsbildung. Eine der häufigsten Formen dieser Hürden ist das Missverständnis. „Da ein Missverständnis zunächst lediglich Fehlinterpretation, aber keinen grundlegenden Dissens bedeutet, ist es das ideale Hindernis für die Romantic Comedy.“⁵²⁶ Wie Kaufmann suggeriert, eignet sich das Missverständnis besonders gut zur Entwicklung von Konfliktpotentialen, weil die Auflösung derselben im Kern nicht komplex ist. Sie benennt als häufigste Beispiele für Missverständnisse die fehlerhafte Interpretation einer vermeintlich intimen Situation zwischen dem gewünschten Partner

⁵²⁶ Vgl. Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 124.

und einer anderen Person und die Annahme, dass der potentielle Partner die geäußerten Gefühle „für profane Zwecke missbraucht“.⁵²⁷

Im oben genannten Beispiel von Cem und Lena führt die Fehlinterpretation dessen, was in der gemeinsamen Nacht der Protagonisten passiert ist, zu einem Konflikt, der erst später aufgelöst werden kann. Die Aufklärung wird als eine Art Wendepunkt funktionalisiert, durch den sich die Liebenden wieder annähern können. Auch bei anderen Beispielen wird die Rolle des Missverständnisses in den folgenden Kapiteln immer wieder aufgegriffen. Dabei sind es seltener Missverständnisse, die sich aus einer unglücklichen Verkettung von Umständen ergeben, und häufiger solche, die aus einer Störung in der Kommunikation zwischen Liebenden resultieren. Ihre Aufklärung bedarf in der Regel einer Selbstoffenbarung der Partner und damit auch einer emotionalen Verfügbarkeit. Da beide ohnehin als Teilaspekte des favorisierten Liebesideals modelliert werden, sind die Auflösung der Missverständnisse und das Zusammenkommen der Liebenden im Sinne einer Kausalkette aneinandergeschlossen.

5.2 Seitensprünge – Bedrohung der Paarwelt

Während die bisher besprochenen Erzählstrukturen und Handlungsstrategien in jeder Hinsicht kohäsionsfördernd funktionieren, erweisen sich das Fremdgehen und der Betrug innerhalb von Beziehungen als Handlungsszenarien, welche die intime Gemeinschaft akut bedrohen. Narrativ nimmt der Seitensprung deshalb eine relevante Rolle als Disruptor von Beziehungen in den Weltentwürfen ein. Umso interessanter ist es, die unterschiedlichen Wege des Umgangs damit in den Filmen zu betrachten, wobei sich zwei Tilgungsstrategien und mit ihnen verbundene Argumentationsstrukturen häufen. Einerseits lässt sich der Betrug als Transformationsanlass funktionieren, was mithilfe einer Erweiterung des *Rückkehrer-Modells* erzielt wird. Der Unterschied in der Modellierung des Erzählens besteht dann vor allem darin, dass die das Paar trennende Handlung innerhalb der Diegese stattfindet.

Eindrücklich kann man das am Beispiel des Films *EIN FLIEHENDES PFERD* (Rainer Kaufmann, D 2007) nachvollziehen, in dem das langjährige Ehepaar Helmut und Sabine Halm mit dem in jeder Hinsicht gegensätzlichen Paar Klaus und Helene konfrontiert wird. Repräsentiert durch diese wortwörtlichen Gegensatzpaare, entfaltet sich in der dargestellten Welt eine Aushandlung entlang der Opposition von Routine und Ekstase, von Pragmatismus und Hedonismus und nicht zuletzt von (metaphorischem) Leben und Tod. Bereits ein Blick auf die in Abbildung 13 beschriebenen Merkmalsmengen der Protagonisten illustriert, warum das Aufeinandertreffen der Figuren als Störung der eingefahrenen Routine der Halms verstanden werden muss.

⁵²⁷ Ebd.

	Helmut Halm – Sabine Halm	Klaus – Helene
Beruf	Beamter	Freiberufler
Urlaub	selber Ort seit 12 Jahren	Abwechslung, Abenteuer
Sexualität	funktioniert nicht	sehr ausgiebig
Geschlechterrollen	traditionell	traditionell, aber offen
Liebe	heißt Verantwortung	heißt Spaß und Hingabe
Leben vs. Tod	Tod, Denken, Melancholiker	Leben, Handeln, Feiern, Luxusgüter

Abb. 13: Merkmalsmengen der Gegensatzpaare. Rainer Kaufmann, *Ein fliehendes Pferd* (D 2007).

Diese Störung wird dadurch amplifiziert, dass Helmut als Charakter gezeichnet wird, der sich gegen Veränderung im Leben wehrt.⁵²⁸ Sein signifikantes Streben nach der Perpetuierung des Status quo sowohl auf beruflicher als auch privater Ebene modelliert ihn als Extremfigur innerhalb des von ihm besetzten semantischen Raums. Sabine ist durch ihn zwar an diesen Raum gebunden, weist jedoch durchaus extrapoliertes Potential zur Transformation auf, welche sie auch als Wunsch artikuliert. Ihre geplante Rückkehr in den Beruf und ihr Verlangen, nach 12 Jahren einen anderen Urlaubsort zu besuchen, verdeutlichen, dass ihr Veränderungsvermögen weiter an der Figurenoberfläche liegt und daher nach einer nur kurzen Konfrontation mit dem hedonistischen Klaus exponiert werden kann.⁵²⁹ Sabine offenbart sich damit als Protagonistin, die in der Lage ist, die Grenze zwischen den semantischen Räumen zu diffundieren; sie ist eine Grenzgängerin, die im Kern Merkmale beider Dimensionen vereint, aber im Sinne eines Beuteschemas von Helmut an die Werte und Verhaltensnormen eines Raumes gebunden wurde. Klaus und Helene als Reflexion einer zum Teil ungreifbaren Dynamik des Lebens und damit sich in ständiger Bewegung befindende Figuren sind genau hierdurch in der Lage, einerseits die Bindung Sabines an Helmut's Trägheit zu erodieren, andererseits diesen, wenn auch erzwungen, aus seinem Raum abzulösen.

Als Medium dieser Ablösungsprozesse artikuliert sich der Umgang der Charaktere mit Körperlichkeit und Sexualität. Während der Beziehungsalltag zwischen Helmut und Sabine zunächst fast platonisch wirkt, ist Klaus und Helene ein sehr exponierter Umgang mit Sexualität und Körperlichkeit immanent. Dieser verfügt damit bereits passiv im Sinne einer Konfrontation über eine katalysatorische Funktion, sodass Helmut und Sabine genau auf dieser Ebene die Transgression in den Gegenraum gestattet wird. Zunächst erfolgt dies durch eine egozentrierte Sexualisierung, indem beide Figuren beim Akt der Selbstbefriedigung gezeigt werden. Entsprechend ihrer unterschiedlichen Flexibilität passiert das bei Sabine

⁵²⁸ Vgl. Rainer Kaufmann, *EIN FLIEHENDES PFERD*. Gate Filmproduktion/Clasart Film- und Fernsehproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2007, Filmminute 0:38.

⁵²⁹ Vgl. *Ein fliehendes Pferd*, 0:24, 0:32.

früher als bei Helmut,⁵³⁰ wobei in beiden Fällen ein Zusammenhang zwischen dem Sexakt und den Gegenspielern hergestellt wird, die als Objekt der Begierde zum Teil einer sexuellen Fantasie werden. Während die Selbstbefriedigung in beiden Fällen emphatisch ist, kann eine aufeinander gerichtete Sexualität des Paares dies noch nicht sein,⁵³¹ was signalisiert, dass deren Transformation noch nicht abgeschlossen ist. Stattdessen tauchen beide Figuren weiter in den Gegenraum ein, indem sich ihre Fantasien in Form einer körperlichen Begegnung mit dem Gegenspieler realisieren. Während Klaus und Sabine sich nach dem gemeinsamen Joggen leidenschaftlich küssen,⁵³² wird Helmut von Helene bei einer Massage befriedigt.⁵³³ Es fällt auf, dass Helmut's Seitensprung ein vor allem physischer und nicht emotionaler Akt ist, während Sabine etwa nicht penetriert, die Verbindung zwischen ihr und Klaus aber als intensiv und emotional vermittelt wird. Dennoch können beide Situationen gleichermaßen als Fremdgehen verstanden werden, bei dem Klaus und Helene als nonchalante Verführer wirken, Helmut und Sabine verführt werden. Ihre neu entflammte Sexualität sei „ein Zeichen, dass du noch lebst“,⁵³⁴ verdeutlicht also ein kurzzeitiges sowohl körperliches als auch geistiges Versetzen in den Gegenraum. Insbesondere für Helmut ist diese Grenzüberschreitung relevant, wird er doch früh im Film eng mit dem Todes-Paradigma in Verbindung gebracht.⁵³⁵ Stillstand und die Akzeptanz desselben sind demnach gleichzusetzen mit dem metaphorischen Tod, der sich physisch in der Impotenz Helmut's und psychisch in seinem Festhalten am analytischen Beobachterstatus manifestiert. Seine Wiederbelebung, wenn auch kurzzeitig gelungen, ist jedoch nicht von Dauer, sondern bedarf einer Art Gewaltakt bzw. eines gewaltsamen Entreißens aus seiner Versteinerung, was in einer Art Showdown zwischen Klaus und Helmut im Extremraum des Segelboots ver(sinn)bildlicht wird. Analog zur steigenden Intensität der Unterhaltung über den Sinn des Lebens und Liebens und der Annäherung Helmut's an die katalysatorische Selbsterkenntnis wird das Wetter stürmischer bis hin zur vermeintlichen Katastrophe, bei der Klaus über Bord geht und ertrinkt.⁵³⁶ ‚Vermeintlich‘ bezieht sich hierbei auf den Umstand, dass Klaus wenig später wieder unbeschadet auftaucht,⁵³⁷ nur um im Anschluss zusammen mit Helene und allen Spuren ihrer Existenz zu verschwinden.⁵³⁸

Spätestens an dieser Stelle stellt sich dem Zuschauer die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit der Erzählperspektive im Film. Schon vorher werden durch Helmut's vehementes Bestreiten der Authentizität von Klaus' Aussagen über die gemeinsame Jugend Zweifel dahingehend aufgeworfen, welche der Männerfigu-

⁵³⁰ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:15, 0:39.

⁵³¹ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:36, 0:55.

⁵³² Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:50.

⁵³³ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:52.

⁵³⁴ Ein fliehendes Pferd, 0:51.

⁵³⁵ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:09.

⁵³⁶ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 1:07.

⁵³⁷ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 1:19.

⁵³⁸ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 1:23.

ren glaubhaft ist.⁵³⁹ Jedoch nimmt der Film bis zuletzt keine verbindliche Position dazu ein, sondern suggeriert vielmehr durch das genauso plötzliche Erscheinen wie Verschwinden der Gegenspieler, dass es sich bei Klaus und Helene um von Helmut und Sabine konstruierte Projektionen idealer Partnerfiguren und gewünschter identitärer Selbst- und Fremdanteile gehandelt hat, wodurch der Film *ex post* vom Zuschauer re-arrangiert und neu interpretiert werden muss. Ist dies etwa der Fall, so muss festgestellt werden, dass die Notwendigkeit einer Veränderung durchaus aus den Figuren selbst erwachsen ist, aber durch einen Bewusstwerdungsprozess erst an die Personenoberfläche geholt werden muss. Klaus und Helene fungieren dann als Medium der individuellen Ego-Verstärkung, sie unterstützen unhinterfragt die Interessen ihrer Gegenspieler und sind vielmehr Teil einer Selbst- statt einer Fremdverführung,⁵⁴⁰ indem sie das Selbstbewusstsein von Helmut und Sabine amplifizieren. Sie dienen damit als fantastische Marionetten einer emphatischen Selbsterfüllung und -erweiterung der Eheleute. Weitere Belege für diese Argumentation finden sich in der exponierten Wassermetaphorik des Films, die von Helmut mehrfach verbalisiert wird. Seine Angst vor dem Wasser begründe sich in einem Albtraum, in dem er vom Wasser davongespült wird.⁵⁴¹

Das Wasser als Sinnbild einer imminnten Gefahr für das Selbst und gleichermaßen der Fluidität bzw. konkreter der konstanten Veränderung ist der ultimative Gegenspieler für Helmut. Nicht nur die von Klaus verkörperten oben genannten Merkmale, sondern auch seine Affinität zum Wasser – er segelt, schwimmt nackt mit Sabine etc. – legen nahe, dass er als Figur mit diesem gleichzusetzen ist. Er repräsentiert eine Materialisierung der unmittelbaren Bedrohung, weshalb er zuletzt aber auch ohne Konsequenzen „vom Wasser verschluckt“⁵⁴² werden kann. Klaus als Äquivalent zum Wasser stellt für Helmut also nicht nur eine Bedrohung seiner Ehe, sondern auch seiner Identität dar. Ein Zusammenhang, der sich in Sabine verkehrt. Sie ist nicht nur gern im Wasser, sie akzeptiert auch Veränderung als zwangsläufigen Bestandteil des Lebens und ihrer Beziehung. In dieser Asymmetrie entfaltet sich also der im Film zentrale Konflikt. Verkörpern Helene und Klaus nicht realisierte, aber erwünschte Identitätsanteile von Helmut und Sabine, so liegt auf der Hand, dass die Figuren genau dann endgültig eliminiert werden können, wenn das Paar und insbesondere Helmut so sehr aus ihrem Ausgangszustand gelöst wurden, dass eine Verinnerlichung des Transformationspotentials erfolgt und eine Problemlösung möglich ist. Nicht nur, dass Helmut und Sabine dann als Paar versöhnt werden, dies geschieht auch im Wasser. Auf Sabines Frage danach, ob sie gemeinsam zurück- oder weiterschwimmen sollen, erwidert Helmut „weiter“⁵⁴³ und versichert damit in Form eines verbalen

⁵³⁹ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:09.

⁵⁴⁰ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:25, 0:45.

⁵⁴¹ Vgl. Ein fliehendes Pferd, 0:58.

⁵⁴² Ein fliehendes Pferd, 1:15.

⁵⁴³ Ein fliehendes Pferd, 1:27.

Bekennnisses seinen Willen zur Veränderung und seine Abwendung vom Status quo.

Diese Form der Tilgung beschreibt also nicht per se einen Übergang in den durch Klaus und Helene besetzten Gegenraum, sondern die Herstellung eines hybriden Normmodells, bei dem die Verbindlichkeit der Ehe bestehen bleibt. Der Betrug der Ehepartner ist verbaliter gleichzusetzen mit einem Aufbruch, einem Sezieren der eigenen Beziehung wie der Beziehungserwartungen (verkörpert durch Klaus und Helene) und einem Voranschreiten, welches durch Stabilität, manifestiert im Fortbestand der Ehe, einerseits und Fluidität, symbolisiert durch Helmut's Bereitschaft, ins Wasser zu gehen, andererseits gekennzeichnet ist. Hier zeigt sich, dass der Betrug in hohem Maße funktional ist für die Aushandlung der Lebensgemeinschaft und der darunter subordinierten, aber nicht verbalisierten Probleme. Er legitimiert sich in genau diesem Herantragen der Konflikte an die Oberfläche, wodurch nicht nur eine Harmonisierung derselben, sondern auch ein Bekenntnis zum adaptierten Fortbestehen der emotional-affektiven Partnerschaft ermöglicht wird; ein *Happy End* im Sinne eines verbindlichen Zukunftsversprechens. Zudem wird der Betrug allgemein durch die letztendliche Versöhnung der Partner und konkret dadurch, dass er in diesem Fall potentiell nur im Kopf der Eheleute stattgefunden hat, entschärft.

Derartige Relativierungsstrategien finden sich auch in anderen Rückkehrer-Beispielen. So wird eine Versöhnung von Ludo und Anna in *ZWEIFIOHRKÜKEN* (Til Schweiger, D 2009) dadurch sichergestellt, dass beide Partner den anderen betrügen und diese Grenzüberschreitung somit zumindest ausgeglichen stattfindet. Auch bei *ALLES IST LIEBE* (Markus Goller, D 2014) können die Figuren Hannes und Clara erst ausgesöhnt werden, nachdem die betrogene Clara mit einem anderen Mann geschlafen hat. In der filmischen Logik kann auf diese Weise entweder das Fremdgehen legitimiert oder zumindest die dadurch entstandene Asymmetrie der Partner als Problemfeld eliminiert werden.

Eine weitere Strategie liegt in der Bewusstmachung des eigenen Defizits durch die Annahme oder Beobachtung des Partners mit einer anderen Person. Die Notwendigkeit einer Verhaltensänderung wird der Figur Carl in *DA GEHT NOCH WAS* (Holger Haase, D 2013) erst bewusst, als er seine Frau mit ihrem neuen Partner Arno sieht.⁵⁴⁴ Auch in *ELTERN* wird Christine erst durch die Projektion ihres eigenen Fehlverhaltens auf ihren Mann Konrad bewusst, dass ihre Familie eine höhere Priorität hat, woraufhin sie ihre Affäre beendet.⁵⁴⁵ Der wahrgenommene Betrug durch eine andere Figur fungiert also als Katalysator für die Transformation des prekär gezeichneten Partners. In *FRAUENHERZEN* (Sophie Allet-Coche, D 2014) und *KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG* (Ulli Baumann, D 2011) genügt sogar bereits ein Betrugsverdacht als Anlass zur Verhaltensänderung.⁵⁴⁶ All diese Erzählstrategien

⁵⁴⁴ Vgl. Holger Haase, *DA GEHT NOCH WAS*. Olga Film 2013, Filmminute 0:23; im Folgenden zitiert unter Dgnw, H:MM.

⁵⁴⁵ Vgl. Robert Thalheim, *ELTERN*. Kundschafter Filmproduktion/23/5 Filmproduktion GmbH/Südwestrundfunk (SWR) 2013, Filmminute 1:10.

⁵⁴⁶ Es lassen sich auch Beispiele finden, in denen dieser Kausalzusammenhang unabhängig von

führen dazu, dass einer harmonischen Rückkehr in die Ausgangsbeziehung keine Hürde im Weg steht. Der Ausbruch ist notwendig, um die Rückbindung an eine in der Zwischenzeit adaptierte und verfestigte emotionale Zweierbeziehung zu ermöglichen. Das im *Happy End* oftmals artikulierte neue Verbindlichkeitsversprechen sichert die Beziehung in die Zukunft ab.

Alternativ zu den Weltmodellen, in denen der Seitensprung als Katalysator zur Adaption einer teilweise defizitären Beziehung hin zur Idealbeziehung fungiert, gibt es Beispiele, in denen das Finden der wahren Liebe außerhalb der Ursprungsbeziehung eine Legitimation für den Ehebruch herstellt. Diese lassen sich mit einem *Umweg-Plot* beschreiben. In *IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER* (Florian Froschmayer, D 2012) wird diese Problemlösungsstrategie sogar am Beispiel zweier Beziehungen vollzogen. Als Rahmenhandlung des Films entfaltet sich eine Familienfindungs-Narration, durch welche die als Baby entführte Marie/Sina nicht nur ihre Zwillingsschwester Sophie kennenlernt, sondern insgesamt an ihre Herkunftsfamilie zurückgebunden wird. Darin eingebettet wird ein Rollenwechsel-Plot, indem Sina auf Wunsch ihrer Zwillingsschwester Sophie deren Rolle einnimmt, während Sophie zwei Tage vor ihrer Hochzeit nach Paris fliegt, um sich mit ihrem Ex-Partner zu treffen.⁵⁴⁷

Obwohl sich die Zwillingsschwestern physisch nicht differenzieren lassen, werden sie ansonsten möglichst gegensätzlich inszeniert. Sophie ist hyperfeminin und sehr gepflegt. Sie arbeitet als Designerin und ist als Mitglied der Familie Dahrendorf Repräsentantin einer im Film so markierten Oberschicht.⁵⁴⁸ Sina verkörpert dem entgegengesetzt das Arbeitermilieu, kleidet sich eher bedeckt und androgyn und hat einen umgangssprachlichen Sprachstil.⁵⁴⁹ Der Film nimmt jedoch für keine der Figuren eine Favorisierung vor, im Gegenteil erscheint das gegenteilige Verhalten lediglich als Konsequenz einer unterschiedlichen Sozialisation der Schwestern, sodass die positive Vereinigung der Familie Dahrendorf an keiner Stelle in Frage gestellt werden muss. Den Anlass der Erzählung stellt also vielmehr die Beziehungsmodellierung der Schwestern zu idealen Partnern dar, wodurch die Familie Dahrendorf als Gesamtgefüge abgesichert wird.

Sophies zunächst metaphorischer Betrug an ihrem Verlobten David durch ihre Abreise nach Paris setzt hierbei alle relevanten Handlungsstränge in Gang. An ihrem Beispiel zeigt der Film in zweifacher Hinsicht, inwiefern der Betrug als Bedrohung des Selbst betrachtet werden muss. Ihr Ex-Partner Xavier betäubt Sophie und hält sie an einem gemeinsamen Erinnerungsort gefangen, um den Grund für die plötzliche Trennung zu erfahren.⁵⁵⁰ Der Film kritisiert vor dem Hintergrund seiner romantischen Mission weder das missbräuchliche und illegale

einer letztlichen Harmonisierung aufgemacht wird. Auch wenn die Ehe zwischen Christa und Hartmut nicht mehr versöhnbar ist, wird die Handlung in *DREI VIERTELMOND* (Christian Zübert, D 2016) unter anderem davon angestoßen, dass Hartmut seine Ex-Frau mit jemand anderem sieht.

⁵⁴⁷ Vgl. Florian Froschmayer, *IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER*. Magic Flight Films/Sat.1 2012, Filmminute 0:21; im Folgenden zitiert unter IBmS, H:MM.

⁵⁴⁸ Vgl. IBmS, 0:07.

⁵⁴⁹ Vgl. IBmS, 0:24.

⁵⁵⁰ Vgl. IBmS, 0:27.

Verhalten Xaviers, noch wird dieses sanktioniert. Stattdessen erschafft Xavier mit der Enklave des Hauses am See einen Ort, an dem eine momentane Rückkehr der Protagonisten zum verlorenen Idealzustand ihrer Beziehung, verdeutlicht durch deren leidenschaftlichen Sex,⁵⁵¹ möglich ist. Diese physische Annäherung geht auch mit einer verbalen einher, durch welche aufgeklärt wird, dass Sophies Trennung von Xavier mit dessen Seitensprüngen zusammenhing.⁵⁵² Nicht nur, dass sich hierin offenbart, welche Konsequenzen Untreue für eine Idealbeziehung hat, diese werden auch noch drastischer in Anbetracht der Tatsache, dass Sophie das gemeinsame Kind abgetrieben hat. In der Verwebung von Untreue und individueller sowie familiärer Emphase geht der Film also so weit, zu vermitteln, dass Erstere es unmöglich macht, überhaupt Erfüllung zu finden. In der Fortschreibung von Xaviers Verhalten durch Sophie wird zudem klar, dass deren Beziehung zu David nicht zu rehabilitieren ist. Um sowohl Sophies als auch Xaviers Figurenpotential zu restaurieren und ihnen das Potential einer Familie zu ermöglichen – und nicht zuletzt, um ein versöhnliches Ende für die Figuren herzustellen –, werden sie zuletzt wieder miteinander gepaart, was insofern als Versprechen einer Familienzukunft ausreicht, als ihre Fruchtbarkeit bereits thematisiert wurde.⁵⁵³

Mit diesem Vorgehen vollzieht der Film nicht nur für Sophie ein *Rückkehrer-Modell*, sondern findet auch eine Möglichkeit, David ohne Konsequenzen aus seiner Beziehung freizugeben und seine emotionale Beziehung zu Sina (als Sophie) zu rechtfertigen, ohne einen Sympathieverlust für die Protagonisten zu riskieren. David nämlich ist es, der durch den Umweg der Untreue zu seiner Idealpartnerin findet. Dass die Figuren rein oberflächlich zusammenpassen, stellt der Film durch seine Situierung Davids als eher bodenständig sicher.⁵⁵⁴ David ist somit rein demografisch bereits näher an Sina positioniert als an Sophie und nimmt diese Angleichung seiner Verlobten an seine gesellschaftliche Realität als wünschenswert wahr.⁵⁵⁵ Aus der steigenden sozialen Nähe ergibt sich unmittelbar auch körperliche und emotionale Nähe zwischen Sina und David, die in einer gemeinsamen Nacht mündet, in der David sich selbst offenbart.

Ich habe mich noch nie jemandem so nah gefühlt. Gerade eben, das war wie ... Ich habe nicht gewusst, wer ich bin. Ich habe gedacht, ich bin du und du bist ich. Und wir beide zusammen sind ein Komet, der durchs Weltall fliegt. Ich habe nicht geglaubt, dass es sowas gibt. Ich muss dir was gestehen. Ich habe in letzter Zeit gezweifelt, ob das so eine gute Idee ist mit der Hochzeit, weil ich hab nicht gewusst, ob wir

⁵⁵¹ Vgl. IBmS, 0:43.

⁵⁵² Vgl. IBmS, 0:48.

⁵⁵³ Vgl. IBmS, 1:29.

⁵⁵⁴ Vgl. IBmS, 0:17.

⁵⁵⁵ Vgl. IBmS, 0:53.

so gut zusammenpassen. Ich glaube, ich habe mich erst heute so richtig in dich verliebt.⁵⁵⁶

Mit diesem Selbstbekenntnis erreicht der Film mehrere Dinge, insbesondere aber eine Legitimation aller durch die Liebenden vollzogenen Handlungen. Davids Zweifel über die Kompatibilität zu Sophie gepaart mit deren Beziehung zu Xavier lassen problemlos argumentieren, dass beide Seitensprünge dem Streben nach einer Idealbeziehung zugutekamen. Um dies zu verstärken, verkehrt der Film die oben beschriebene Logik, dass Liebe soziale Schranken überwindet, und verfestigt stattdessen die Annahme einer gleichheitsorientierten Liebe. Genau diese Gleichheit der durch die Figuren repräsentierten Merkmale ist es nämlich, die zur Vervollkommnung des Liebesideals, zur im Monolog beschriebenen Auflösung des Du und Ich im ‚Wir‘ beiträgt. Mithilfe des letzten Satzes wird deutlich, was dem Zuschauer wenig später als Problemlösung angeboten wird. Indem sich David erst an diesem Tag in Sophie bzw. Sina verliebt hat, kann mühelos begründet werden, warum diese Figuren unabhängig von eventuellen Animositäten oder Eifersuchtsszenarien zusammenkommen können.

Die vor der Auflösung des Rollentauschs vollzogene Hochzeit zwischen David und Sina (als Sophie) wird unter der Voraussetzung der authentischen Identitätsrealisierung beider Figuren am Ende des Films wiederholt.⁵⁵⁷ Wie zudem weiter oben gesagt, kann dies parallel zu einer konfliktlosen Integration Sinas in die Familie Dahrendorf geschehen,⁵⁵⁸ sodass zum Schluss ein funktionales Großfamiliengefüge modelliert wird. Letztlich werden im Film also alle drei potentiellen Konsequenzen des Fremdgehens gezeigt: die Zerstörung der Beziehung und potentiellen Familie durch Xavier, das Rückkehrer-Modell durch die Restauration seiner Beziehung zu Sophie und das Umweg-Modell durch die Legitimierung einer Liebesbeziehung zwischen Sina und David. Besonders ist im Film dabei die ausbleibende Verschiebung von Sympathien zwischen den Protagonisten, die in diesem Fall genau deshalb logisch ist, damit Sina und Sophie als harmonische Geschwister verbleiben können.

Diese doppelte Harmonisierung ist jedoch nicht in allen Fällen notwendig, wie man am Beispiel von *IM NAMEN DER BRAUT* (Peter Gersina, D 2006) sieht, worin nach dem Seitensprung Kims in der Nacht vor ihrer Hochzeit eine Sympathielenkung hin zu ihrer Nachbarin und Freundin Nina stattfindet, damit diese mit Kims Verlobtem Paul zusammenfinden kann. Kim, die aus lediglich oberflächlichen und triebgesteuerten Beweggründen zwischen Jerome, ihrem Liebhaber, und ihrem Verlobten Paul schwankt, wird bereits von Beginn an als nicht-favorisierte Partnerin positioniert.

Angelehnt an Paradigmen des Kammerspiels, werden die zentralen Beziehungen und Konfliktfelder im Film auf kleinstem Raum (im Haus der Novaks) und in-

⁵⁵⁶ IBmS, 1:03.

⁵⁵⁷ Peter Gersina, *IM NAMEN DER BRAUT*. Reich und Glücklich Film 2006, Filmminute 1:29; im Folgenden zitiert unter INdB, H:MM.

⁵⁵⁸ Vgl. INdB, 1:24.

nerhalb eines klar abgesteckten Zeitrahmens (am Vormittag von Pauls/Kims Hochzeit) ausgehandelt. Die Beziehung zwischen Nina und Paul entfaltet sich dabei zunächst antagonistisch, wobei der Antagonismus nur auf einer Wissensasymmetrie beruht. Während Nina alles dafür tut, um den Seitensprung Kims zu verbergen und die Hochzeit zu retten, geht Paul zunächst davon aus, dass Nina durch die Verschleierung von Kims Aufenthaltsort die Hochzeit sabotieren möchte.⁵⁵⁹ Aus der Notwendigkeit verschiedener Kooperationsituationen beim Eintreffen der Familie entstehen jedoch sowohl physische als auch geistige Momente der Nähe zwischen den Figuren.⁵⁶⁰

Ihren Höhepunkt findet diese zunächst narratologische Strategie der Sympathienlenkung in der intradiegetischen Anerkennung durch die Figuren. Das Kammerstück endet in einer Befragung der Familie durch die Polizei, welche einer Kette von Unfällen auf den Grund geht, die Kim und ihr Liebhaber in der Nacht zuvor verursacht haben. Kim verlagert zur Verschleierung ihres Seitensprungs und zur Gesichtswahrung vor ihrer Familie die Schuld für die Taten auf Nina, welche konsistent mit ihrem bisher gezeigten Verhalten zustimmt, um die Hochzeit ihrer Freundin zu retten.⁵⁶¹ Sowohl bei ihrem Verlobten Paul als auch bei ihrer Familie ist Kims Glaubwürdigkeit zu diesem Zeitpunkt derart eingeschränkt, dass weder ihr Vater noch Paul ihr glauben und eine Sanktionierung Kims in Form des Liebesentzugs stattfindet.

Durch die spezifische Zeichnung der Protagonistin Kim stellt der Film also sicher, dass Paul sein Treueversprechen auflösen kann, da dieses vorher durch sie ohnehin als nicht verbindlich etabliert wurde. Der hochgradig bindungswillige Paul und die ebenso loyale Nina können demnach ohne Sympathieverluste als Paargemeinschaft etabliert werden. Im Gegenteil stellt diese Verbindung derart eine narrativ erwünschte dar, dass sich beide noch am selben Tag das Ja-Wort geben.⁵⁶²

Auch im Vergleich mit anderen Beispielen des Liebesfilmgenres ist die Relation zwischen Filmzeit (weniger als ein Tag) und Verbindlichkeit der Beziehung (von Unbekannten zu Eheleuten) hier bemerkenswert. Die Kompatibilität beider Figuren ist demnach so hoch, dass eine Paarbildung unausweichlich ist, was sich auch zeigt, wenn man die Kausalkette aller Ereignisse betrachtet. So ist es Kims und Jeromes Chaosfahrt, die genau zu jener Polizeiermittlung führt, durch die Pauls Loyalitätsbekenntnis zu Nina überhaupt erst möglich wird. Zudem bricht als Folge der Fluchtfahrt der Brand im Hotel aus, der Paul veranlasst, statt des Hotels das Haus der Novaks aufzusuchen.⁵⁶³ Kims Fehlverhalten ist also notwendiger Katalysator für alle Handlungsanlässe, wodurch sie zu einer Art narrativen Strohpuppe wird, die dafür funktionalisiert wurde, Paul in den Lebensraum Ninas zu versetzen. Ihre eigentliche Irrelevanz zeigt sich daran, dass der Film keine Not-

⁵⁵⁹ Vgl. INdB, 0:35.

⁵⁶⁰ Vgl. INdB, 0:51, 1:05.

⁵⁶¹ Vgl. INdB, 1:30.

⁵⁶² Vgl. INdB, 1:32.

⁵⁶³ Vgl. INdB, 1:28.

wendigkeit darin sieht, Kims Figur etwa durch eine Beziehung mit Jerome zu ver-söhnen. Sofern der nicht-ideale Partner nicht wie im obigen Beispiel im Rahmen einer größeren Gemeinschaft relevant ist, kann er narrativ aus dem Fokus ge-rückt werden.

Ein vergleichbares Vorgehen, in dem die als falsch und unpassend manifestier-te Partnerin fremdgeht und dadurch entsprechend ihr Gegenüber metaphorisch ‚freigibt‘, sodass dieses in eine Idealbeziehung integriert werden kann, wird auch in *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011) gewählt. Der Betrug durch seine Partnerin Carolin gibt den Protagonisten Alex zwar ungewollt frei, stößt aber nicht zuletzt den Plot des Films – die männliche Selbstfindung – an und legt da-mit implizit die Grundlage für Alex' Zusammenkommen mit der für ihn idealen Partnerin Nele. Er ist ein narratives Hilfsmittel, um den Startpunkt der Haupter-zählung zu markieren und den relevanten Transformationsprozess zu kontextua-lisieren. Als narrativer Ankerpunkt ist die Figur Carolin dann auch diejenige, durch die der Abschluss der Figurenveränderung explizit wird. Mit der Möglich-keit einer neuen Beziehung zu Carolin konfrontiert, wendet sich Alex lieber der inzwischen bereits als favorisierte Partnerin identifizierten Nele zu. Carolin ist als Fremdgehende demnach ein Instrument der Erzählungssteuerung und der Sicht-barmachung innerer Prozesse des Hauptcharakters und erfüllt damit eine kom-plexitätsreduzierende Funktion im Rahmen des Films.

Eine Alternative zu diesem Modell des Aufbruchs einer problematischen Be-ziehung durch Betrug ist, wenn sich die Idealpartner erst im (potentiellen) Betrug überhaupt finden. Als beispielhaft hierfür könnte man etwa *DIE TREUE-TESTERIN – SPEZIALAUFTRAG LIEBE* (Markus Bräutigam, D 2008), *IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER* (Florian Froschmayer, D 2012) oder *DAS GLÜCK DER ANDEREN* (Claudia Garde, D 2014) heranziehen. Letzterer Film führt modellhaft vor, dass der Therapeut Christian seine Verlobte Nora genau deshalb verlassen kann, weil seine Patientin und Affäre Ellen sich entgegen aller Rationalität für ihn als ‚richtige‘ Partnerin herausstellt.⁵⁶⁴

Eine konkrete Begründung für diesen Sinneswandel wird nicht notwendig, wodurch die Eigenheit dieser Idealbeziehung in Abgrenzung zur Beziehung zwi-schen Nora und Christian hervortritt: Sie ist nicht rational, sondern irrational, nicht durchdacht, sondern leidenschaftlich, nicht vernünftig, sondern emotional. Die neu gefundene Idealbeziehung rechtfertigt dann auch, dass der Verbleib der anderen Partner, hier Nora, offenbleiben kann. Für sie findet keine Harmonisie-rung im Sinne einer anderen Beziehung statt, woraus sich aber keine generelle Strategie dieses Erzählmusters ableiten lässt. Beide Szenarien sind denkbar und lassen sich jeweils in die Intention der Narration einbetten. Geht es darum, allen Hauptfiguren eine Idealbeziehung zu ermöglichen, können die betrogenen Part-ner ebenfalls harmonisiert werden, wie es bei *IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER* pas-siert. Bei *DIE TREUE-TESTERIN* hingegen verlagert sich die filmische Argumentation hin zu einer Beschränkung der durch den Betrug ausgelebten übererfüllten Sexu-

⁵⁶⁴ Vgl. Claudia Garde, *DAS GLÜCK DER ANDEREN*. Studio Hamburg Enterprises/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Filminute 1:16.

alität. Die durch den Ehebruch derart mit negativen Merkmalen besetzte Claudia Scholl geht daher nicht nur eine Beziehung mit ihrer Affäre ein, sie wird zudem schwanger. Ein Baby als Symbol der Domestizierung einer sexuell devianten Figur sichert deren Einfügung in die im Film propagierte Norm auch in die Zukunft ab.

Im Sinne einer harmonischen Endmarkierung der Erzählrahmen ist eine solche doppelte Harmonisierung besonders funktional, um die Handlungsstränge solcher Figuren zu einem Ende kommen zu lassen, die im Film eine längere Bildschirmzeit in Anspruch genommen haben und daher auch potentielle Identifikationsangebote liefern. Während die Figur Nora im oben genannten Beispiel kaum Teil eines relevanten Handlungsstrangs ist, sind bei den anderen Beispielen oder Filmen wie *TAXI* (Kerstin Ahlrichs, D 2015) und *MORD IST MEIN GESCHÄFT, LIEBLING* (Sebastian Niemann, D 2009) die Handlungsanteile der nicht-idealen Partner vergleichsweise tragend. Im Rahmen der Auflösung aller Konflikte bei der Modellierung des *Happy Ends* werden also auch diese Erzählstränge harmonisiert.⁵⁶⁵

5.3 Imaginationen von Geschlechterrollen

Obwohl Filme, in denen es um intime Beziehungen zwischen zwei oder mehr Personen geht, per se Aspekte des Geschlechts mitverhandeln und entsprechende Werte und Moralvorstellungen mehr oder weniger explizit vermitteln, lassen sich einige Beispiele finden, die das Verhältnis der Geschlechter, daran geknüpfte Rollenzuweisungen und damit eine geschlechtsspezifische Anthropologie zum Erzählanlass machen. Auffällig ist, wie häufig der Fokus auf die Auseinandersetzung damit gelegt wird, was es heißt, ein (moderner) Mann zu sein, wobei eine große Anzahl dieser Beispiele ihr Thema bereits im Titel trägt. Man denke an *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011), *MÄNNERHERZEN* (Simon Verhoeven, D 2009) oder *MANN TUT WAS MANN KANN* (Marc Rothemund, D 2012), um nur einige zu nennen.

Worin aber begründet sich die Notwendigkeit, Männlichkeit zu hinterfragen, zu diskutieren und eventuell neu zu konfigurieren? Bereits in ihrer 1990 veröffentlichten Untersuchung weisen Beck und Beck-Gernsheim darauf hin, dass die Emanzipation der Frauen zu einem Aufbruch traditioneller Geschlechterrollen beigetragen habe, in dessen Folge sich Frauen neu definieren konnten und entsprechend vielfältigere Wahlmöglichkeiten erhielten. Gleichzeitig jedoch erfolgte keine entsprechende Emanzipation der Männer aus diesen traditionellen Verhältnissen, sodass eine klare Rollendefinition nicht länger gegeben war.⁵⁶⁶ Ein Phänomen, welches in der Forschung häufig als *Krise hegemonialer Männlich-*

⁵⁶⁵ Ausnahmen von diesen Strategien gibt es innerhalb der Genres, die ein *Happy End* tradieren, nur selten. Mögliche andere Szenarien außerhalb der Genrebindung lassen sich aber natürlich finden. So endet der Erzählrahmen des Umweg-Modells für den betrogenen Ehemann Werner in *WOLKE 9* (Andreas Dresen, D 2008) beispielsweise katastrophal. Er stirbt zuletzt und wird damit komplett aus der Diegese eliminiert.

⁵⁶⁶ Vgl. Beck^b, „Zur Lage von Männern und Frauen“, S. 32.

keit⁵⁶⁷ bezeichnet wird, wobei die Autorinnen und Autoren diese zum Teil überspitzte Formulierung in der Regel einschränken. In ihrer Auseinandersetzung mit Krisentheorien im Kontext einer Veränderung allgemeingültiger Geschlechterrollen kommt Julia Dück zu folgendem Ergebnis:

Obwohl verschiedene Dimensionen von Männlichkeit als in Veränderung begriffen diskutiert werden, wird eine krisentheoretische Perspektive letztlich nicht ausreichend entwickelt. Bei Meuser/Scholz wird die Veränderung von Männlichkeit (nahezu) ausschließlich in Bezug auf Erwerbsarbeitsverhältnisse bezogen. Bei Heilmann wird die Krise als Zunahme von Spannungslinien zwischen Männern und Aufkündigen des geschlechterkulturellen Einvernehmens verstanden. Dann jedoch stellt sich die Frage, inwieweit diese Aufkündigung auch alltagspraktisch vollzogen wird.⁵⁶⁸

Sie stellt also infrage, dass Erosionen traditioneller Arbeitsmarktverhältnisse durch die stetig steigende Anzahl berufstätiger Frauen in allen Branchen und Hierarchien ihre Wirkung tatsächlich in alltagsrelevanten Dimensionen fortschreiben. Dennoch findet sie wie Beck/Beck-Gernsheim Belege für eine Veränderung der Rollenerwartungen an Männer. Die genannten Filmbeispiele weichen von diesen Ergebnissen nun insofern ab, als sie sich vor allem mit den Konsequenzen einer dynamischen Männlichkeitserwartung im Alltag beschäftigen und elaborieren, welche Folgen die Suche von Männern nach Orientierung und Identitätsstiftung für deren persönliche Beziehungen hat. Eine zentrale Voraussetzung der Filme ist, wie bereits oben verdeutlicht wird, die Annahme, dass nur mit der Realisierung einer kohärenten und authentischen Identität das Eingehen funktionierender Beziehungen möglich ist.

⁵⁶⁷ Hierzu ein sehr begrenzter Überblick aus der interdisziplinären Forschung: Brunotte/Herrn (Ulrike Brunotte/Rainer Herrn (Hgg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld 2007) vollziehen in ihrem Sammelband Veränderungen in der Männlichkeitskonzeption um 1900 nach, indem sie verschiedene Wissenskontexte (Militär, Religion, Jugendkultur etc.) betrachten. Bereswill/Neuber (Mechthild Bereswill/Anke Neuber (Hgg.), *In der Krise?. Männlichkeiten im 21. Jahrhundert*. Münster 2011) halten sich nicht so sehr mit der Frage auf, ob Männlichkeit in einer Krise ist, sondern klären, wie diese Krise konkret aussieht und welche gesellschaftlichen Konsequenzen sie hat. Schröder/Söll (Gerald Schröder/Änne Söll (Hgg.), *Der Mann in der Krise?. Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln 2015) betrachten das Phänomen aus kunstwissenschaftlicher Sicht und analysieren gesellschaftspolitische Implikationen der Visualisierung von Männlichkeit (und Weiblichkeit). Zuletzt Heilmann (Andreas Heilmann, „Die Krise männlicher Muster der Erwerbsarbeit – Chancen für eine solidarische Arbeits- und Geschlechterpolitik?.“ In: Ingrid Kurz-Scherf/Alexandra Scheele (Hgg.), *Macht oder ökonomisches Gesetz?. Zum Zusammenhang von Krise und Geschlecht*. Münster 2012, S. 101-115), der sich mit der Veränderung männlicher Strukturen im Arbeitsmarkt und daraus ableitbaren sozialpolitischen Konsequenzen beschäftigt.

⁵⁶⁸ Julia Dück, „Krise und Geschlecht: Überlegungen zu einem feministisch-materialistischen Krisenverständnis“. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft (Heft 174 – 44. Jahrgang, Nr. 1)*. Münster 2014, S. 60.

DER SCHLUSSMACHER verdeutlicht diese Ideologie und die damit verbundene Transformation männlicher Charaktere sehr eindringlich. Im Film werden zwei maskuline Prototypen, repräsentiert durch die Figuren Toto und Paul, gegenübergestellt. Paul hat den soziokulturellen Trend zum Wachstum und zur Prozessökonomisierung so weit inkorporiert, dass sie Teil seiner Persönlichkeit geworden sind. Er reist ohne persönliche Gegenstände, mag Statussymbole und lebt ohne zu feste interpersonelle Beziehungen. Seine Partnerin hält er sowohl räumlich als auch emotional auf Abstand. Nicht nur, dass er Entscheidungen ohne Rücksicht auf sie trifft, er verlässt auch das gemeinsame Bett, da er nicht in Gesellschaft schlafen kann.⁵⁶⁹ Seine emotional-affektive Unabhängigkeit von Objekten und Personen im Privaten setzt sich in seinem Beruf fort. Er arbeitet für die Firma *Happy End*,⁵⁷⁰ welche kundenwuschangepasste Trennungen anbietet und durchführt, und steht dort kurz vor einer Beförderung zum Partner.⁵⁷¹

Vor dem Hintergrund dieses Firmenmodells agiert Paul demnach nicht nur als Privatperson, sondern auch als kommerzieller Multiplikator bzw. Agent seines Lebensstils. Im selben Maße, wie die gezeigten Ökonomisierungstendenzen Pauls Lebensalltag durchdringen, ist er jedoch immer auch ein Disruptor im Leben der von ihm getrennten Personen. Dass es hierbei zu Abweichungen in der Erfolgswahrnehmung kommt, liegt an Pauls Vollimmersion in das von ihm propagierte Modell.

Trotz seines ökonomischen Erfolgs wird dieses von Anfang an problematisiert und als deutlich vom Lebensmodell der gezeigten Paare und der Außenwelt (damit sei die dargestellte Welt außerhalb von *Happy End* gemeint) abweichend gekennzeichnet. Am signifikantesten zeigt sich diese Trennlinie der semantischen Räume in der intendierten Differenzierung der Bildfarbenangebote. Das für Paul normalisierte ‚Innen‘ sieht kalt, metallisch, farblos aus und wird durch Grau-, Blau- und Schwarztöne bestimmt. Die Architektur der damit verbundenen Räume ist planbar, repetitiv und oberflächlich. Dem gegenübergestellt erscheint die Welt außerhalb dieser Aktionsräume als stark gesättigt und farbenreich, erscheinen Wohnräume als z. T. überladen, komfortabel und voll von Erinnerungsstücken.

Wie in Abbildung 16 sichtbar, bedient sich der Film der Anpassung von Sättigung und Farbgebung immer dann, wenn Paul sich ähnlich einem Weltenwandler außerhalb seiner effizienzorientierten Blase bewegt. Hieraus leitet sich jedoch keine Personenveränderung ab, da diese Grenzgänge vielmehr Infiltrationen durch Pauls semantischen Raum darstellen.

⁵⁶⁹ Vgl. Schlussmacher, 0:13.

⁵⁷⁰ Vor dem Hintergrund des Filmziels kann dieser Firmentitel natürlich nur ironisch verstanden werden. Allerdings verweist er auch selbstreflexiv auf sich selbst: einen Wirtschaftszweig, der davon profitiert, *Happy Ends* zu produzieren. Die enthaltene Umkehrung der Wortbedeutung wird zum Schluss im Film auch noch einmal aufgegriffen. Paul trennt sich bei seiner Kündigung von seinem neu gewonnenen „Partner“ (Schlussmacher, 1:37) und ist damit tatsächlich glücklicher. Seinem nun im genrespezifischen Sinne gemeinten *Happy End* steht so nichts mehr im Wege.

⁵⁷¹ Vgl. Schlussmacher, 0:03.



Abb. 14-15: Pauls Wohnung⁵⁷² und die Firma *Happy End*⁵⁷³. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (D 2013).



Abb. 16-17: Pauls Auto im Kontrast zur warm gezeichneten Außenwelt⁵⁷⁴ und Farbgebung für Toto⁵⁷⁵. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (2013).

Trotz dieser bereits eingängig stark voreingenommenen Zeichnung von Pauls Lebensentwurf als emotionslos und nicht wünschenswert, wird Paul keinesfalls zum Antagonisten. Er ist vielmehr ein Antiheld, dessen Motive hinterfragbar sind, der aber vor dem Hintergrund einer vom Film gelieferten Psychologisierungsfolie wieder als Sympath fungieren kann. Denn Paul ist Scheidungskind und genau aus diesem Grund bindungsmüde.⁵⁷⁶

Ihm entgegengesetzt wird die Figur Toto, ein spießbürgerlicher, aber gutmütiger Patchwork-Vater, der Erinnerungsstücke mehr braucht als Statussymbole, über seine Gefühle spricht und nicht schlafen kann, wenn er allein ist.⁵⁷⁷ Die Männer stellen also in Bezug auf den im Film zentralen Aspekt der Beziehungsfähigkeit Extrempunkte einer Skala dar und sind deshalb auch gut miteinander in Beziehung zu setzen. Entsprechend durchlaufen beide Figuren eine Transformation im Film, wobei das Augenmerk im Wesentlichen auf Paul liegt. Wie für die Beispiele in Kapitel 5.1.3 bereits erörtert, strebt auch dieser Film in seiner Normenkonfiguration danach, dass sich die beiden Figuren in einer relativen Mitte treffen. Während Paul sich nach und nach auf die freundschaftliche Bindung zu

⁵⁷² *Schlussmacher*, 0:01.

⁵⁷³ *Schlussmacher*, 0:04.

⁵⁷⁴ *Schlussmacher*, 0:02.

⁵⁷⁵ *Schlussmacher*, 0:07.

⁵⁷⁶ Vgl. *Schlussmacher*, 0:01.

⁵⁷⁷ Vgl. *Schlussmacher*, 0:18.

Toto einlässt,⁵⁷⁸ wird dieser etwas lockerer im Umgang mit Frauen und seiner Sexualität.⁵⁷⁹ Das eigentliche Potential beider Figuren muss also auf der Ebene der konkreten Maskulinität realisiert werden. Hierfür ist es notwendig, dass sie sich gewisser Ökonomisierungszwänge entledigen oder sich ihnen beugen.

Erfolg als Mann bedeutet für Paul deshalb nicht finanzielles Wachstum, etwa durch seine Partnerposition in der Firma. Im Gegenteil ist diese Partnerwerdung Symbol einer maximalen Ausprägung seiner Ausgangsmerkmale, weshalb er sie ablehnt und kündigt.⁵⁸⁰ Wahrer Erfolg liegt für ihn in seiner Fähigkeit, bedeutungsvolle Beziehungen einzugehen. Dies sind solche, in denen der Mann seine Gefühle und Gedanken kommunizieren kann; Effizienz ist nicht länger Maßstab von Kommunikation oder Handlungen.⁵⁸¹

Dieser Aspekt wird zuletzt auch architektonisch und topografisch aufgegriffen. Während große Teile der Handlung in klar strukturierten und Pauls initialem Charakter entsprechenden Gebäuden stattfinden, verlagern sich die Orte der gezeigten Deutschlandreise parallel zu seiner Transformation immer weiter in idyllische Landschaften oder an traditionelle Drehorte. Die Veränderung Pauls hin zu einer traditionellen, jedoch emotional-affektiven Beziehungsmoral spiegelt sich auch in den Gebäuden und wird am Ende mit einer Einstellung des Schlosses Charlottenburg gerahmt.⁵⁸² Seine intradiegetische Domestizierung in eine institutionalisierte Beziehung ist wünschenswert und gewissermaßen zeitlos, genauso wie es die dem Film übergeordnete Norm einer romantischen Beziehung ist. DER SCHLUSSMACHER spricht sich also teilweise gegen den Zeitgeist einer ausgeprägten Gesellschaftsrationalität und Beziehungsökonomie aus. Eine konkrete Erosion dieser Tendenzen, etwa durch die Auflösung der Trennungagentur, bleibt jedoch aus, sodass eine Abkehr hiervon oder ein Ausschluss der gezeigten Merkmale aus dem eigenen Lebensmodell eine Aufgabe der individuellen Charakterbildung und -findung bleibt. Während DER SCHLUSSMACHER anhand von Pauls Transformation also durchaus die Abwendung von einem kapitalistisch strukturierten Gesellschaftsmodell anstrebt, verbleibt diese nur auf der Ebene des Individuums. Hierdurch wird eine kollektive Transformation der dargestellten Gesellschaft hin zu favorisierten Normen negiert.

Ähnlich kurz gegriffen ist das Potential, welches sich durch die Integration von Gegenspielerinnen und Gegenspielern im Film ergeben könnte. Hierbei bedient sich der Weltentwurf extrem plumper Stereotype. Die zum Teil desavouierenden Darstellungen bestimmter Körpertypen (insbesondere übergewichtiger Frauen), sexueller Orientierungen (insbesondere Homosexueller) und spezifischer Kulturen (vor allem von Russen) werden zugunsten humorvoller Momente eingesetzt. Es ist aber anzuzweifeln, inwiefern diese Strategie aufgeht, da sich in keinem der genannten Beispiele weitere, durch den Humor verschleierte Bedeutungsebenen

⁵⁷⁸ Vgl. Schlussmacher, 0:22, 1:20, 1:34.

⁵⁷⁹ Vgl. Schlussmacher, 1:08.

⁵⁸⁰ Vgl. Schlussmacher, 1:38.

⁵⁸¹ Vgl. Schlussmacher, 1:44.

⁵⁸² Vgl. Schlussmacher, 1:45.

für die Narration eröffnen. Stattdessen scheint es sich bei den genannten Protagonisten eher um bewegliche Requisiten zu handeln, die der unbeholfenen Körperkomik beider Hauptdarsteller zuträglich sind.⁵⁸³

So dient eine längere Sequenz bei Pauls lesbischer Schwester zwar zunächst der Auseinandersetzung mit Konzeptionen von Liebe. Es entspinnt sich ein Dialog, der insbesondere aufgrund von Totos Äußerung, dass „jede Liebe doch einzigartig [ist] und nicht in hetero und das Andere unterschieden werden [sollte]“,⁵⁸⁴ als Appell durch die vierte Wand verstanden werden kann, da es innerhalb des Films keinen Anlass dafür gibt, dass die Figuren dieses Verständnis nicht teilen. Allerdings folgt darauf auch eine stark medialisierte Szene, in der Toto Sex mit dem lesbischen Paar hat. Die Funktion des Geschlechtsakts liegt lediglich in der Weiterentwicklung Totos hin zu einer offeneren Sexualität. Frauen sind demnach mehr oder weniger Begleiterinnen und Hilfskräfte der männlichen Entwicklung, übernehmen jedoch jeweils nur eine implizite Rolle. Denn sobald die maskuline Selbstfindung und Charakterbildung abgeschlossen ist, steht eine Rückbindung an die jeweiligen Partnerinnen außer Frage. Die tatsächlichen Wahlfreiheiten liegen demnach nicht bei den Frauen.⁵⁸⁵ Sie werden zum Objekt der männlichen Begierde und zur Trophäe eines Transformationsprozesses.

Auch andere Beispiele vollziehen eine sukzessive Mannwerdung ihrer Figuren anhand der Auseinandersetzung mit heteronormativen Stereotypen nach. Als typisch männlich werden dabei sowohl topografische Räume als auch Handlungsweisen und Kommunikationsmuster besetzt. In *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011) durchläuft Hauptfigur Alex eine Trainingssequenz, in der alle diese Aspekte referiert werden. Sein Trainer und Freund Okke nimmt dabei als Alpha-Mann die Rolle der Autoritätsinstanz ein. Er dominiert den Diskurs darüber, was männlich ist, wo Männer sich aufhalten und wie sie agieren. Der Film stellt diese Autorität jedoch sowohl bildlich als auch narrativ in Frage und entblößt Okke ebenfalls als nicht optimale Männerfigur. Stattdessen repräsentiert er ein überholtes Machostereotyp, das nicht problemlos auf Alex projiziert werden kann. Während Okke sich sicher ist, dass man „den Frauen zeigen [muss], wo es langgeht“,⁵⁸⁶ erscheint im Bildhintergrund ein männliches Ruderteam, welches von der Steuerfrau kommandiert wird. Der Gegensatz zwischen dem durch Okke vermittelten Wissen und der Realität der dargestellten Welt ist eklatant und

⁵⁸³ Die Überzeichnung dieser Figuren und ihre Deplatziertheit ist kongruent zum Umgang des Films mit verschiedenen Genrespezifika. Er verwehrt sich durchgängig einer klaren Genrezuordnung, bedient sich aber Patchwork-artig an Elementen der Slapstick-Komödie, von Roadmovies, Actionfilmen, Buddy-Komödien und Liebesfilmen.

⁵⁸⁴ Schlussmacher, 1:03.

⁵⁸⁵ Dies wird sichtbar an der Partnerin Totos (Kathi), welche bis zuletzt von männlichen Entscheidungsträgern dominiert wird. Ihr Vater möchte, dass sie sich trennt, und Paul überzeugt sie davon, diese Entscheidung auch emotional zu tragen, obwohl Kathi selbst sich nicht sicher ist (vgl. Schlussmacher, 0:05). Paul kontrolliert zudem die Kommunikationswege zwischen den beiden, da er sowohl Kathis Nummer hat als auch die Information darüber, wo sich Toto befindet. Nicht zuletzt ist er auch derjenige, der das Paar am Ende wieder zusammenbringt (vgl. Schlussmacher, 1:39).

⁵⁸⁶ WaM, 0:24.

setzt sich auch in Bezug auf den männlichen Körper fort. Ironisiert wird dies durch die Opposition der Bildsprache zur Tonspur. Während Alex wenig elegant im Boxring übt, verrät der Narrator (Okke), dass ein Männerkörper zugleich Kampfmaschine und Kunstwerk sein müsse.⁵⁸⁷ Alex kann diese Ansprüche weder körperlich noch sozial erfüllen und wird somit als defizitär im Sinne des erwarteten Körperideals gezeichnet. Eine Unzulänglichkeit, die sich aber nicht nur auf das von Okke repräsentierte Männlichkeitsmodell bezieht, sondern so lange anhält, wie Alex seine Identität mithilfe maskuliner Pseudo-Autoritäten zu finden versucht. Alex' pseudomännliche Verhaltensweisen führen in der Regel zu seiner Bloßstellung statt zum Erfolg.⁵⁸⁸

Das Ziel des Films äußert sich dementsprechend in einer Überwindung dieser plakativen Stereotype zugunsten einer authentischen Selbstwahrnehmung der Figur, welche sich in Form einer expliziten Selbstakzeptanz äußert. Die Ablehnung aller entweder medial vermittelten oder professionalisierten Diskursautoritäten und ihrer Männlichkeitsideale wird verdeutlicht durch den von Alex gefällten Baum, welcher auf die im Wald aufgebaute Holzbühne des Männlichkeitstrainers fällt und diese damit zerstört.⁵⁸⁹ Das Podest verdeutlicht zunächst sehr klar Alex' Problem. Es symbolisiert zunächst durch seine Topografie (im Wald) eine Aneignung natürlicher Männlichkeitsmerkmale, bleibt jedoch jederzeit nur eine Imitation von Natur, eine durch die Kultur verarbeitete Version dessen, was als natürlich gesehen werden kann. Mit dem Fall des Baumes wird nicht nur die Illusion der Natur durch das Original überwunden. Erst jetzt kann Alex auch sein bisheriges Verhalten des Selbstzweifels und der Infragestellung seiner eigenen Männlichkeit ablegen.⁵⁹⁰

Die weibliche Gegenspielerin im Film (Nele) wird dabei erneut als Instrument zur Bewusstwerdung benötigt. Ihr ist das Alex noch unbewusste Potential seiner authentischen Männlichkeit bereits offensichtlich und sie ist es auch, die letztlich als optimale Partnerin für Alex fungiert.⁵⁹¹ Männlichkeit, so der Film, liegt demnach darin, man selbst zu sein und als dieses authentische Selbst zu handeln. Damit entspricht man zwar keinem Machoideal und ist nicht unbedingt für eine große Anzahl beliebiger Partnerinnen attraktiv, man erreicht jedoch den gewünschten Zustand einer Paarbeziehung mit der Frau, die das emphatische Figurenpotential bereits vor der Realisierung durch den Mann kannte. In dieser ‚Moral‘ treffen sich sowohl Beziehungsideale als auch Geschlechtermodelle und vermitteln das Konzept einer domestizierten und emotional-affektiven Beziehung im Gegensatz zu einer impulsiv-sexuellen Partnerschaft, die ohne Konsequenz bleibt.

⁵⁸⁷ Vgl. WaM, 0:25.

⁵⁸⁸ Vgl. WaM, 0:41, 1:03.

⁵⁸⁹ Vgl. WaM, 1:12.

⁵⁹⁰ Seine Selbsterkenntnis (vgl. WaM, 1:15) führt jedoch nicht nur zu einer individuellen Bereicherung, sondern wird auch als Botschaft durch Alex an seine Schülerinnen und Schüler weitergegeben. Ihm wird als Lehrkraft also eine gewisse Autorität in der Gesellschaft zugesprochen, welche durch das anschließende Verhalten seines Schülers validiert wird.

⁵⁹¹ Vgl. WaM, 0:49.

In beiden genannten Filmbeispielen hat Matthias Schweighöfer nicht nur Regie geführt, sondern auch die zentrale Männerfigur verkörpert. Es liegt also nahe anzunehmen, dass das konkrete Männlichkeitskonzept auf einer Metaebene auf die Persona des Schauspielers referiert. Unterstützt wird diese Beobachtung davon, dass der ebenfalls 2011 erschienene Film RUBBELDIEKATZ (Detlev Buck, D 2011), in dem Schweighöfer die Hauptrolle spielt, sein Modell von Männlichkeit nach ähnlichen Prinzipien kontruiert. Es ließe sich an die obigen Analysen also eine Imageanalyse des Schauspielers anschließen.⁵⁹²

Mann sein manifestiert sich demnach in erster Linie sowohl in der Realisierung eines authentischen Identitätsentwurfs als auch in dem Streben, diesen in eine funktionale Beziehung einzubetten. Welche konkrete Transformation der Mann hierfür durchlaufen muss, bleibt abhängig von der Ausgangskonzeption von Männlichkeit. Besonders Ensemblefilme wie die MÄNNERHERZEN-Reihe oder MANN TUT WAS MANN KANN (Marc Rothemund, D 2012) verbildlichen ein breites Arsenal möglicher Identitätskonstruktionen und Veränderungsprozesse, sodass für den Zuschauer auf mehrfacher Ebene Identifikationsanschlüsse gegeben sind. In Abbildung 18 wird deutlich, dass sich die Männerfiguren hinsichtlich ihrer Ausprägung selektierter Kompetenzen, die im Film relevant werden, stark unterscheiden.

⁵⁹² Interessant ist zum Beispiel zu sehen, dass sich die Persona des Schauspielers mit den Jahren verändert und zur Partnerrolle die Rolle des Vaters und das damit verbundene Selbstverständnis hinzukommt. Dies zeigt sich etwa bei DER NANNY (Matthias Schweighöfer, DER NANNY. Ertal Film/ARRI Productions/Pantaleon Films/Warner Bros. 2015) oder FRAU ELLA (Markus Goller, FRAU ELLA. Warner Bros./Pantaleon Films 2013). Interessant ist es vor dieser Folie auch, die Serie YOU ARE WANTED (Matthias Schweighöfer/Bernhard Jasper, YOU ARE WANTED. Warner Bros./Pantaleon Films 2017-2019) zu betrachten. In einer Kritik der Produktion suggeriert Redakteur Soboczynski (2017), dass sich der Schauspieler darin von seinem Image löst (oder lösen möchte): „Es stimmt wohl leider, dass von einem bestimmten Zeitpunkt an jeder zur Karikatur seiner selbst wird. Schweighöfer aber schien dieses Schicksal besonders früh zu ereilen. [...] In [der Serie] ist jedenfalls deutlich das Bemühen zu besichtigen, sich vom Rollenkorsett des schnuckeligen Trottel zu lösen“ (Adam Soboczynski „You Are Wanted“: Abschied vom Trottel. Matthias Schweighöfer emanzipiert sich im Serien-Thriller "You Are Wanted" von sich selbst“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/2017/12/you-are-wanted-matthias-schweighoefer-serie>; Abruf am 07.07.2018).

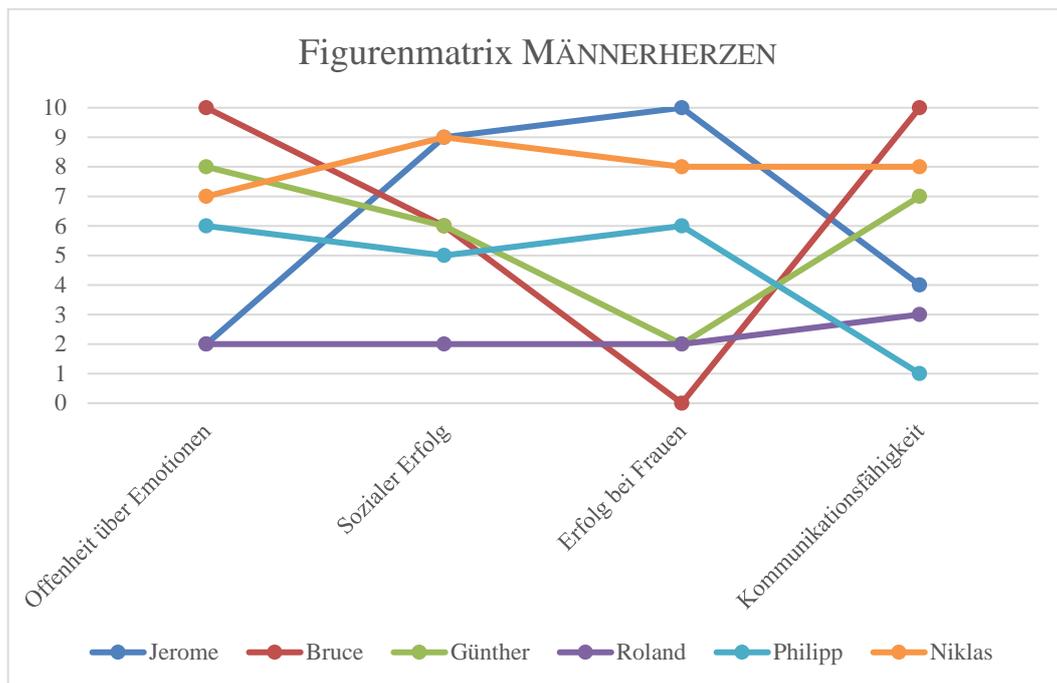


Abb. 18: Charaktermatrix der Figuren in *Männerherzen* (D 2009). Eigene Darstellung.

Obwohl der Film auch eng gefasste Männlichkeitskonzepte, zum Beispiel ‚der Macho-Mann vs. das Weichei‘, referiert, ermöglicht er Männern grundsätzlich eine größere Bandbreite an Attributen,⁵⁹³ welche unter Voraussetzung einer authentischen Realisierung funktional für die intradiegetische Gesellschaft sind. Nicht-authentische Projektionen, wie die des im innerfilmischen Werbekontext vorgestellten Ultimo-Manns, werden als Illusion und Maskerade entlarvt und in Frage gestellt.⁵⁹⁴ An dieser Stelle wird nochmals darauf hingewiesen, welche Rolle Medien bei der Konstruktion dysfunktionaler Männlichkeitsikonografien haben. Die Diskrepanz zwischen der Illusion der Ultimo-Kampagne und der Realität des Male-Models wird ironisch überspitzt und lässt so in den Hintergrund rücken, dass beinahe alle Handlungsmuster des Hauptprotagonisten Niklas durch ebendiese Illusion motiviert und daher irreführend waren. Hinzu kommt, dass es seine Werbefirma ist, welche die entsprechende Illusion überhaupt erst kreiert hat. Medien werden also sehr explizit als Produzenten fehlgeleiteter Männlichkeitsideale markiert, womit der Film auch eine selbstkritische Position bezieht. Zumindest hinsichtlich der gezeigten Männerbilder lässt sich jedoch feststellen, dass ein Streben nach Facettenreichtum in der Darstellung gelingt.

Etwas anders sieht dies bei einem Blick auf die Disparität zwischen der Inszenierung weiblicher und männlicher Lebenswelt aus. In *MÄNNERHERZEN* etwa lässt sich ein klarer Unterschied in der Zuordnung zu Handlungs- und Aktionsräumen nachweisen. Als Extremraum männlicher Identitäten konstituiert sich das Fit-

⁵⁹³ Simon Verhoeven, *MÄNNERHERZEN*. Warner Bros. 2009, Filmminute 0:41.

⁵⁹⁴ Vgl. *Männerherzen*, 1:30.

nesstudio,⁵⁹⁵ in dem die Charaktere sowohl allein als auch bilateral ihre Maskulinität aushandeln, Hierarchien etablieren und Konflikte austragen. Männer können jedoch alle anderen Raumgrenzen der dargestellten Welt problemlos überschreiten und werden gleichermaßen im Büro (bei höherwertigen Jobs) gezeigt und in Autoritätspositionen festgeschrieben. Frauen fällt diese Dynamik nicht zwangsläufig zu. Sie haben serviceorientierte Berufe (Kindergärtnerin, Verkäuferin im Supermarkt, Barfrau im Fitnessstudio) und werden in der Regel nur dann aus diesem Aktionsraum versetzt, wenn einer der männlichen Protagonisten sie begleitet.

Obwohl Aspekte von Weiblichkeit hier also immer mitverhandelt werden, stehen Frauenfiguren nicht im Vordergrund, weshalb ein Blick auf solche Weltentwürfe interessant ist, die das Prinzip der obigen Filme umkehren, wie etwa UNTER FRAUEN (Hansjörg Thurn, D 2012), FRAUENHERZEN (Sophie Allet-Coche, D 2014) oder TRAUMFRAUEN (Anika Decker, D 2015). Der Film FRAUENHERZEN weist bereits auf den ersten Blick so viele Bezüge zur oben genannten Reihe für Männer auf, dass er als Reaktion darauf gelesen werden kann.⁵⁹⁶ Es handelt sich ebenfalls um einen Ensemblefilm, der mehrere Konzepte einer Geschlechtermodellierung gegenüberstellt. Auch auf der Produktionsebene gibt es einen Zusammenhang, denn zwei der MÄNNNERHERZEN-Produzenten sind auch bei diesem Film involviert gewesen. Anders als bei MÄNNNERHERZEN jedoch wurde FRAUENHERZEN für das Medium Fernsehen produziert.

Wie bereits erwähnt, kolportiert der Film verschiedene Weiblichkeitsvorstellungen mithilfe der Modellierung seiner weiblichen Hauptfiguren. Deren Charaktereigenschaften werden dabei nicht erst im Laufe der Narration aufgedeckt und entfaltet. Vielmehr dient das längere Intro des Films einer Vorstellung der Frauen mithilfe expliziter Objektbezüge. Die Objektivierung der Frau ist in dieser dargestellten Welt eine nicht problematisierte Grundannahme.

In der folgenden Übersicht sind relevante Eigenschaften und Objektrepräsentationen zusammengetragen, die den Protagonistinnen in der Diegese zugewiesen werden.

<p>Charlie</p>	
	<ul style="list-style-type: none"> – Single-Mutter nach einem One-Night-Stand – lebt vor allem für die Versorgung ihrer Tochter – verlässt sich auf sich selbst und das Glück – ist in prekärer finanzieller Lage (Mahnungen) – hat keinen festen Job, sondern Praktika

⁵⁹⁵ Vgl. Männerherzen, 0:31.

⁵⁹⁶ Presseportal, „Die ganz, ganz große Liebe: SAT.1-Drehstart für die TV-Komödie "Frauenherzen" mit Valerie Niehaus, Nadeshda Brennicke, Anna Fischer und in einer Gastrolle Jenny Elvers-Elbertzhagen“. <https://www.presseportal.de/pm/6708/2548968>; Abruf am 23.07.2018.

Mandy	<ul style="list-style-type: none"> – 30, Single, sucht einen Partner – kämpft mit ihrem Gewicht und Aussehen – liebt Kitschobjekte und -tropen, wie den ‚perfekten Prinzen‘ – idealisiert Liebe und Beziehungen: Prinz-Prinzessin-Schema, Hochzeit nach Kennenlernen
	<ul style="list-style-type: none"> – sammelt Erinnerungsstücke an Konzerte und Reisen, aber nicht an Personen – eher chaotisch, ohne feste Ordnung im Leben – keine Bindung an Männer oder Beziehungen – explizierte Sexualisierung – Café-Besitzerin und damit flüchtiges Bindeglied zwischen den anderen Figuren und deren Alltag
Frieda	
	<ul style="list-style-type: none"> – frustriert über Sexualität in ihrer Ehe – hat einen monotonen und strukturierten Alltag mit wenig Unbekanntem – kleidet sich monochrom, ist ungeschminkt, trägt die Haare ohne viel Aufwand – kommuniziert nicht direkt mit ihrem Mann, sondern vor allem über ihn (mit Frauen/Medien usw.)
Karo	
	<ul style="list-style-type: none"> – hat einen hohen Lebensstil und legt Wert auf gehobene Qualität, modernes Design und Markenprodukte – mehr Statusobjekte als Memorabilien – hat Geld, einen Mann und Erfolg im Beruf – ist dominant im Beruf und privat – eine Karrierefrau, deren Privatleben hintenansteht
Fe	
	

Abb. 19: Objekte und Eigenschaften der Charaktere in *Frauenherzen* (D 2014), rekonstruierbar aus der Diegese.⁵⁹⁷

Durch diese Verknüpfung der Figuren mit oberflächlichen Stereotypen in der Verknüpfung von Bild und Schrift wird dem Zuschauer bereits zu Beginn eine Verstehensfolie angeboten, welche sowohl die Erwartungen hinsichtlich der jeweiligen Verhaltensweisen und Problemstellungen der Charaktere reguliert als auch die Basis für die Einordnung aller Protagonistinnen innerhalb des Gesamtweltentwurfs ermöglicht und die für den Ensemblefilm typischen Kreu-

⁵⁹⁷ Sophie Allet-Coche, FRAUENHERZEN. Wiedemann & Berg Film 2014, Filmminute 0:00-0:09.

zungspunkte vorausdeutet. Die auf diese Weise erlangte Komplexitätsreduktion ist relevant, um einen Überblick über die Menge an Hauptfiguren zu behalten, die ansonsten in Bezug auf verschiedene Merkmalsdimensionen an jeweils anderen Punkten positioniert werden. Betrachtet man die gesellschaftliche Positionierung der Charaktere, befindet sich etwa Fe am oberen Rand der Skala – sie hat den größten Anteil kulturellen Kapitals im Sinne der Ansammlung von Geld, Status, Wissen und Anerkennung – und Charlie am unteren Ende, da sie nicht in der Lage ist, ihren Lebensstil zu finanzieren. In Hinblick auf Sexualität bilden Frieda (höchster Ausschlag) und Karo (keine Sexualität) die Extrempunkte. Ähnliche Skalenbildungen lassen sich am Beispiel des beruflichen Erfolgs, der Fähigkeit zur Kommunikation oder des Bindungswillens formulieren, wobei der Film eindeutig nicht nach einer Veränderung im Bereich des sozialen Status und des beruflichen Erfolgs strebt. Alle entsprechenden Problematiken (Charlies Arbeitslosigkeit, Insolvenz der Familie Richter) werden zwar auf einer kommunikativen Ebene gelöst, eine tatsächliche Lösung etwa in Form einer plötzlichen Geldquelle bleibt jedoch aus. Stattdessen werden Charaktertransformationen ausschließlich auf den Ebenen der Kommunikationsfähigkeit, des Bindungswillens und der Sexualität angelagert, wobei eine klare Zuordnung zu einer der Merkmalsmengen nicht eindeutig sein muss.

Die mangelnde Sexualität zwischen Karo und ihrem Mann Tom etwa – im Übrigen der einzige Mann im Film, der beim Namen genannt wird, und das auch erst nach mehr als 60 Minuten Spielzeit⁵⁹⁸ – stellt sich weniger als Ursache der ehelichen Probleme, sondern vielmehr als deren Symptom heraus; deren wahrer Ursprung ist eine dysfunktionale Kommunikation. Während Karo ihren Mann offen auf das sexuelle Defizit ansprechen kann,⁵⁹⁹ ist ein Gespräch über die existierenden finanziellen Probleme der Familie nicht möglich, woraufhin das zentrale Missverständnis einer Affäre von Tom entsteht.⁶⁰⁰ Kommunikative Inkompetenz steht hier in direkter Korrelation zu der Bereitschaft, eine verbindliche Beziehung einzugehen und aufrechtzuerhalten, was sich an der Disparität der Wahrnehmung zwischen Karo und ihrem Mann zeigt. Während sie verzweifelt im Garten sitzt und weint, betrachtet er sie liebevoll aus dem Fenster.⁶⁰¹ Wie stark diese Korrelation ist, zeigt sich erst in der Umkehrung ihrer Ausprägung. Mit dem Aufklären der Lüge über das Familieneinkommen ist die Problemlösung der Familie Richter abgeschlossen. Karo und Tom schlafen sofort miteinander und durchbrechen damit ihre kommunikative Distanz auch körperlich. Die Kausalität beider Ebenen wird anschließend noch verbalisiert, nachdem die Kinder ihre Eltern beim sexuellen Akt sahen. Karo bewertet dies als unproblematisch und merkt an: „Wir reden mit denen später darüber. Reden hilft.“⁶⁰²

⁵⁹⁸ Vgl. Frauenherzen, 1:06.

⁵⁹⁹ Vgl. Frauenherzen, 0:05, 0:24.

⁶⁰⁰ Vgl. Frauenherzen, 0:27, 0:34.

⁶⁰¹ Vgl. Frauenherzen, 0:38.

⁶⁰² Vgl. Frauenherzen, 1:09, 1:14.

Obwohl es hier der Mann ist, der eine deutlich eingeschränktere Kommunikationsfähigkeit hat als Karo, ist ihre Gefühlslage und ihre Charakterentwicklung expliziter davon betroffen. Nicht nur eine oberflächliche Veränderung (andere Kleidung und andere Frisur), auch ihre (für den Film katastrophale) Bereitschaft, den Ehebund aufzugeben, wird als explizite Folge für Karo beschrieben. Tom auf der anderen Seite betrifft dieser Konflikt erst explizit in seiner Eskalation, ihm wird jedoch auch die Macht der Problemlösung zuteil.

Eine ähnlich relevante Rolle spielt ein Mann für die Transformation von Mandy, wobei zu bemerken ist, dass diese im Vergleich nur eine geringe Veränderung vornehmen muss. Als Figur mit dem stärksten Bindungswillen sind ihr bereits alle im Film relevanten Eigenschaften eingeschrieben. Lediglich eine Realisierung dieses Potentials durch eine positive Selbstwahrnehmung jenseits oberflächlicher Schönheitsideale steht für sie im Vordergrund. Sehr platt wird dies mithilfe ihres Gegenspielers vermittelt, der blind ist und damit befreit von einem oberflächlichen Identitätsentwurf.⁶⁰³ Auch wenn Mandys unrealistische Beziehungserwartungen zunächst unterlaufen werden, realisieren sie sich zuletzt in der Paarbildung mit dem blinden Schönling, der ihre „unvergleichliche Schönheit“⁶⁰⁴ des Charakters gegenüber äußerlichen Schönheitsmerkmalen priorisiert. Ein besonderes Augenmerk sollte jedoch auf die Fähigkeit der Männer gelegt werden, Frauen in einen teilweise lebensbedrohlichen Krisenzustand zu versetzen. Hierauf wird nicht nur durch Mandy, sondern auch durch das vormals entgleiste Model Mira verwiesen.⁶⁰⁵ Den idealen Partner zu verlieren, „ist, wie wenn du dich von innen auflöst. Als obs dir den Boden unter den Füßen wegzieht. Da geht nichts mehr. Verstehst du? Nichts! Und ich würde alles tun, um ihn zurückzubekommen. Und bis dahin helfen Bäume.“⁶⁰⁶ Frauen sehen sich also der ständigen Gefahr der Selbstauflösung gegenüber, sofern sie in keine Idealbeziehung eingebunden sind. Eine Rückkehr hin zu dieser Beziehung wird mit einer Rückkehr zur weiblichen Natur assoziiert – welche sich im Akt des Umarmens von Bäumen artikuliert. Nicht nur Mira vollzieht diesen Schritt der femininen Selbstheilung, auch Fe umarmt als Etappe ihrer Transformation einen Baum.⁶⁰⁷

Wie problematisch ein Ausbleiben dieser Rückbindung sein kann, zeigt sich am Beispiel der Figur Frieda, Repräsentantin einer ausgeprägten seriellen und nicht-affektiven Sexualität, die ebenfalls ein Kommunikationsdefizit hat. Sie möchte die „Geister ihrer Vergangenheit“⁶⁰⁸, gemeint ist ein Partner, der sie sehr verletzt hat, nicht konfrontieren und kann demnach keine positiv besetzte Beziehung zu Männern eingehen. Auch wenn dieser unabhängige Lebensstil von der maximal gebundenen Karo bewundert wird,⁶⁰⁹ ist eine negative Bewertung durch die narrative Entwicklung der Figur auffällig. Ihr wird eine stabile Raumzu-

⁶⁰³ Vgl. Frauenherzen, 0:18.

⁶⁰⁴ Vgl. Frauenherzen, 1:27.

⁶⁰⁵ Vgl. Frauenherzen, 0:14, 1:18.

⁶⁰⁶ Frauenherzen, 1:21.

⁶⁰⁷ Vgl. Frauenherzen, 1:23.

⁶⁰⁸ Frauenherzen, 0:58.

⁶⁰⁹ Vgl. Frauenherzen, 0:41.

ordnung vorenthalten indem sowohl das Café als Ort der kapitalistischen und unverbindlichen Transaktion und der Club als Raum artifizieller Ekstase und Betäubung (durch Alkohol, Dunkelheit und Nebel) dargestellt werden. Auch die Darstellung ihrer Sexualität ist problematisch. So vermittelt in einer Club-Sexszene die Disparität zwischen männlicher Lust und weiblicher Abweisung im Blick und Verhalten Friedas den Eindruck, dass hier eine Vergewaltigung stattfindet.⁶¹⁰ Auch mit einer weniger extremen Lesart dieser Sequenz lässt sich jedoch nicht bezweifeln, dass hier ein nicht favorisiertes Verhalten gezeigt wird, welches letztlich die Überspitzung der weiblichen Selbstaufgabe in Anwesenheit von Männern spezifiziert. Bis zuletzt wird dieses Potential Friedas nicht aufgelöst, sodass sie als problematische ‚Randfigur‘ außerhalb der integrierbaren Norm bestehen bleibt. Die entsprechende Grenzartikulation erfolgt nämlich durch die Figur Charlie, welche zwar stückweise eine hochgradig problematische Sexualität verkörpert – ihr One-Night-Stand führte zur Schwangerschaft, sie ist in der Konsequenz nicht in der Lage, ihren Lebensunterhalt allein zu bestreiten –, zuletzt jedoch durch ihre Rückbindung an die Ausgangsfamilie einerseits und die Andeutung einer potentiellen Paarbeziehung andererseits noch Teil der Norm werden kann.⁶¹¹

Auffällig ist, dass alle im Film relevanten Männerfiguren absolut bindungswillig sind, sodass Frauen im Kern die Ursache der entstandenen Probleme darstellen. Anders als in der verkehrten Konstellation der männerzentrierten Filme ist jedoch, dass Männer als Gegenspieler der Frauen nach wie vor Diskursmacht über deren Wohlbefinden und charakterliche Stabilität haben. Der obige Weltentwurf bleibt ein zutiefst patriarchal geprägter, sieht er doch etwa Männer in entsprechenden Machtpositionen als Chefs, Geldgeber, Großkunden oder Chefärzte vor, während die Frauen mit Ausnahme von Fe erneut in untergeordneten Tätigkeiten als Friseurin, Hausfrau oder Praktikantin agieren. Letztlich wird aber sogar auch dieser Ausnahmestatus von Fe wieder dadurch unterlaufen, dass sie ihre Karriereambitionen zugunsten einer funktionierenden Paarbeziehung zurückstellt. In der intradiegetischen Priorisierung liegt die Beziehung ganz explizit über der Karriere der Frau.⁶¹²

Noch weniger subtil erfolgt die Gegenüberstellung der Geschlechter im Fernsehfilm UNTER FRAUEN (Hansjörg Thurn, D 2012). Gegenübergestellt werden *Welt₁*, gleichzusetzen mit der intradiegetischen Realität, und *Welt₂*, eine Parallelwelt, die zwischen Fantasie und Traum schwebt und in die Hauptfigur Alex durch einen Unfall versetzt wird. Der Weltenwandler Alex agiert dabei nicht nur als Bindeglied, sondern auch als Referenzpunkt für die Bewertung der Weltmodelle. Sowohl aus seinem Agieren in der Parallelwelt als auch aus deren spezifi-

⁶¹⁰ Vgl. Frauenherzen, 0:38.

⁶¹¹ Vgl. Frauenherzen, 1:28. Genauso verfährt 3 ZIMMER/KÜCHE/BAD (Dietrich Brüggemann, D 2012) mit den sexuell promiskuen und daher problematischen Figuren Michael und Dina. Diese sind zuletzt in einer Partnerschaft miteinander und erwarten ein Kind. Sie werden also mithilfe einer Hyper-Domestizierungsstrategie zur Norm zurückgeführt.

⁶¹² Vgl. Frauenherzen, 1:29.

scher Modellierung lassen sich zu verschiedenen Punkten der Narration Rückschlüsse auf *Welt₁* ableiten.

Der wesentliche Unterschied beider Welten liegt darin, dass *Welt₁* eine inhärent patriarchale ist, während Männer und eine Vorstellung von Männlichkeit in *Welt₂* schlichtweg nicht existieren. Hier äußert sich bereits eine dem Film eingeschriebene Problematik, denn obwohl *Welt₁* als durch Männer dominiert inszeniert wird, existieren hier Frauen. Demgegenüber wird die durch und durch feminine Parallelwelt als friedlicher und kooperativer dargestellt. Sie visualisiert die Annahme, dass eine Welt ohne Männer besser wäre, verlagert das Szenario aber in eine nicht-reale Traumwelt. Entsprechend wird von Beginn an klar, dass die Lösung des später eingeführten Problems nicht im Traum, sondern in *Welt₁* stattfinden muss. Interessanterweise legt der Film dabei nahe, dass sozial dysfunktionale Maskulinität nur auf einer individuellen Ebene und nicht gesamtgesellschaftlich reduziert werden kann.⁶¹³

Was nun konkret als männlich und was als weiblich angesehen wird, lässt sich mit einem Blick auf die Besonderheiten der gezeigten Parallelwelt nachvollziehen, da sich das genuin Weibliche in *Welt₂* auf allen gesellschaftlichen Ebenen offenbart. In der Parallelwelt herrscht globaler Frieden,⁶¹⁴ schlimmstes Vergehen und einziger Konfliktanlass zwischen Personen sind das Streuen von Gerüchten und die daraus folgende Verschiebung von Freundschaften und Loyalitäten.⁶¹⁵ Die Frauen leben mit der Natur in Einklang und haben eine stabile globale Wirtschaft kreiert.⁶¹⁶ Statt linearer und kalter Architektur und Designentscheidungen ist die Frauenwelt voll von Farben, gerundeten Formen und dekorativen Details.⁶¹⁷ Noch expliziter zeigt sich die Besonderheit dieser Welt jedoch in ihrer spezifischen Sprache, welche keine Lexeme zur Beschreibung von Männlichkeit und keine obszönen Beleidigungen kennt.⁶¹⁸ Als größtes Maß verbaler Konfrontation gilt das Wort „Miststück“.⁶¹⁹ An dieser Stelle lässt sich *ex negativo* bestimmen, welche Relevanz der Film Männern einerseits in der Entwicklung einer als negativ perspektivierten Gegenwart von Kultur, Sprache und Geschichte zuspricht und inwiefern sie andererseits als Ursache verschiedener zivilisatorischer Probleme (zum Beispiel von Kriegen) zu verstehen sind.

Dies zeigt sich auch in Bezug auf Körperlichkeit und Sexualität der Frauen in der Parallelwelt. Obwohl sich Liebe als Konzept in diesen Weltentwurf fort-schreibt, ist sie platonisch und ohne Körperkontakt.⁶²⁰ Reproduktion erfolgt dann unter der Bedingung eines erreichten angemessenen Alters und des durch Frau-

⁶¹³ Vgl. Hansjörg Thurn (Regisseur), UNTER FRAUEN. Filmpool Film- und Fernsehproduktion/Ninety-Minute Film/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2012, Filmminute 1:29; im Folgenden zitiert unter UF, H:MM.

⁶¹⁴ Vgl. UF, 0:53.

⁶¹⁵ Vgl. UF, 1:04.

⁶¹⁶ Vgl. UF, 1:06.

⁶¹⁷ Vgl. UF, 0:27, 1:20.

⁶¹⁸ Vgl. UF, 0:33.

⁶¹⁹ UF, 0:42.

⁶²⁰ Vgl. UF, 0:53.

en artikulierten Wunsches nach Kindern.⁶²¹ Eine gänzlich emanzipatorische Argumentation für diese Welt unterläuft der Film jedoch selbst wieder in einer ‚Frauwerdungs-Sequenz‘ von Alex. Statt einer Transformation von Kleidung, Sprachstil oder Ähnlichem wird eine einminütige Sequenz der Enthaarung seiner Augenbrauen, Achseln und Beine sowie seiner Intimzone gezeigt,⁶²² die zwar als Komikelement fungieren soll, aber nicht verbergen kann, dass hier eine auf der Produktionsebene gelagerte patriarchale Weiblichkeitsprojektion perpetuiert wird. Durch diese Perspektivierung wird klar, welche Macht Männer auch in Abwesenheit über die Parallelwelt haben.

Auf individueller Ebene äußert sich die Geschlechterdifferenz im Habitus der Protagonisten. So lässt Alex durch seine Äußerungen immer wieder Zuschreibungen zum typisch Männlichen zu. Als Regel zwischen Männern und Frauen formuliert er in einer Konfrontation mit einer Ex-Partnerin, dass Sex „spurlos [an mir] vorbeigehen [kann], aber doch nicht an dir“.⁶²³ Während Frauen also Sexualität als Ausdruck von Liebe verstehen, ist dies für Männer nicht zwangsläufig der Fall. Der Penis als „Lösung aller Probleme“⁶²⁴ in *Welt₁* stellt in der Parallelwelt aber ein Problem dar und wird so zum Symbol einer prekären Männlichkeit, welche nicht nur ein Gegenwartsphänomen ist, sondern sich – repräsentiert durch Alex‘ Vater und sein Verständnis von Vaterschaft – auch generationsübergreifend aus der Vergangenheit in die potentielle Zukunft fortschreibt.⁶²⁵ Um dies zu durchbrechen, muss eine partielle Frauwerdung von Alex vollzogen werden, wobei Frausein im Film vor allem eines heißt: nett sein. ‚Nett‘ wird als Schlüsselbegriff systematisch zur Beschreibung genuin weiblichen Verhaltens funktionalisiert und beschreibt rücksichtsvolle, wertschätzende und altruistische Handlungsmuster.⁶²⁶ Erst nachdem Alex diese Charaktermerkmale verinnerlicht hat, kann er aus der Parallelwelt in seine Ausgangswelt zurückversetzt werden.⁶²⁷ Wie bereits weiter oben ausgeführt, kann eine Problemlösung also nur auf individueller Basis stattfinden. Nicht die Welt ändert sich, sondern Alex, wodurch der Weltentwurf jenseits seiner Figur weiterhin ein patriarchaler ist.

Fasst man diese Ausführungen zusammen, lassen sich verschiedene Strategien festhalten, die zur Illustration von Männlichkeit und Weiblichkeit herangezogen und perpetuiert werden. Mannsein, das kann in den Weltentwürfen dabei vieles bedeuten, sofern die maskuline Identität kein Hindernis für eine ideale Bezie-

⁶²¹ Vgl. UF, 0:33.

⁶²² Vgl. UF, 0:55.

⁶²³ Vgl. UF, 0:45.

⁶²⁴ UF, 0:56.

⁶²⁵ Vgl. UF, 0:03, 1:11.

⁶²⁶ Vgl. UF, 0:56, 1:20, 1:25.

⁶²⁷ Der Film funktionalisiert hier Einsteins Parallelweltentheorie zugunsten einer selbstreflexiven Betrachtung, die für den Zuschauer nachvollziehbar macht, warum ein Verbleib in der Parallelwelt für Alex nicht möglich ist. Die durch Silvio/Silvia formulierte Theorie nimmt an, dass es zu jedem Weltentwurf einen komplett oppositionellen Weltentwurf gibt und beide Welten die gleiche Energie haben, also in Balance leben. Alex ist in der Parallelwelt ein „Störfaktor“ (UF, 0:56), da er die Balance beider Welten aus dem Gleichgewicht gebracht hat. Die narrative Ereignistilgung (Alex‘ Eliminierung aus der Parallelwelt) muss auch dieser Theorie zufolge passieren.

hungskonstellation darstellt. Im Kern sieht sich der Mann deshalb damit konfrontiert, ein derart funktionales Identitätskonzept zu etablieren, Authentizität hinsichtlich dieser Identität zu erreichen und diese auch zu artikulieren. Ein solcher Prozess erfolgt oftmals durch die Konfrontation mit anderen Männern, konträren Identitätsentwürfen oder nicht zuletzt mit einer den Mann gefährdenden Weiblichkeit. Letzteres spiegelt sich nicht nur in UNTER FRAUEN (Hansjörg Thurn, D 2012) wider, sondern auch in FC VENUS – ANGRIFF IST DIE BESTE VERTEIDIGUNG (Ute Wieland, D 2006) oder SEITENWECHSEL (Vivian Naefe, D 2016). Beide Filme funktionalisieren Fußball als Symbol hegemonialer Männlichkeit, welche von ‚unwissenden‘ Frauen durchdrungen werden muss, um eine harmonische Paarbeziehung zu arrangieren. In der Konfrontation mit anderen oder konträren Identitätsentwürfen liegt für Männer der Schlüssel zur Transformation bzw. zur Realisierung ihres eigentlichen Figurenpotentials. Der männliche Idealzustand ist dann nicht per se an konkrete Merkmale gebunden, sondern an die unmittelbare Beziehungsfähigkeit. Hierin liegt die wahre männliche Authentizität und hierunter können gleichermaßen die einander angenäherten Männerfiguren Paul und Toto aus DER SCHLUSSMACHER integriert werden wie die Männer aus MÄNNERHERZEN oder anderen genannten Filmen. Frauen nehmen in diesen Weltentwürfen die Funktion eines Belohnungsobjekts an, das zur Paarbildung zur Verfügung steht. Eine weibliche Entwicklung wird nicht oder nur am Rande ermöglicht. Verkehrt sich das Ausgangsgefüge, lassen sich durchaus ähnliche Strategien nachvollziehen.

In TRAUMFRAUEN (Anika Decker, D 2015) werden sowohl Peter als auch Joseph als absolut bindungsfähig inszeniert und damit zu den perfekten Gegenspielern der Frauenfiguren Vivienne und Leni.⁶²⁸ Dennoch sollte ein wesentlicher Unterschied in der Darstellung dieser Verfügbarkeit im Auge behalten werden. Sofern sie ein Anspruch der Männer an Frauen ist, wird sie nicht thematisiert, sondern als gegeben gesetzt. Auf der anderen Seite stellt die Bindungsfähigkeit der Männer in TRAUMFRAUEN eine diskurswürdige Wendung dar, die der absolut bindungsunwilligen Vivienne eine funktionierende Vaterfigur an die Seite stellt⁶²⁹ und Lenis Imagination idealer Männlichkeit realisiert, welche den Mann im Sinne eines regressiven Männlichkeitskonzepts als überwältigenden Helden und Retter der Frau („*Damsel in Distress*“) versteht. Diese Imagination wird verbaliter in eine Situation übertragen, in der Leni ohnmächtig und von Jacob aus der Stresssituation gerettet wird, indem er sie auf den Händen zur Parkbank trägt.⁶³⁰ Während hier also mehrere Idealpartner koexistieren können, sind ideale Frauen in der Regel einfach ein Objekt der männlichen Vervollkommnung.

Auch hinsichtlich der konkreten Zuschreibung weiblicher Merkmale und Handlungsoptionen, sofern diese überhaupt erfolgt, sind die Filme bedeutend sparsamer und restriktiver darin, welche Manifestierungen von Weiblichkeit in die etablierte Norm integriert werden können und auf welche Art und Weise diese

⁶²⁸ Anika Decker (Regisseurin), TRAUMFRAUEN. Decker Bros./Hellinger/Doll Filmproduktion 2015, Filminminute 1:36, 1:40.

⁶²⁹ Vgl. Traumfrauen 1:00.

⁶³⁰ Traumfrauen, 1:40.

Integration jeweils vorgenommen wird. Unterschieden werden können grob zwei weibliche Prototypen, die sich hinsichtlich potentieller Problemlösungen unterscheiden. Typ eins, *die Hedonistin*, ist nicht an einer stabilen Partnerschaft interessiert, meist durch ein hohes Maß an Körperlichkeit geprägt und nimmt Vermittlerfunktionen innerhalb der Diegese ein.⁶³¹ Diesem Frauen-Typ stehen zwei oppositionelle Wege zur Ereignistilgung offen: das Verbleiben in dieser Bindungslosigkeit, welche dann jedoch als prekäre Weiblichkeit begriffen wird (siehe Clara oder Frieda), oder das Eingehen einer Beziehung, welche dann mithilfe weiterer Bindungsmechanismen als besonders verbindlich dargestellt wird. Nicht nur, dass Vivienne eine Beziehung eingeht, sie ist auch von Partner Peter schwanger,⁶³² genauso wie es Silke in *LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN* (Hansjörg Thurn, D 2009), Claudia in *DIE TREUE-TESTERIN* (Markus Bräutigam, D 2008) und Dina in *3 ZIMMER/KÜCHE/BAD* (Dietrich Brüggemann, D 2012) sind.

Der zweite Typ Frau, *die Traditionalistin*, ist gegenüber dem ersten Typ stark bindungswillig, allerdings entweder Single oder in eine nicht ideale Partnerschaft eingebunden, wie es bei Hannah (*TRAUMFRAUEN*) der Fall ist. Die entsprechende Problemlösung liegt meistens darin, solche Charaktere in positive Partnerschaften einzubinden – wie es für Leni und Margot aus *TRAUMFRAUEN*, Mandy aus *FRAUENHERZEN* oder Inken in *MÄDCHEN MÄDCHEN!* gelingt. Hannah stellt tatsächlich eine seltene Ausnahme dar. Sie geht als Figur zu sehr in dem Verlangen nach einer potentiellen Partnerschaft auf, wodurch ihr der Selbstverlust droht. Ihrer Figur wird im Film eine ‚Pause‘ eingeräumt, sie geht auf eine Reise und möchte erst im Anschluss weitere Pläne für ihre Zukunft machen.⁶³³ Sie erhält damit die Möglichkeit einer aus dem Film und der Diegese ausgelagerten Identitätsfindung. Ihre temporäre Exklusion aus der dargestellten Welt ermöglicht eine Rückkehr in die Norm.

Zuletzt bleiben die genannten Weltmodelle jedoch durchzogen von patriarchalen Ansprüchen, von Imagination und Ikonografie, welche auf der Ebene des Discours zum Beispiel durch den Blick der Kamera perpetuiert werden. Sei es, dass sich Paula in der letzten Einstellung bei *UNTER FRAUEN* in Alex' Arme lehnt⁶³⁴ oder dass Charlies Nachbar und potentieller Partner ihr vom Balkon aus nach- und damit perspektivisch auf sie herabschaut⁶³⁵ – die Filme wählen in der Regel solche Kameraeinstellungen, die eine Hierarchisierung suggerieren. Auf der Ebene der Histoire äußert sich dieser Zusammenhang durch das angepasste Verhalten der Figuren. Frauen verändern ihr äußeres Erscheinungsbild für Männer, Frauen stehen Männern als Servicekräfte, Assistentinnen oder Hausfrauen zur

⁶³¹ Hierunter fallen Café-Besitzerin Frieda und zum Teil auch Immobilienmaklerin Charlie aus *FRAUENHERZEN* oder Vivienne in *TRAUMFRAUEN*. Hierunter können auch Clara aus *LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN* (Hansjörg Thurn, D 2009) und Franziska in *DIE TREUE-TESTERIN* (Markus Bräutigam, D 2008) gezählt werden, die das Bindeglied zwischen den verschiedenen Beziehungskonstellationen und Figuren in der Diegese darstellen.

⁶³² Vgl. *Traumfrauen*, 1:16.

⁶³³ Vgl. *Traumfrauen*, 1:36.

⁶³⁴ Vgl. *UF*, 1:29.

⁶³⁵ Vgl. *Frauenherzen*, 1:24.

Verfügung und sie regulieren ihre Emphase in direkter Abhängigkeit von Männern. K e i n e weibliche Figur in den genannten Filmen existiert jenseits einer solchen narrativen Dependenz von Männern, wohingegen es diesen andersherum durchaus eingeräumt wird.

6 Zweisamkeit – Imaginationen von Intimität

Zu Beginn der Untersuchung als konstitutives Merkmal von Intimität herausgearbeitet, soll der Aspekt der Sexualität und Körperlichkeit hier gesondert Beachtung finden. Dabei fällt es, ähnlich wie bei den anderen Merkmalen, nicht leicht, eine verbindliche Terminologie voranzustellen. Ursache hierfür ist das Zusammenwirken dreier Dimensionen, die zunächst kurz skizziert werden sollen: die sozial-politische Dimension – gemeint sind damit alle kulturellen und politischen Rahmenbedingungen zur Regulierung von Sexualität und Körperlichkeit –, die pragmatische Dimension – womit in Abgrenzung zu den Möglichkeiten von Sexualität und Körperlichkeit die Aspekte der tatsächlichen sexuellen Praxis beschrieben werden – und die medienrechtliche Dimension – die alle Rahmenbedingungen der Filmproduktion und -distribution einbezieht, die mit Sexualität zusammenhängen. Vor dem Hintergrund des Forschungskorpus wirkt insbesondere die letzte Dimension einschränkend auf zeigbare Inhalte.

Hinsichtlich der *sozial-politischen Dimension* lassen sich in Deutschland klare rechtliche Vorgaben nachzeichnen. Grundsätzlich versteht sich Sexualität mit Artikel 2 des Grundgesetzes als Aspekt der persönlichen und freien Entfaltung jedes Menschen,⁶³⁶ allerdings gibt es hierzu relevante Einschränkungen, auf die kurz hingewiesen sein soll. Die wichtigste Begrenzung der freien sexuellen Entfaltung findet sich demnach im Jugendschutz. Strafbar sind dabei sexuelle Handlungen mit oder vor einem Kind unter 14 Jahren.⁶³⁷ Straffrei ist grundsätzlich der einvernehmliche Sex Minderjähriger über 14 Jahre. Die Förderung von Sexualität einer unter 16-jährigen Person sowie die Bezahlung (oder das Angebot) von sexuellen Handlungen unter 18-Jähriger ist ebenfalls verboten.⁶³⁸ Weitere rechtliche Einschränkungen treffen zu, sofern eine beteiligte Person der sexuellen Handlung über 18 Jahre ist und beispielsweise Zwangslagen der/des Minderjährigen oder „die ihr gegenüber fehlende Fähigkeit des Opfers zur sexuellen Selbstbestimmung ausnutzt“.⁶³⁹ Über diese Bestimmungen des Schutzalters hinaus existieren im Strafgesetzbuch Regulierungen zum Schutz des öffentlichen Interesses oder zur Verbreitung von Pornografie.⁶⁴⁰ Eine weitere Restriktion im Bereich der Sexualität wird dadurch erreicht, dass verschiedene sexuelle Handlungen unter

⁶³⁶ Vgl. *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. <https://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html>; Abruf am 05.08.2018; im Folgenden zitiert unter GG § N.

⁶³⁷ Vgl. „Strafgesetzbuch § 176“. <https://dejure.org/gesetze/StGB/176.html>; Abruf am 23.07.2018; im Folgenden zitiert unter StGB § N.

⁶³⁸ Vgl. StGB § 180.

⁶³⁹ StGB § 182.

⁶⁴⁰ Vgl. StGB §§ 183, 184.

Strafe stehen. Dies betrifft etwa die Ausübung sexueller Handlungen mit Verwandten⁶⁴¹ oder mit Toten⁶⁴². Sexuelle Handlungen mit Tieren werden als Ordnungswidrigkeit im Tierschutzgesetz festgehalten.⁶⁴³ Versteht man diese rechtlichen Grundlagen als Rahmenbedingungen bzw. abgesteckte Grenzen der persönlichen Selbstentfaltung, so ergibt sich nach wie vor ein großes Realisierungspotential möglicher Sexualitäten und sexueller Praktiken.

Die *pragmatische Dimension* der Betrachtung fragt daher danach, wie sich Sexualität im Spannungsfeld zwischen sozio-politischer Möglichkeit und gelebter Realität verhält. Dabei ist herauszuheben, dass trotz zahlreicher Veränderungen und Liberalisierungstendenzen wie der Entkriminalisierung von Homosexualität in den 90ern und des Prozesses der Anerkennung der gleichgeschlechtlichen Ehe im Jahr 2017 noch immer eine Dominanz heteronormativer Praktiken erkennbar ist. Die Konsequenz einer heteronormativen Ordnung formulieren Jackson/Scott wie folgt: „Institutionalized heterosexuality is a key site of intersection between gender and sexuality, implicated both in the perpetuation of gender hierarchy and in the marginalization of alternative sexualities.“⁶⁴⁴ Heteronormativität schreibe demnach tradierte Rollen- und Geschlechterkonzepte fort und lege zumindest teilweise durch ihre binäre Geschlechterklassifikation fest, was als typisch männlich oder weiblich verstanden werde und welche Hierarchisierung den Geschlechtern innerhalb der Gesellschaft zugeschrieben werden könne.^{645 646} Hinzu kommt, dass sie alternative Sexualitäten im Rahmen dieses autopoetischen Prozesses ausschließt.

Unterstützen lassen sich diese theoretischen Annahmen mit Blick auf tatsächliche Zahlen über prävalente Lebens- und Liebesformen in Deutschland. Dabei fällt zunächst auf, dass es zum Thema Sexualität allgemein und in Bezug auf queere Lebensentwürfe speziell nur wenige verbindliche Statistiken gibt. Dagmar Hoffmann führt an, dass sexuelle „Handlungen und die damit einhergehenden

⁶⁴¹ Vgl. StGB § 173.

⁶⁴² Vgl. StGB § 168.

⁶⁴³ Vgl. „Tierschutzgesetz §3“. <https://www.gesetze-im-internet.de/tierschg/BJNR012770972.html>; Abruf am 23.07.2018.

⁶⁴⁴ Stevi Jackson/Sue Scott, *Theorizing Sexuality*. Maidenhead 2010, S. 75.

⁶⁴⁵ Vgl. Sven Lewandowski/Cornelia Koppetsch, „Einleitung“. In: Sven Lewandowski/Cornelia Koppetsch (Hgg.), *Sexuelle Vielfalt und die Unordnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität*. Bielefeld 2015, S. 8.

⁶⁴⁶ Ergänzend kann hinzugefügt werden, dass wiederum die geschlechtsspezifische Entwicklung und Praxis der Sexualität variiert. Eva Illouz führt hierzu aus: „Vor dem Hintergrund einer ausgehöhlten und umkämpften, aber immer noch bestehenden patriarchalen Familien- und Wirtschaftsorganisation spaltet eine deregulierte Sexualität die Wege zur sexuellen Begegnung in serielle Sexualität und emotionale Exklusivität auf“ (Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin 2011, S. 195). Die serielle Sexualität versteht Illouz dabei als Instrument der eher männlichen Erlangung eines sozialen Machtstatus, wohingegen Exklusivität eher einer weiblichen Strategie entspricht. Illouz begründet ihre Feststellung mit veränderten Möglichkeiten sozialer Machtaneignung in der Moderne (vgl. Illouz, *Warum Liebe weh tut*, S. 140-154) und nutzt diese Ergebnisse als Prämisse ihres Ansatzes zur soziologischen Erklärung des (modernen) Liebesleids. Dabei bleibt an vielen Stellen eine notwendige Relativierung oder Perspektivierung hinsichtlich diverser (wenn auch geringfügig sichtbarer) Pluralisierungen offen.

Gefühle aus nachvollziehbaren Gründen einfach empirisch weniger zugänglich [sind] als andere Alltagssituationen“.⁶⁴⁷ Sexualität fällt demnach nach wie vor in den Bereich des nicht explizit Kommunizierten. Dies zeigt auch eine anonyme Studie zu den favorisierten Sexstellungen der Deutschen, in der jeder dritte Befragte sich nicht äußern wollte.⁶⁴⁸ Dennoch sind ein paar Daten verfügbar. So liege der Anteil derjenigen, die sich als homosexuell identifizieren, in Deutschland bei 7,4 % der Gesamtbevölkerung.⁶⁴⁹ Eine verbindliche Zahl sich als transsexuell identifizierender Bürgerinnen und Bürger ist nur auf Basis von Verfahren nach dem Transsexuellengesetz möglich. Hier benennt TransIdent eine Zahl von 17.255 Personen, die besagtes Verfahren zwischen 1991 und 2013 durchlaufen hätten, woraus sich im Jahr 2011 ein Bevölkerungsanteil von lediglich 0,014 % ableiten lasse.⁶⁵⁰ Wenn auch sehr zugespitzt in ihrer Auswahl, zeigen diese Statistiken doch, dass eine Prävalenz heteronormativer Lebensmodelle durchaus Realität in Deutschland ist. In Rückbezug auf die oben genannten Konsequenzen dieses Primats heterosexueller Sexualpraktiken stellt sich dann die Frage danach, inwiefern sich diese Dynamik in Filmen fortschreibt und welche konkrete Sexualmoral, welche konkreten Geschlechterrollen und Machtgefüge dort jeweils vermittelt werden.

Dem vorgelagert ist die *medienrechtliche Dimension*, also die Frage danach, welche Repräsentationen von Sexualität überhaupt welchem Publikum zugänglich gemacht werden dürfen. Aufgrund des in Artikel 5 Absatz 1 des Grundgesetzes festgelegten Verbots der Zensur von Meinungsäußerungen werden in Deutschland *Gatekeeper*-Instanzen erst nach der Produktion von Filmen wirksam, wobei der Fokus aller Restriktionen auf der Gewährleistung eines angemessenen Jugendschutzes liegt und deshalb angenommen werden kann, dass im Sinne der Wirtschaftlichkeit ein gewisses Maß an Selbstregulierung mit Blick auf die intendierte Zuschauerdemografie Einfluss nimmt. Neben verschiedenen Landesjugendbehörden treten die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und die Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) als wichtigste Akteure der Klassifizierung von Filminhalten hervor. Ein Blick auf deren Kriterien zur Filmkategorisierung wirft jedoch Fragen auf.

Bilder mit sexuellen Handlungen werden gezeigt, übersteigen aber nicht die Vorstellungswelt von ab 12-Jährigen, z.B. durch die Darstellung besonders bizarrer Sexpraktiken, die normal erscheinen und so

⁶⁴⁷ Dagmar Hoffmann, „Sexualität, Körper und Geschlecht im Film“. In: Markus Schroer (Hg.), *Gesellschaft im Film*. Konstanz 2007, S. 205.

⁶⁴⁸ Vgl. Statista⁷, „In welcher Position haben Sie am häufigsten Sex?“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/716052/umfrage/umfrage-zur-beliebtsten-sex-stellung-in-deutschland/>; Abruf am 23.07.2018.

⁶⁴⁹ Vgl. Dalia Research, *Counting the LGBT population: 6% of Europeans identify as LGBT*. <https://daliaresearch.com/counting-the-lgbt-population-6-of-europeans-identify-as-lgbt/>; Abruf am 23.07.2018.

⁶⁵⁰ Vgl. TransIdent, „Wie viele Transsexuelle gibt es in Deutschland?“. <https://www.transident.de/informationen/174-wie-viele-transsexuelle-gibt-es-in-deutschland/>; Abruf am 23.07.2018.

Ängste in Bezug auf die eigene Sexualität auslösen können. Sexualität erscheint selbstbestimmt und geschieht in gegenseitiger Übereinkunft, Beziehungen sind von Freiwilligkeit, Toleranz und Partnerschaftlichkeit geprägt. Ein Druck hin zu möglichst frühen sexuellen Erfahrungen oder zu bestimmten Sexualpraktiken wird nicht erzeugt. Rückwärtsgewandte Rollenklischees oder auf Ungleichheit beruhende Geschlechterrollen werden im Kontext kritisch relativiert und erscheinen nicht vorbildhaft.⁶⁵¹

Nicht nur, dass aus den Erörterungen nicht klar wird, was unter bizarren Sexpraktiken verstanden werden soll, die FSF macht hier auch klar normative Vorgaben hinsichtlich vermittelter Rollen und Einstellungen in Bezug auf Sexualität, deren Realisierung vor dem Hintergrund dessen, was in Bezug auf die Konsequenzen heteronormativer Gesellschaften festgestellt wurde (Perpetuierung ungleicher Rollenverteilungen usw.) fraglich bleibt. Auch die Kompetenz zur Reflexion, die etwa 16-Jährigen zugesprochen wird, scheint diskussionswürdig. Die FSF geht davon aus, dass 16-Jährige auf Basis erster eigener sexueller Erfahrungen in der Lage sind, „Ansatzpunkte sexualethischer Desorientierung, wie etwa stereotype Geschlechterrollen, eine Überbetonung des Sexuellen oder bizarre Praktiken, vor diesem Hintergrund zu relativieren und distanziert zu verarbeiten“.⁶⁵² Dem gegenüber steht beispielsweise Robert Cialdinis Annahme des *Social Proof*, der Abhängigkeit des Menschen von Orientierungspunkten durch Andere, etwa in Bezug auf Hinweise zu adäquaten Gedanken, Gefühlen und Handlungsweisen.⁶⁵³ Fernsehen und Filme, insbesondere wenn sie Akteure einer ähnlichen Demografie vorführen, können als solcher *Social Proof* wirksam werden und damit oben genannte Reflexionsprozesse unterlaufen. Konkretisierungen zu vermittelten Normen und Werten sind deshalb notwendig, um offenzulegen, was dem Zuschauer durch die Filme vermittelt wird. Dies hat natürlich nicht nur im Rahmen des Jugendschutzes Relevanz, sondern für alle Zielgruppen.

Im Folgenden soll deshalb unter Berücksichtigung der drei eingeführten Dimensionen und Einflussfaktoren auf die Darstellung von Sexualität zunächst eine Rekonstruktion dessen vorgenommen werden, was als filmische Normalität zu betrachten ist. Ausgehend hiervon werden weitere Sexualitätspraktiken mit einem Fokus auf Homosexualität betrachtet.⁶⁵⁴

⁶⁵¹ FSF, „Kriterien für FSF-Altersfreigaben“. <https://fsf.de/programmpruefung/fsf-altersfreigaben/kriterien/>; Abruf am 23.07.2018.

⁶⁵² Ebd.

⁶⁵³ Robert B. Cialdini, „Harnessing the Science of Persuasion“. In: Harvard Business Review: *The Persuasive Leader*. Boston 2008, S. 29-49, S. 36.

⁶⁵⁴ Weitere Studien zum Sexualverhalten finden sich bei Lynn Jamieson (Lynn Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*. Cambridge 2002, S. 106-135), Dagmar Hoffmann (Hoffmann, „Sexualität, Körper und Geschlecht im Film“) – die eine Abstrahierung von Darstellungstendenzen mit der Geschichte des Films verknüpft –, Sven Lewandowski/Cornelia Koppetsch (Lewandowski/Koppetsch, „Einleitung“) oder Haversath et al. (Julia Haversath et al. (Hgg.), „Sexual Behavior in Germany. Results of a representative study“.

6.1 Kein Sex ist auch keine Lösung

In der Darstellung von Sexualität gibt es auch unter Beachtung der Jugendschutzstandards viele Möglichkeiten. Sie kann sich in den Filmen „durch Gesten und Handlungen äußern, [...] sie kann verbalisiert sein oder nicht, sie kann visualisiert sein oder nicht, sie kann dabei dramaturgisch inszeniert sein und im Zentrum stehen oder als Hintergrundfolie nur indirekt erkennbar sein“.⁶⁵⁵ Im Zentrum der Betrachtung steht jedoch nicht nur die Ästhetik der Sexualität, sondern auch ihre Funktion innerhalb der dargestellten Welt. Ein prototypisches Beispiel bietet hierfür KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG (Thorsten Wacker, D 2011). Vergleichbar zu den in Kapitel 5.3 beschriebenen Macho-Stereotypen wird die zentrale Männerfigur hier als solcher präsentiert; besser gesagt, sie präsentiert sich selbst, denn die Figur Tom durchbricht die vierte Wand und adressiert das Publikum mehrfach direkt. Die Relevanz, die Sexualität in seinem Leben hat, wird bereits in der Filmexposition verdeutlicht. Nicht nur, dass Toms Identitätsentwurf eng damit zusammenhängt – sein erstes *Voiceover* ist „Ich bin Tom Moreno und ein guter Liebhaber“⁶⁵⁶ –, er präsentiert sich auch als befreit von intimen Bindungen jenseits seiner Freundschaften.⁶⁵⁷ Diese Ablehnung partnerschaftlicher Beziehungen ist konstitutiv und wird mithilfe eines selbst auferlegten Regelkatalogs umgesetzt, der etwa nur drei Mal Sex vorsieht, bevor eine Affäre beendet wird.⁶⁵⁸ Frauen sind für Tom also vor allem Objekte der Begierde und der Lust, man kann sie „haben wollen oder nicht haben wollen“.⁶⁵⁹ Diese Art der Projektion bedeutet im Umkehrschluss, dass Frauen erst durch ihre Sexualisierung für Paul überhaupt wahrnehmbar werden. Im Film wird dies anhand von Toms Mitbewohnerin Paule vorgeführt, die im Laufe ihrer romantischen Entwicklung im Film eine Feminisierung durchläuft, welche erst spät von Tom wahrgenommen wird.⁶⁶⁰ Erst als Paule zum ersten Mal mit ihrem Partner schlafen möchte, wird dies klar. Tom stellt fest: „Mein bester Kumpel hat Sex mit einem Mann.“⁶⁶¹ Der sprachliche Bezug zur Geschlechtlichkeit von Paule, der in diesem Kontext ironisierend wirken soll, legt Toms Objektivierung und Kategorisierung von Menschen mithilfe von Begehrlichkeitskriterien offen.

<https://www.aerzteblatt.de/int/archive/article/193180/Sexual-behavior-in-Germany-results-of-a-representative-survey>; Abruf am 05.08.2018.

⁶⁵⁵ Dennis Gräf/Hans Kraß, *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die „Sittengeschichte“ des TATORT*. Berlin 2010, S. 8.

⁶⁵⁶ Thorsten Wacker, KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG. All in Productions/Zweites Deutsches Fernsehen 2011, Filmminute 0:01; im Folgenden zitiert unter Kein Sex, H:MM.

⁶⁵⁷ Vgl. Kein Sex, 0:22.

⁶⁵⁸ Vgl. Kein Sex, 0:03.

⁶⁵⁹ Kein Sex, 0:06.

⁶⁶⁰ Vgl. Kein Sex, 0:54.

⁶⁶¹ Kein Sex, 0:56.

Diese eindimensionale Imagination des Weiblichen projiziert Tom ebenfalls auf seine Gegenspielerin Elisa. Er macht sie bewusst zum Objekt seiner Fantasien und zum Gegenpol seiner eigenen Verfügbarkeitsansprüche.⁶⁶² Interessant ist hervorzuheben, dass Tom eine vergleichbare Objektivierung seines Körpers durch die Figur Lydia Cremant eher als antagonistisch ablehnt. Lydia ist Mitglied der Familie Cremant, welche Toms und Elisas Kreativagentur damit beauftragt, eine neue Werbekampagne für den Cremant-Pudding zu erarbeiten. Sie verkörpert die durch Tom artikulierte Fantasie von enthemmter Sexualität und nutzt ihre Machtposition als potentielle Kundin aus, um Toms sexuelle Verfügbarkeit zu erzwingen.⁶⁶³ Lydia und Tom leben das von Illouz skizzierte Modell einer seriellen Sexualität zum Zweck der Statuserlangung, wobei Lydia hier eine Steigerung gegenüber Tom repräsentiert, da dieser noch das Potential zur Veränderung in sich trägt.

Deutlich wird dies vor allem in der Diskrepanz zwischen Selbstpräsentation und tatsächlichen Ereignissen in der Interaktion zwischen Elisa und Tom. Während Tom den Eindruck hat, dass er die Machtposition in dieser Beziehung innehat, ist sie stattdessen bei Elisa. Die von Tom scheinbar durch Selbstregulierung erreichte Machtposition über seine Gefühle wird im Verlauf des Films, ohne dass er es sich eingestehen kann, an Elisa übergeben. Sie übernimmt die Kontrolle über jegliche Körperlichkeit in der Beziehung und initiiert alle drei Male, in denen die beiden miteinander schlafen.⁶⁶⁴ Auf der anderen Seite ist auch sie es, die Tom ihre Verfügbarkeit beliebig entziehen kann;⁶⁶⁵ eine Fähigkeit, die ihm innerhalb dieser Beziehung nicht zugeschrieben wird. Obwohl Tom eine Machtlosigkeit in Bezug auf Sexualität also lediglich gegenüber Lydia wahrnimmt,⁶⁶⁶ ist es eigentlich Elisa, der er emotional ausgeliefert ist. Dies zeigt sich einerseits in der wachsenden Verbindlichkeit gegenüber Elisa, sie zieht etwa in Toms Wohnung und ist Ansprechpartner für wichtige Gespräche, und andererseits in Toms Fähigkeit, sich den Avancen von Lydia zu widersetzen.⁶⁶⁷ Mit der wortwörtlichen Flucht vor Lydia befreit sich Tom auch von der durch sie und ihn verkörperten triebgesteuerten und machtorientierten Sexualität. Eine Hinwendung zur filmisch

⁶⁶² Auch wenn im Film dadurch oftmals ironische Brüche erzeugt werden sollen, ist der dem Weltmodell zugrundeliegende Sexismus noch einmal herauszuheben. Frauen stehen hier in erster Linie Männern zur Erfüllung ihrer sexuellen Fantasien und Spiele zur Verfügung. Sie sind Unterhaltungsobjekte, was sich etwa an der Person Luke zeigt, die dem Zuschauer als ‚Visualisierungskünstler‘ vorgeführt wird, der Sex mit beliebigen Frauen imaginiert („Blickficken“, Kein Sex, 0:14). Außerdem signifikant ist das für die drei Männer scheinbar ritualisierte Trinkspiel „Tittenbingo“ (Kein Sex, 0:59), bei dem durch das Fernsehprogramm gezappt und ein Shot immer dann getrunken wird, wenn nackte Brüste zu sehen sind. Dieses Verhalten wird als eine Art Ablassventil der männlichen Identitätssuche markiert und schließlich durch die Rückbindung aller Männer in Beziehungen zum Ende des Films domestiziert. Eine wirkliche Problematisierung findet jedoch nicht statt.

⁶⁶³ Vgl. Kein Sex, 0:49, 1:28.

⁶⁶⁴ Vgl. Kein Sex, 0:29, 0:39, 1:07.

⁶⁶⁵ Vgl. Kein Sex, 0:18, 0:32, 0:48, 1:08.

⁶⁶⁶ Vgl. Kein Sex, 1:06.

⁶⁶⁷ Vgl. Kein Sex, 1:18.

angestrebten Paarbeziehung mit Elisa ist für Tom jedoch wie in anderen besprochenen Beispielen nur durch eine Explikation seiner Gefühle und damit seines Figurenpotentials möglich. Hierfür sind zwei Sequenzen im Film relevant, wobei der Unterschied des Gesagten auf den zentralen Punkt hinweist.

Tom: Elisa. Ich könnt jetzt alles Mögliche sagen, von wegen Liebe und gemeinsam alt werden und Kinder und so, aber seien wir doch mal ehrlich. Eigentlich wissen wir doch beide, was wir brauchen. Also als wir Sex hatten, da war das doch ...

Elisa: Und du denkst, Sex ist eine Lösung?

Tom: Nee, aber keinen Sex zu haben, ist auch keine Lösung.⁶⁶⁸

Nachdem diese erste Explikation seiner Intentionen nicht zur Paarfindung beiträgt, wird deutlich, dass nur das Zusammenkommen von Emotion und Sexualität zielführend sein kann. In der zweiten Explikationssequenz gesteht Tom daher wenig später seine Liebe und klärt darüber auf, dass beim zweiten Treffen mit Lydia nichts zwischen den beiden passiert ist.⁶⁶⁹ Der Film perpetuiert nicht nur das Muster der notwendigen emotional-affektiven Selbstrealisierung durch die Deklaration von Liebe, hier wird auch das kommunikative Missverständnis als Teil des Problems offenbart. Das Missverständnis liegt jedoch nur oberflächlich in der Annahme, dass Tom und Lydia erneut Sex hatten. Vielmehr ist die erst mit der Deklaration geschaffene Möglichkeit zur offenen Kommunikation über Gefühle und Beziehungswünsche Teil des vorher entstandenen Problems. Diese Inkommunikabilität wird für Tom und Elisa durch Liebe überwunden und nicht durch Sexualität, was die Erfolglosigkeit des ersten Versöhnungsversuchs zeigt. Dennoch ist hier hinzuzufügen, dass Toms Äußerung innerhalb des Films Legitimität zugesprochen wird. Sex spielt für alle Charaktere eine relevante Rolle in der Selbstentwicklung und erhält Signifikanz durch seine Funktion als Form der Distinktion und Selektion nicht nur von Beziehungen der Peers (Freunde, Mitbewohner), sondern auch verschiedener Arten von Beziehungen. Toms Freundin Paule hat mit Ronald zum ersten Mal überhaupt Sex und markiert ihn damit als ausgewählten und würdigen Partner.⁶⁷⁰

Diese Lesart offenbart sich auch auf der Ebene der Inszenierung von Sexualität im Film. Nur eine der drei Sexszenen – die erste – wird darin expliziter gezeigt. Im Falle der anderen Sequenzen ergibt sich das Wissen über die Handlungen der Charaktere aus dem Kontext und dem Gesagten. Die erste sexuelle Interaktion zwischen Elisa und Tom ist jedoch von besonderer Relevanz, nimmt sie doch den Verlauf ihrer Beziehung und ihrer Geschlechterdynamik voraus.

⁶⁶⁸ Kein Sex, 1:36.

⁶⁶⁹ Vgl. Kein Sex, 1:41.

⁶⁷⁰ Vgl. Kein Sex, 0:55.



Abb. 20-25: Ästhetische Zweiteilung der Sexszene von Elisa und Tom, *Kein Sex ist auch keine Lösung* (D 2011).⁶⁷¹

Es präsentiert sich eine klare Zweiteilung der Sequenz, bei der zunächst Aspekte der geschlechtlichen und körperlichen Macht austariert werden, woran eine Abgabe derselben zugunsten extatischer Nähe anschließt. Diese Differenzierung zeigt sich auf mehreren Ebenen und wird auf der diskursiven Ebene sowohl durch die Filmmusik als auch die Kameraeinstellung gerahmt und verstärkt. Zunächst ist es Elisa, welche die Situation überhaupt herstellt, indem sie Tom unter dem Vorwand einer geschäftlichen Besprechung ins Büro lockt. Wie oben beschrieben übernimmt sie die Regulierung möglicher sexueller Interaktionen zwischen den beiden; eine Machtposition, die sich im ersten Teil der Sexsequenz auch durch ihre Positionierung im Raum und im Kamerabild verfestigt. In Abbildung 20 wird sichtbar, dass Elisa Tom durch die Wahl der Kameraperspektive überragt. Auch ihre Körperhaltung signalisiert die Dominanz, die ihr über die Situation zugesprochen wird. Sie küsst Tom, stößt ihn dann aber von sich (Abb. 21), um sich vor seinen Augen auszuziehen, was er ihr gleichtut. Elisa situiert sich daher einerseits als selbstbestimmt im Umgang mit ihrer Körperlichkeit und bleibt autonom darüber, wie, wann und in welchem Maße Sexualität zwischen den beiden zugelassen wird. Andererseits wird sie, bestärkt durch Tom, in der innerfilmischen und der Kameraperspektive auf der Metaebene zum Objekt des *Male Gaze*.⁶⁷² Ihre

⁶⁷¹ Kein Sex, 0:29.

⁶⁷² Siehe zum Begriff Mulvey: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly“ (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844, S. 837). Diese Projektion eines heteroerotischen Blicks auf die Frau habe dabei verschiedene Dimensionen, die des innerfilmischen *Gaze* – hier durch Tom repräsentiert – und die des außerfilmischen *Gaze* der Zuschauer (vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 838), ermöglicht durch den Lauf der Erzählung und den erotisierenden Blick der Kamera auf Elisa. In nur wenigen Ausnahmefällen können sich Figuren

weibliche Verfügbarkeitsregulierung und die durch Tom repräsentierte Verfügbarkeitserwartung verschwimmen hier zu einer sexuellen Fantasie, bestärkt nicht zuletzt durch das ‚Lockverhalten‘ Elisas (Abb. 22). Begleitet wird die Szene von rhythmischer Latin-Musik, die im Tempo mit dem Verlauf der Handlung parallel geht; sie wird lauter beim Küssen, schneller beim Striptease und stoppt erst beim Übergang zum zweiten Teil der Szene. Dieser wird durch minimalistische Piano- und Gitarrenmusik begleitet und fokussiert statt visueller Verbindungen der Figuren haptische Elemente. Statt Blicken werden zahlreiche Berührungen, Hände und Küsse gezeigt.⁶⁷³ Mit der Nähe der Protagonisten zueinander wächst auch die Nähe der Kamera bis hin zu Detailaufnahmen der Akteure (vgl. Abb. 23-25). Hier ist es Tom, der die aktive Rolle einnimmt und das Geschehen leitet. Während Elisa also zum Objekt sexueller Fantasien wird oder sich aktiv dazu macht, ist es Tom, der tatsächlich sexuell handlungsfähig ist. Deshalb steht im Film auch nur seine Domestizierung innerhalb einer verbindlichen Kernbeziehung im Vordergrund.⁶⁷⁴

Die Vereinbarung jener Ebenen von Körperlichkeit – der Macht- und der Affektebene – ist nicht nur in dieser Sequenz relevant, sondern letztlich das zentrale Problem der dargestellten Welt, sodass das Zeigen der Körperlichkeit und Nacktheit der Figuren bis zu diesem Punkt funktional ist für die Erzählung. Eine darüber hinausgehende Explikation ist jedoch nicht notwendig, da einerseits das Zeigen der wegfliegenden Unterhose Toms genug Hinweise auf die nicht gezeigte

diese Perspektivierung selbst zunutze machen. So etwa macht das Merlin in GUT ZU VÖGELN (Mira Thiel, D 2016), die eine bewusst erotisierende Genderperformance wählt, um einen One-Night-Stand-Partner zu finden. Sie zieht ein körperbetontes, tief ausgeschnittenes rotes Kleid mit High Heels an und instrumentalisiert die im Film geäußerten patriarchalen Weiblichkeitserwartungen. Gleichzeitig wird durch ihre Feststellung, „in Zeitlupe hereingekommen“ zu sein (Gut zu Vögeln, 0:24), eine humorvolle Überführung des retardierenden Moments erzeugt, wodurch die in dieser Situation vom Zuschauer eingenommene Perspektive des *Male Gaze* intra- und extradiegetisch bewusst gemacht und schließlich ad absurdum geführt wird. Darüber hinaus kann diese Szene als selbstreflexiver Seitenhieb auf das Genre und dessen Einsatz des Montageinventars gelesen werden. Merlin kann ihre Weiblichkeit also intendiert steuern, verfügbar machen und entsprechend entziehen. Sie wird zum Souverän ihrer eigenen Körperlichkeit und der sie beobachtenden männlichen Perspektive. Dennoch zeigt der misslungene One-Night-Stand, dass sie keinen echten Zugriff auf promiske Sexualität und damit Maskulinität hat, sondern diese nur performt.

⁶⁷³ Vgl. Kein Sex, 0:30.

⁶⁷⁴ Die Darstellung der Frau als Objekt der sexuellen Fantasie findet sich auch in anderen Filmen. In Form einer ästhetischen Abgrenzung durch Bildverlangsamung oder Weichzeichnung zum Beispiel in SYSTEMFEHLER – WENN INGE TANZT (Wolfgang Groos, D 2013) oder in GUT ZU VÖGELN (Mira Thiel, D 2016). In beiden Fällen entstehen die Szenen aus einer durch Männer formulierten Anforderung an die zentralen Frauencharaktere, sich sexy zu kleiden, um in das Macho-Konzept ihres Weltentwurfs (Rockband, Aufreißerkneipe) zu passen. Im Fernsehfilm FLASCHENDREHEN (Nico Zingelmann, D 2011) kehrt sich dies scheinbar um. Hier sind es die Protagonistinnen Gretchen und Sarah, die jeweils spezifische Fantasien mit dem Antagonisten Clemens entwickeln. Der Film unterläuft dies jedoch, indem er Clemens als Manipulator etabliert, dessen Anliegen es gerade ist, diese Fantasien in den Frauen hervorzurufen. Erneut ist es der Mann, der nun nicht nur die Frauen in der dargestellten Welt beeinflusst, sondern als erweiterte Restriktion weiblicher Kompetenzen auch deren sexuelle Imagination prägt.

Handlung bietet und der genannte Konflikt andererseits in der Folge in anderen Arenen ausgetragen wird.⁶⁷⁵ Hieraus ergibt sich auch, dass das Abbilden aller weiteren Sexualität nicht handlungstreibend wäre und dort stattdessen ein Fokus auf Kommunikation zwischen den Figuren gelegt wird. Körperlichkeit jedoch wird hier zum Träger einer spezifischen Geschlechter- und Beziehungssemantik. Nur im Zusammentreffen von idealen Partnern kann Sexualität erfüllend und positiv konnotiert sein, wohingegen die Form der selbstausgerichteten und machtrelevanten Sexualität (wie sie Lydia repräsentiert) nicht zum Erfolg führen kann. Der Versuch, Liebe und Sexualität zu trennen, muss hier also scheitern.

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich auch in vielen anderen Filmen nachvollziehen. So ist *Sex in POPP DICH SCHLANK* (Christoph Schrewe, D 2005) kein Statussymbol, sondern lediglich Mittel zum Zweck. Die Freunde Paul und Paula wollen für ihre jeweiligen Partner bzw. Liebesobjekte abnehmen und schlafen dafür miteinander, vergleichbar zu einer Diät. Körperlichkeit, derart als Instrument einer lediglich oberflächlichen Veränderung verstanden, wird jedoch vom Film abgelehnt und insofern reguliert, als sie zuletzt in die Liebesbeziehung zwischen den Figuren eingebettet wird. Der vormals schüchterne und unter Selbstbildproblemen leidende Paul entkleidet sich in einer öffentlichen Geste für Paula als Liebesbeweis.⁶⁷⁶ Der komfortable Umgang mit seinem Körper funktioniert nur in seiner Verfügbarmachung für eine liebende Partnerin, die ihn als Einheit von inneren und äußeren Werten sieht. Die Einheit von Liebe und Sexualität wird hier mithilfe eines ganzheitlichen Selbst- und Fremdbilds kolportiert.

Auch in der Liebeskomödie *KEINOH RHASEN* (Til Schweiger, D 2007) wird die Diskrepanz zwischen seriell-triebhafter und emotional-affektiver Sexualität zum Problem der Erzählung, letztlich jedoch überbrückt. Dabei sind es in der Regel Männer, die eine Veränderung hinsichtlich ihrer Fähigkeit, entsprechende Gefühle und Verbindlichkeiten zuzulassen und zu artikulieren, durchlaufen müssen. So führt etwa der hedonistische Lebensstil von Til Schweigers Figur Jerome in *MÄNNERHERZEN* (Simon Verhoeven, D 2009) beinahe zum Selbstverlust. Erst mit dem Ablegen dieser selbstauferlegten Maskerade und dem Zulassen von Gefühlen findet Jerome zu seinem authentischen Selbst zurück, verdeutlicht durch die Rückkehr zu seinem tatsächlichen Namen Hans-Jürgen.⁶⁷⁷

Jedoch ist es nicht nur die serielle Sexualität im Sinne einer Vielzahl von Partnern, die in den Filmen zurückgeführt wird, sondern auch die Hypersexualisierung verschiedener Lebensbereiche, die problematisch sein kann. Eine entsprechende Problemlösungsstrategie bietet der Fernsehfilm *AUSGERECHNET SEX* (Andi Niessner, D 2011) an, in dem die konservative Hausfrau Marie nach dem Tod ihres Mannes dessen verheimlichte Pornoproduktionsfirma erbt. Der hier eingeführte Konflikt zwischen der von Marie repräsentierten sexuellen Prüderie und der freizügigen Sexualität in den Pornos wird zu einem Stellvertreterdiskurs dar-

⁶⁷⁵ Vgl. *Kein Sex*, 0:31.

⁶⁷⁶ Vgl. Christoph Schrewe, *POPP DICH SCHLANK*. ProSieben/Studio Hamburg Filmproduktion 2005, Filmminute 1:27.

⁶⁷⁷ Vgl. *Männerherzen*, 1:34.

über, wie viel Sexualität angemessen und in welcher Form dieselbe in das Gesellschaftsmodell des Films normativ integrierbar ist. So äußert sich die Problematisierung der durch die Pornofirma transportierten Sexualmoral nicht nur in der drohenden Firmeninsolvenz – das Modell ist also schlichtweg nicht tragbar –, sondern auch in der gesellschaftlichen Ausgrenzung, die Marie und ihre Kinder als Konsequenz dieser Merkmalsaneignung erfahren.⁶⁷⁸ Die von Marie zunächst etablierte Bewältigungsstrategie zur Balancierung beider Sexualitätskonzepte ist eine Intellektualisierung der Pornos. Ein Schauspieltraining und die Verarbeitung anderer, teilweise enterotisierter Plotstrukturen tragen jedoch nicht zum Erfolg bei.⁶⁷⁹ Exzessive und schambefreite und damit öffentlich zugängliche Sexualität ist demnach auch dann nicht akzeptabel, wenn sie mit Aspekten der (Hoch-)Kultur verknüpft wird, da sie nach wie vor alle Dimensionen des Lebens durchdringt. Dies zeigt sich auch am Beispiel Maries, welche mit dem Darsteller ‚Roy das Rohr‘ schläft.

Lucy: Du hast mit Roy, dem Rohr, geschlafen?! [...] Und, wie war's?!

Marie: Ich habe vorgetäuscht.

Lucy: Du hast einen Orgasmus vorgetäuscht?

Marie: Nein, ich habe vorgetäuscht, keinen zu haben. Drei Mal hintereinander, mein Gott, ich habe gedacht, ich explodiere.⁶⁸⁰

Emphatische Sexualität in diesem Sinne wird als übererfüllt markiert und ist mit dem, was als gesellschaftlich ‚normal‘ zu verstehen ist, nicht mehr vereinbar. Zum Aufrechterhalten einer öffentlich vertretbaren Normalität muss die Figur demnach vortäuschen, nicht mehrfach befriedigt zu werden, oder diesen Fakt zumindest als privates ‚Geheimnis‘ behandeln.

Genau diese zunächst individuell vorgeführte Strategie zur Wiedererlangung des Normalzustands perpetuiert sich auf der Ebene der Pornoproduktionsfirma. Auch hier wird der Schwerpunkt auf eine individualisierte Erotik verlagert, worin der Film insgesamt seine ordnungsstiftende Lösung wiederfindet. Die Pornofirma nimmt eine erneute Spezialisierung vor und verfilmt ausschließlich individuelle partnerbezogene Fantasien. Dem Zuschauer wird deren Inhalt ebenso vorenthalten wie der innerfilmischen Öffentlichkeit. Lediglich das Kunden-Paar erhält Zugang zum Film und zur (Re-)Produktion ihrer Sexualität. Hierdurch erlangt die Firma einen Status ökonomischer Absicherung und wirtschaftlichen Erfolgs.⁶⁸¹

Sexualität aller Facetten ist dann in die Gesellschaft integrierbar, wenn sie auf ein privates und normales Maß beschränkt wird.⁶⁸² Dies verdeutlicht die Erzählung durch die Aussparung der Fantasien; der Zuschauer sieht die Kunden, er-

⁶⁷⁸ Vgl. Andi Niessner, *AUSGERECHNET SEX*. Lucky Bird Pictures/Sat.1 2011, Filmminute 0:11, 0:18.

⁶⁷⁹ Vgl. *Ausgerechnet Sex*, 0:35, 0:43.

⁶⁸⁰ *Ausgerechnet Sex*, 1:00.

⁶⁸¹ Vgl. *Ausgerechnet Sex*, 1:27.

⁶⁸² Es werden in der Produktionsfirma homoerotische Filme produziert, Fetische gezeigt, Telefonsex mit Damen aller Altersklassen angeboten sowie heteroerotische Pornos gemacht (vgl. *Ausgerechnet Sex*, 0:14).

fährt jedoch weder visuell noch auditiv etwas über die entsprechenden realisierten Fantasien. Sexualität wird so zu einer Leerstelle, zum Teil des privaten Selbstaussdrucks, der externen Blicken verborgen bleiben soll. Sie wird insofern dem Wert der Beziehung in der häuslichen Gemeinschaft untergeordnet.⁶⁸³ Herauszuheben ist, dass die ordnungstiftende Sexualmoral eine besonders an Frauen gerichtete ist, da das Firmenkonzept speziell für „unerfüllte Frauen in den besten Jahren“⁶⁸⁴ entwickelt wird. Frauen dürfen ihre sexuelle Emphase demnach nicht öffentlich und explizit ausleben (etwa durch eine Affäre), sondern nur in Form ihrer egozentrierten Fantasien.⁶⁸⁵

Ist eine Domestizierung von Charakteren innerhalb des im Film favorisierten Konzepts von Sexualität nicht möglich, werden sie entsprechend sanktioniert. Eine mögliche Form der Sanktionierung ist die romantische Isolation. Besonders vor dem Hintergrund des filmischen Strebens nach Beziehungen wird diese Lösung nicht als positiv und emanzipiert, sondern in der Regel als problematisch vermittelt, wie es im Beispiel von Frieda in *FRAUENHERZEN* (Sophie Allet-Coche, D 2014) passiert. Die Chance auf eine Beziehung wird ihr explizit verwehrt. Weiterhin ist eine Ausgrenzung von Figuren aus der dargestellten Welt oder die Auflösung ihrer Relevanz für dieselbe typisch, wie es bei Lydia Cremant (Tom ignoriert den Erpressungsversuch und marginalisiert damit Lydias Machtposition) oder Clara aus *LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN* (Hansjörg Thurn, D 2008) passiert. Diese Strategie findet besonders bei antagonistischen Charakteren Anwendung, deren Handlungsstrang auf diese Art und Weise einfach aufgelöst werden kann.

Nicht nur auf der inhaltlichen Ebene kann *KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG* als prototypisch beschrieben werden. Auch was die Inszenierung und Ästhetisierung von Sexualität angeht, können maßgebliche Strategien abgeleitet werden. So lassen sich die vom Film favorisierte und die nicht-favorisierte Art der Sexualität für den Zuschauer klar optisch differenzieren. Darstellungen der nicht bevorzugten Körperlichkeit neigen in der Regel zu Übertreibungen oder dem Zeigen eines einseitigen Begehrens. Lydia Cremants übersteigerte Sexualität zeigt sich in ihrer Übererfüllung der weiblichen Verführungsfantasie, den Handschellen und den

⁶⁸³ Signifikant wird dieser Wertewandel anhand von Roy vorgeführt. Dieser wird von einem Pornodarsteller mit privaten Interessen zu einer Privatperson mit erotischem Arbeitsfeld transformiert. Hier findet demnach eine klare Hierarchisierung der Lebensbereiche statt. Schließlich kann er als ‚Roy der Freund‘, nicht aber ‚Roy das Rohr‘ in die Pornofamilie reintegriert werden (vgl. ebd., 0:52, 0:58, 1:04, 1:09, 1:29). Die mangelnde (familiäre oder partnerschaftliche) Bindung von Frauen wird dann wie bei Lucy oder Marie ausgeglichen, indem sie in das familiäre Firmensystem einbezogen werden (Lucy als Teilhaberin, Marie bleibt Geschäftsführerin) (vgl. ebd., 1:29). Da die Mitarbeiter der Firma sich als Familie begreifen, findet hier erneut eine Form der weiblichen Familienbindung statt (siehe Kapitel 5.3). Innerhalb dieser Familienstruktur kann die alleinstehende Frau bestehen, da sie dennoch bestimmten Regeln und Normen untergeordnet ist. Zudem wird eine Paarbeziehung von Marie und Roy angedeutet (vgl. ebd., 1:31).

⁶⁸⁴ *Ausgerechnet Sex*, 1:05.

⁶⁸⁵ Andere Beispiele, die ebenfalls eine Renormalisierung von übererfüllter Sexualität vorsehen, lassen sich bei *BARFUß BIS ZUM HALS* (Hansjörg Thurn, D 2009) oder *CALLGIRL UNDERCOVER* (Ulli Baumann, D 2010) finden.

Dessous.⁶⁸⁶ Da eine natürliche Anziehung zwischen den Personen nicht funktioniert, muss sie mithilfe dieser Zeichen forciert werden. Eine ähnliche Strategie offenbart sich etwa auch in *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011), als Alex bei dem Versuch, seine Männlichkeit zu beweisen, mit einer beliebigen Frau schlafen möchte. Die schrille Sexszene – Protagonistin Lauras Lachen und ihr nicht endendes Sprühen von Schlagsahne werden dargestellt, als befinde sie sich in einer Art Wahn – endet damit, dass sich Alex übergibt.⁶⁸⁷ Weitere Beispiele für dieses Inszenierungsmuster finden sich bei *GUT ZU VÖGELN* (Mira Thiel, D 2016), wo Jacobs serielle Sexualität langweilig und leidenschaftslos erscheint,⁶⁸⁸ oder in *MÄDCHEN MÄDCHEN!* (Dennis Gansel, D 2001), wo der durch Sex mit ihrem Ausgangspartner Tim nicht erreichte Orgasmus Inkens zum MacGuffin der Erzählung wird, einem Element, „das zwar der unmittelbare Anlaß für die im Vordergrund stehenden Handlungen ist, jedoch wenig bis keinen Einfluß auf deren konkreten Verlauf hat“.⁶⁸⁹

Nur selten werden weibliche Hauptfiguren gezeigt, die eine den oben genannten Männern vergleichbare Transformation durchlaufen. Die Protagonistin Alexandra in *TAXI* (Kerstin Alrich, D 2015) ist demnach eine Ausnahmefigur. Obwohl sie über weite Teile der Narration eine Beziehung mit dem Taxifahrerkollegen Dietrich führt, haben die zwei Charaktere nur wenige gemeinsame Szenen. Beim ersten Sex mit ihm äußert Alex in einem inneren Monolog: „Zum Glück hatte ich Dietrich nicht besonders gern. Wenn man jemanden zu gern hat, wird man leicht zu dem, was derjenige in einem sehen will. Und von dem, was man eigentlich ist, bleibt nur eine verschrumpelte Mumie übrig.“⁶⁹⁰ Das Aufgehen in einer Partnerschaft wird hier demnach nicht mit einer Transformation, sondern einem Selbstverlust gleichgesetzt. Dementsprechend sind der Verlauf und das Ende der Beziehung zu Dietrich sowohl inhaltlich als auch optisch ein Nebenaspekt der Erzählung; Kommunikation über die beiden als Paar oder nach ihrer Trennung nimmt im Film mehr Raum ein als die Unterhaltung zwischen den Partnern.

⁶⁸⁶ Vgl. *Kein Sex*, 0:49.

⁶⁸⁷ Vgl. *WaM*, 0:44.

⁶⁸⁸ Vgl. Mira Thiel, *GUT ZU VÖGELN*. Viafilm/Rat Pack Production/Constantin Film 2016, Filmminute 0:18.

⁶⁸⁹ Anton Fuxjäger, „Der MacGuffin: Nichts oder doch nicht? Definition und dramaturgische Aspekte eines von Alfred Hitchcock angedeuteten Begriffs“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 52/2 (2006)*. Wien/Köln 2013, S. 123-154, S. 132.

⁶⁹⁰ Kerstin Alrich, *TAXI*. B&T Film/Zinnober Film- und Fernsehproduktion/Schubert International Filmproduktion 2015, Filmminute 0:18.



Abb. 26-27: Alexandra während des Sex mit Dietrich⁶⁹¹ und mit Mark⁶⁹². Kerstin Ahlrichs, *Taxi* (D 2015).

Dem gegenüber steht Alexandras Beziehung zu Mark, einem Fahrgast, in den sie sich verliebt. Deren erste gemeinsame Liebesszene nimmt im Film beinahe genauso viel *Screentime* ein wie alle gemeinsamen Szenen mit Dietrich und unterscheidet sich signifikant hinsichtlich der Interaktion zwischen den Figuren und der Darstellung von Leidenschaft (vgl. Abb. 26-27).⁶⁹³ Während die Sexszene mit Dietrich aus einer direkten Aufforderung durch Alexandra entsteht, der kaum Konversation vorausgeht, wird das Kennenlernen von Mark als solches dargestellt. Eine Blende von der ersten Zigarette zu einem vollen Aschenbecher informiert den Zuschauer darüber, dass hier eine zwar nicht genau definierte, aber dennoch größere Zeitspanne vergangen ist, in der die Charaktere sich ausgetauscht haben.⁶⁹⁴ Der Übergang zum Sex ist mit Mark fließend und wird nicht, wie bei Dietrich, durch einen inneren Monolog, Perspektivenwechsel oder eine Unterbrechung der entsprechenden Hintergrundmusik gestört.

Die Relevanz dieser Distinktion zwischen den beiden Männertypen lässt sich mit Blick auf das im Film explizit vermittelte Geschlechterkonzept nachvollziehen. In einem Monolog über Frauen sagt Dietrichs Freund Rüdiger:

„Für eine Frau ist es natürlich unmöglich, den Charakter eines Mannes zu begreifen. Dazu müsste sie sich ja auf das Geistige einlassen, also auf Männliches – eine genuin männliche Sichtweise der Dinge. Und damit würde sie sich ja den eigenen Boden unter den Füßen wegreißen. Der gesamte Feminismus, wie er sich gemeinhin darstellt, ist ein Maskulinismus. Eine zutiefst frauenverachtende Ideologie. Und dass die ganzen Feministen das nicht spüren, das beweist doch, wie weit sie sich von ihrer Weiblichkeit entfernt haben.“⁶⁹⁵

Diese regressive patriarchalische Einstellung gegenüber Frauen ist in den Taxikollegen von Alexandra, insbesondere aber in Rüdiger und Dietrich, tief verankert und äußert sich in zahlreichen Szenen der Machtausübung über Alexandra, zum

⁶⁹¹ *Taxi*, 1:17.

⁶⁹² *Taxi*, 0:29.

⁶⁹³ Vgl. *Taxi* 0:24.

⁶⁹⁴ Vgl. *Taxi*, 0:25.

⁶⁹⁵ *Taxi*, 0:42.

Beispiel durch das Abschneiden des Wortes, den Gesprächsausschluss in ihrer eigenen Wohnung, das Zuweisen von Kleidung usw. Mark stellt hier eine Besonderheit dar, da er sich wertschätzend und offen gegenüber Alexandra verhält.

Hinzu kommt die Bildsprache, welche sich zugespitzt in den beiden Abbildungen zeigt. Nicht nur, dass für das Zusammensein mit Mark deutlich wärmere und dunklere Töne gewählt wurden, die Kamera behält auch stets beide Figuren gleichermaßen im Blick. In Abbildung 26 zeigt sich, dass dies beim Sex mit Dietrich nicht der Fall ist. Alexandras Gesichtsausdruck lässt keinen Zweifel daran, dass sie kein tiefes emotionales Interesse am Sex mit Dietrich hat. Mark wird demnach filmisch bereits im Vergleich dieser beiden Szenen als besserer Partner für Alexandra etabliert und nimmt diese Position zuletzt auch ein.

Er repräsentiert eine angemessene Ausprägung des Wunsches nach Domestizierung der weiblichen Hauptfigur, nämlich unter Berücksichtigung ihrer Autonomie. Die Grenze dieser Rückführung Alexandras durch Mark wird einmal überschritten bzw. ausgetestet. Ein Versuch der zu ausgeprägten Domestizierung innerhalb der Paarbeziehung (symbolisiert durch das Fesseln von Alex im Liebespiel)⁶⁹⁶ scheitert und führt zum Konflikt zwischen den Liebenden. Eine Lösung des Problems gibt der Film in Form einer abgewandelten Beziehungsmoral: „Mach das nie wieder. Halt mich nie wieder fest, wenn ich wegwill!“⁶⁹⁷, ist Alexandras Warnung an Mark bei ihrer Versöhnung. Sowohl keine Beziehung zu führen als auch eine Beziehung innerhalb ungleich verteilter Geschlechterrollen sind für Alexandra also problematisch. Der Kompromiss einer gleichwertigen Beziehung, welche jedoch hinsichtlich ihrer Verbindlichkeit zum Teil offen bleibt, wird angestrebt. Alex ist damit eine der wenigen Frauen in den untersuchten Filmen, die auch am Schluss der Narration Macht und Kontrolle sowohl über ihre Beziehungen als auch ihre Sexualität ausüben.

Obwohl sich mit Sicherheit auch weitere Abweichungen oder Ausnahmen von der durch KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG (Thorsten Wacker, D 2011) formulierten Regel finden lassen, gibt es eine signifikante Gemeinsamkeit aller genannten Beispiele. Das Zeigen von Sexualität (vor allem des idealen Paares) folgt einem schablonenhaften Ablauf; einer Sequenzierung, die man in vier Phasen separieren kann: Annäherung und Anbahnung, zeigbare körperliche Interaktion, Leerstelle und das zeigbare *Danach*. Annäherung und Anbahnung sind dabei beispielsweise ein Gespräch oder ein intensiver Blickkontakt, eine bestimmte Situierung, die dem Zuschauer Klarheit über die folgende Handlung durch das Zusammenspiel von visuellen Zeichen – etwa Lichtverhältnisse, ein exklusiver Ort, ein durch Schnitte verdeutlichter Blickwechsel der Protagonisten, eine romantische Verlangsamung oder erotische Beschleunigung des Erzählens, eine veränderte Kameraperspektive – und auditiven Zeichen – eine signifikante Abgrenzung der Filmmusik von einem *Vorher*, hörbare Details von Sprache oder Atmung – vermittelt. Am Ende dieser Szene steht oftmals ein (erster) Kuss. Aus diesem ergeben sich die noch zeigbaren Interaktionen zwischen den Personen, wie das

⁶⁹⁶ Vgl. Taxi, 1:06.

⁶⁹⁷ Taxi, 1:28.

Ausziehen (je nach Freigabe und Relevanz für die Handlung komplett oder teilweise), wiederholte Berührungen, das gemeinsame Hinlegen oder die Bewegung hin zu einem Ort der Sexualausübung (in der Regel ein Bett, ein Sofa o. Ä.). Der Akt selbst bleibt oftmals eine Leerstelle, welche durch den Zuschauer gefüllt werden kann und muss. Dies gelingt entweder durch entsprechende Zeichen – Toms auf der Lampe liegende Unterhose präsupponiert, dass er nackt ist; die Wasserfontäne im Brunnen symbolisiert gleichermaßen seine Erektion und den Orgasmus⁶⁹⁸ – oder die Überblendung hin zum wieder zeigbaren *Danach*, der Situierung der Geschlechtspartner nach dem Sex. Je nach Ausprägung der Genrespezifika wird die Abgrenzung dieser Sexszene vom Rest der Erzählung mehr oder weniger signifikant mithilfe der oben genannten Instrumente auch optisch vollzogen. Dabei können jeweils beide Ausprägungen einer optischen Veränderung (heller oder dunkler, schneller oder langsamer usw.) sowohl für die favorisierte als auch die nicht-favorisierte Art von Sexualität Verwendung finden, sodass eine spezifische Semantisierung nur aus der Rekonstruktion im Kontext erkennbar wird.⁶⁹⁹

Sofern die sexuelle Interaktion tatsächlich gezeigt wird und damit keine Leerstelle bleibt, ist sie auch funktional für die vermittelten Normen und Werte innerhalb des Films oder für den Film selbst im Sinne einer Abweichung von der Norm des Zeigbaren und Gezeigten. Letzteres lässt sich etwa für den Film *FEUCHTGEBIETE* (David F. Wnendt, D/SP 2013) argumentieren, der „über weite Strecken ein Gruselspaß für jüngere Menschen [ist], der mit Tabubruch und dem Austesten von Igit-Grenzen operiert“.⁷⁰⁰ Nacktheit und schamlose Körperlichkeit werden hier demnach Teil des bereits durch das Buch suggerierten Tabu-Bruchs um seiner selbst willen.

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf die eingangs erarbeiteten Merkmale von Intimität und das in Kapitel 2 entwickelte Modell Folgendes feststellen: Sexualität ist auch in den Filmen ein relevantes Merkmal positiv konnotierter intimer Beziehungen, kann jedoch im Sinne ihrer rein körperlichen Betrachtung weniger deutlich als Distinktionsmerkmal zwischen verschiedenen Beziehungen erhalten. Stattdessen ist es in den Erzählungen vor allem die partnerschaftliche Ausrichtung, das *Caring*, das eine Unterscheidung ermöglicht. Dieses wird mit den zur Verfügung stehenden Mitteln der Darstellung dann auch codiert, sodass der Zuschauer als beobachtende Instanz dieser performativen Akte dieselben als Intimität vs. Nicht-Intimität wahrnehmen kann. Die Ausübung von Intimität liegt

⁶⁹⁸ Vgl. *Kein Sex*, 0:31.

⁶⁹⁹ Diese Inszenierungstechniken dienen dem Zuschauer als Verständnisfolie des Gezeigten, vor deren Hintergrund die Szene als besonders liebevoll, intim und beziehungsrelevant eingeordnet werden kann. Ein Einsatz dieser Instrumente kann auch dazu beitragen, eine inhaltlich nicht sexuelle Situation entsprechend zu semantisieren. Durch weiches Licht, Zeitlupe und entsprechende Detailaufnahmen kann eine Frisierszene in *COMING IN* (Marco Kreuzpaintner, D 2014) zum Beispiel eindeutig als sexualisiert gelesen werden.

⁷⁰⁰ Peter Praschl, „Diese „Feuchtgebiete“ sind nichts für Erwachsene“. <https://www.welt.de/kultur/kino/article118873366/Diese-Feuchtgebiete-sind-nichts-fuer-Erwachsene.html>; Abruf am 05.08.2018.

auf der Skala des Intimitätsmodells deutlich im Bereich des Privaten. Versuche, sie in ein öffentliches Setting zu verlagern, scheitern in den Filmen und werden sanktioniert. Nur im Bereich des Privaten kann Sexualität wirklich sinnstiftend für die Charaktere im Film und damit im Sinne eines *Pars pro toto* für die durch sie konstituierte Filmrealität wirken. Teil dieser Sexualmoral sind bis hierher vor allem heterosexuelle Beziehungskonstellationen, denen in der Regel eine noch traditionelle Geschlechterordnung zugrunde liegt: die Frau als Objekt männlicher Fantasien und Sexualität auf der einen Seite, der Mann als flexibler und transformierbarer Charakter auf dem Weg zur Verwirklichung seines emotional-affektiven Potentials durch die Bindung an eine Frau auf der anderen Seite. Eine Herausforderung dieser Normierung von Sexualität findet durch heterosexuelle Paarkonstellationen nur selten statt, weshalb es im nächsten Kapitel darum gehen soll, Konstellationen zu untersuchen, die eine Abweichung von der etablierten Norm bereits dadurch formulieren, dass sie statt lediglich heterosexueller auch gleichgeschlechtliche Paarbildungen vorschlagen.

6.2 Homosexuelle Beziehungsentwürfe

Mit der Abschaffung des StGB § 175 (Bestrafung männlicher Homosexualität) im Jahr 1994, der Einführung des Lebenspartnerschaftsgesetzes 2001 und der Durchsetzung der Homo-Ehe 2017 stellt Homosexualität in Deutschland die jüngste gesellschaftlich legitimierte Liebes- und Beziehungsform dar. Inzwischen ist Homosexualität sowohl im Alltag als auch in den Medien allgegenwärtig: Homosexuelle Politiker und Künstler sind in allen Positionen des Staates anzufinden, in nahezu jeder Vorabendserie wird Homosexualität vorgeführt. Es scheint, als hätte Homosexualität ihren Skandalstatus, wie ihn Decker/Krah von den 70ern bis zu den 90ern nachweisen, verloren.⁷⁰¹ Die Autoren bemerken: „Ein gesellschaftspolitischer Wandel wird scheinbar vom Fernsehen begleitet und Homosexualität *im* Fernsehen gilt *außerhalb* des Fernsehens als nicht mehr sanktionswürdig.“⁷⁰²

⁷⁰¹ Vgl. Jan-Oliver Decker/Hans Krah, „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards/Stephan Borg/Bettina Lambert (Hgg.), *TV-Skandale*. Konstanz 2005, S. 151-179, S. 155.

⁷⁰² Decker/Krah, „Skandal auf jedem Kanal“, S. 152, Herv. im Orig. Zu einer ähnlichen Feststellung kommen auch Benschhoff/Griffin bei ihrer Betrachtung des American Queer Cinema. „At the start of the twenty-first century, queer Americans enjoy more freedoms than ever before, even though discrimination still exists in multiple forms. The relatively liberal political climate of the ‚Gay Nineties‘ helped to create a more accepting environment for sexual minorities. [...] Token queer inclusion within the public sphere has arguably lulled some people into a sense of complacency or at least changed the focus of the struggle“ (Harry M. Benschhoff/Sean Griffin, *Queer Images. A history of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham 2005, S. 268). Die Autoren beschreiben einen Wandel der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit queeren Personen weg vom politischen Aktivismus und hin zu einer kapitalistischen Vereinnahmung. Diese Normalisierung ist aber nach wie vor mit Einschränkungen zu verstehen, wie der Beginn des Zitats verdeutlicht.

Allerdings ist fraglich, inwiefern rechtliche Wandlungsprozesse tatsächlichen Einfluss auf die gesellschaftliche Praxis haben, denn „die rechtssoziologische Forschung warnt davor zu glauben, dass Rechtsnormen das gesellschaftliche Denken und Handeln beeinflussen oder sogar in der Lage wären, in Intimbeziehungen konstruktiv einzugreifen“.⁷⁰³ Das ‚scheinbar‘ in der Argumentation von Decker/Krah verdeutlicht diesen Zusammenhang, denn eine mediale Inszenierung, im Sinne der quantitativen Repräsentation von Homosexualität, ist noch nicht aussagekräftig. Vielmehr ist von Relevanz, auf welche Art und Weise Homosexualität in der Narration bewertet wird, wer sich als potentielle oder absolute Bewertungshoheit etabliert und mithilfe welcher filmischen Strategien diese Bewertung dann tatsächlich stattfindet. Wie bei anderen Aspekten dieser Analyse dient die Inszenierung von Homosexualität selten einem Selbstzweck, sie wird stattdessen meist als Folie für die zentrale Grenzziehung zwischen ‚Normalität‘ und ‚Abweichung‘, zwischen dem ‚Eigenen, Akzeptierten, Erlaubten‘ und dem ‚Fremden, Ausgegrenzten, Tabuisierten‘ funktionalisiert. Homosexualität wird damit im Film ideologisiert, die Eigenschaften homosexuell vs. heterosexuell stehen sich nicht allein gegenüber, sondern an sie werden weitere Merkmale gekoppelt,⁷⁰⁴ welche jedoch spezifisch für den jeweiligen Weltentwurf sind.

Ähnlich wie bei anderen Sujets kann die Homosexualität von Charakteren als Haupt- oder Nebenstrang der Narration verhandelt werden, wobei das erste Szenario an dieser Stelle im Vordergrund steht. Eine der wesentlichen Fragen, die mithilfe der Analyse geklärt werden sollen, ist deshalb, inwiefern die Entdeckung, Realisierung und die Explikation von Homosexualität mit der Figurenentwicklung verknüpft werden (siehe Kapitel 6.2.1). Hinzu kommt die Frage nach den Inszenierungsstrategien, die zum Tragen kommen, sofern Charaktere bereits in der Diegese als homosexuell präsentiert werden (siehe Kapitel 6.2.2). Auffällig ist bei der Betrachtung des Korpus, so viel kann vorweggenommen werden, dass es sich in den meisten Fällen um schwule Charaktere handelt. Filme, die lesbische Figuren inszenieren, sind eher eine Seltenheit, weshalb hierauf in Form eines Genre-Exkurses gesondert eingegangen wird (siehe Kapitel 6.2.3). Ebenso verhält es sich mit Weltentwürfen, die eine Erweiterung dieser Beziehungskonzeptionen vorschlagen etwa in Form polyamouröser Paare oder transidentitärer Personen (siehe Kapitel 6.3).

6.2.1 Auf der Suche nach dem Ich

Stephan Lacants Werk *FREIER FALL* (Stephan Lacant, D 2013) funktioniert in vielerlei Hinsicht modellhaft für jene Filme, in denen Homosexualität zum Aspekt der Selbstfindung eines zentralen Charakters wird. Da es sich bei dem Film um ein

⁷⁰³ Rosemarie Nave-Herz, *Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde*. Weinheim 2004, S. 50.

⁷⁰⁴ Hans Krah, „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *FORUM Homosexualität und Literatur* 29, 2017, S. 5-46, S. 25.

Drama handelt, entfallen hierin auch Erwartungshaltungen hinsichtlich der Modellierung eines *Happy Ends*. Die Beschäftigung mit dem Beispiel ist demnach gewissermaßen als Exkurs zu verstehen. Sie eignet sich aber aufgrund der Entwicklung von zentralen Strategien, die für die Erzählung einer an die Identitätsfindung homosexueller Figuren gekoppelten Beziehungsbildung modelliert werden.

Im Zentrum der Narration des Dramas steht der werdende Familienvater Marc, der gerade mit seiner Frau Bettina ins gemeinsame Haus eingezogen ist und am Anfang einer Laufbahn bei der Polizei steht.⁷⁰⁵ Den Ausgangspunkt der Erzählung bildet deshalb eine Polizeifortbildung, auf der Marc mit dem Charakter Kay, einem anderen Auszubildenden, konfrontiert wird. Auf Basis dieser Begegnung entfaltet sich Marcs Identitätskrise im Film, welche sich oberflächlich zunächst zwar auf seine Sexualität beschränkt, schließlich jedoch stark mit Marcs beruflichem Erfolg und seinen Karrierewegen vernetzt wird.

Deutlich wird dieser Zusammenhang bereits in der Exposition des Films, die im Sinne einer *Mise en abyme* viele Aspekte und Konflikte des Films vorwegnimmt und auch die notwendige Transformation zur Problemlösung des Films andeutet. Zu sehen ist eine Männergruppe (die Teilnehmenden der Fortbildung) auf einer Rennbahnstrecke. Die Gruppe läuft weitestgehend im Kollektiv, lediglich eine Person, später als Kay eingeführt, ist der Gruppe einige Schritte voraus. Er setzt sich damit als Protagonist bereits räumlich von dem Kollektiv seiner Kollegen ab und wirkt durch diese Form der Inszenierung isoliert.⁷⁰⁶ Protagonist Marc versucht, es Kay gleichzutun, er erhöht sein Tempo, um aus der Gruppe auszubrechen, muss jedoch den Lauf kurz darauf komplett abbrechen, da seine Kondition nicht ausreicht. Er fällt damit ganz und gar hinter der Gruppe zurück.⁷⁰⁷

Diese Szene verweist auf drei wesentliche Punkte, die im Film von Relevanz sind: (1) Ein Ausbruch aus dem durch die Polizeikollegen inkorporierten heteronormativen Kollektiv, wie ihn Marc hier versucht, ist so lange nicht erfolgreich, wie sich Figuren ihrer Identität (visualisiert durch die ‚Laufkraft‘ und ‚Ausdauer‘) nicht bewusst sind. Dieser Prozess der Aneignung und Realisierung des Personenpotentials ist Thema der Narration. (2) Wie bereits angedeutet, wird das ‚Laufen‘ im Film als Metapher dieses Prozesses etabliert. (3) Überdies korreliert die Selbstfindung mit einer topografischen Ebene, welche Implikationen für die dargestellte Gesellschaftskonstruktion hat, wie sich bereits in der Positionierung von Kay (Individuum) zum Rest der Gruppe (Kollektiv) zeigt. Erst mit Abschluss des Identitätsfindungsprozesses kann Marc zum Schluss des Films der Gruppe vorauslaufen.

Die Figur Kay nimmt von Anfang an nicht nur räumlich eine besondere Position innerhalb der dargestellten Welt ein. Er wird konsequent als ‚abweichend‘ markiert, da er kiffte, in ein Schwimmbad einbricht,⁷⁰⁸ zu spät kommt⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Vgl. Stephan Lacant, FREIER FALL. Kurhaus Production/Südwestrundfunk 2013, Filmminute 0:04.

⁷⁰⁶ Vgl. Freier Fall, 0:01.

⁷⁰⁷ Vgl. Freier Fall, 0:02.

⁷⁰⁸ Vgl. Freier Fall, 0:05.

oder sich selbst als „Autonomer“⁷¹⁰ bezeichnet, der aus dem „System ausbrechen“⁷¹¹ will. Als beinahe habitualisierter Regelbrecher (im Kleinen) nimmt er somit eine ambivalente Sonderrolle innerhalb der Normhüter-Instanz Polizei ein. Eine Sanktion dieses Verhaltens, etwa in Bezug auf seinen beruflichen Erfolg, findet zunächst aber nicht statt. Kay ist in der Narration jedoch wesentlicher Katalysator für Marcs Grenzüberschreitung und wegweisend für den Verlauf von dessen Identitätsfindung. In diesem Maße durch Kay initiiert, durch Kays Kuss,⁷¹² ist Marcs Versetzung über die Grenze von hetero- und homosexuell zunächst nur passiv und wird erst durch das deutlich sexuell konnotierte Treffen der beiden im Wald endgültig besiegelt, bei dem Kay Marc mit der Hand befriedigt.⁷¹³ Für Marc lösen diese Begegnungen zunächst einen Reflexionsprozess, dann eine Krise hinsichtlich seiner sexuellen Identität aus. Im Sinne eines Aktion-Reaktions-Prinzips hat jede Begegnung mit Kay direkte Auswirkungen auf die Beziehung des Ehepaars Marc und Bettina. Marcs Abwehr gegen das durch Kay zwar personifizierte, aber in ihm selbst ebenfalls angelegte homosexuelle Potential zeigt sich zunächst deutlich in einer Übererfüllung seiner heteronormativen Rolle als Familienvater und Mann.

Auf die Kusszene im Wald folgt eine Sexszene mit Bettina.⁷¹⁴ Weiterhin ziehen Bettina und Marc in ihr gemeinsames Haus auf dem Grundstück von Marcs Eltern und zementieren damit nicht nur implizit – dieser Zusammenhang wird durch das Paar verbalisiert – seine Abhängigkeit von der Elterngeneration und deren Wert- und Normvorstellungen. Als Antwort auf das nächste Treffen bei der Fortbildung wird Marc beim Hanteltraining gezeigt.⁷¹⁵ Obwohl dies per se keine festgeschriebene Semantik hat, legt die konkrete Darstellung des Trainings im Kontext des Pendelmusters Marcs nahe, dass diese Szene als Rückversicherung seiner Maskulinität gelesen werden kann. Nach der Begegnung der Männer im Wald, vor der Marc wortwörtlich davonläuft, unterbricht er seine Fortbildung, um seine Frau zu sehen. Es wird jedoch deutlich, dass Marc als Konsequenz seines beginnenden Wandels eine kommunikative Blockade zu seiner Familie aufbaut.⁷¹⁶ Die Lügen gegenüber seiner Außenwelt sind als Kongruenz seiner Selbstverweigerung nach innen und außen zu verstehen. Der Film verdeutlicht dies zusätzlich durch kleine ironische Brüche, beispielsweise wenn Marc nach seinem neuen „Bettgenossen“⁷¹⁷ bei der Fortbildung gefragt wird oder wenn er über Kay als jemanden spricht, der ihm „schon bei der Fortbildung auf den Sack“⁷¹⁸ gegangen ist. Hier wird ein Modus geschaffen, implizit über das Geschehene zu spre-

⁷⁰⁹ Vgl. Freier Fall, 0:13.

⁷¹⁰ Freier Fall, 0:06.

⁷¹¹ Freier Fall, 0:37.

⁷¹² Vgl. Freier Fall, 0:07.

⁷¹³ Vgl. Freier Fall, 0:18.

⁷¹⁴ Vgl. Freier Fall, 0:09.

⁷¹⁵ Vgl. Freier Fall, 0:16.

⁷¹⁶ Vgl. Freier Fall, 0:21.

⁷¹⁷ Freier Fall, 0:22.

⁷¹⁸ Freier Fall, 0:26.

chen, ohne es wirklich zu tun. Auch Kay geht, insbesondere im Kollektiv seiner neuen Kolleginnen und Kollegen (er hat sich Marc zuliebe in sein Revier versetzen lassen), nicht vollkommen offen mit seiner Homosexualität um. Stattdessen passt er sich deren Normativität hinsichtlich der ‚zeigbaren‘ geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen zunächst an und verabredet sich mit seiner Kollegin.⁷¹⁹ Parallel dazu nähern sich Kay und Marc weiterhin an; es kommt zu einer erneuten sexuellen Begegnung,⁷²⁰ wobei auffällig ist, dass beide gezeigten sexuellen Interaktionen der Männer bis hierhin weitestgehend auf die Befriedigung Marcs ausgerichtet waren. Während der Kuss noch als mehr oder weniger folgenlos bewertet werden kann, fand er doch unter Einfluss von Drogen statt, so ist die erste Begegnung im Wald tatsächlich als Initiation von Marcs homosexuellem Potential zu sehen, welches in der zweiten Begegnung, bei der Marc den aktiven Part übernimmt, vollends realisiert wird.

Allen beschriebenen körperlichen Begegnungen der Männer ist eines gemein: ihre topografische Verortung. Parallel zu Marcs Ergründung seines Charakters bzw. seiner eigenen Natur finden alle Treffen von Marc und Kay im Wald statt. Im Film werden somit der Natur- und der Kulturraum als Orte der sexuellen Selbstfindung zunächst deutlich voneinander separiert. Dies wird nochmal deutlicher, als die Männer ihre Affäre intensivieren, was dann in Kays Wohnung stattfindet.⁷²¹ Erst nach der Bewusstmachung des eigenen homosexuellen Potentials durch Marc kann diese Beziehung demnach in den Raum der Kultur überführt werden. Auch die Farbcodierung des Films lässt diese Schlussfolgerung zu. Während Szenen der Fortbildung weitestgehend mit Blautönen versehen sind und die gemeinsamen Laufszenen der Männer in dunklen, grünen Szenarien stattfinden, sind die folgenden Beziehungsszenen der Männer mit gesättigten warmen Farben versehen.

Daraus lässt sich ableiten, dass die zunächst vor allem körperliche Annäherung der Männer noch mit einer Triebhaftigkeit gleichgesetzt wird, die dem vorgesellschaftlichen Naturraum zuzurechnen ist. Sie wird dadurch implizit als animalisch und ungebändigt semantisiert, als potentiell bedrohlich, was sich auch durch die Inszenierung der zum Teil widrigen Wetter- und Lichtbedingungen zeigt. Erst wenn auch tiefergehende Emotionen mit der Sexualität einhergehen, können die Interaktionen der Figuren in den Kulturraum verlagert werden, erst dann können sie wortwörtlich ins Licht gerückt werden.

⁷¹⁹ Vgl. Freier Fall, 0:26.

⁷²⁰ Vgl. Freier Fall, 0:30.

⁷²¹ Vgl. Freier Fall, 0:36.



Abb. 28-29: Farbnuancierung im Naturraum⁷²² und im Innenraum⁷²³. Stephan Lacant, *Freier Fall* (D 2013).

Dennoch setzt sich hier das Bild der Anfangsszene auch räumlich fort. Kays Wohnung befindet sich in einem Hochhaus, von dem aus man beinahe in Vogelperspektive auf eine suburbane Wohngegend heruntersieht. Erneut setzt sich der Charakter damit sehr deutlich von der Normalität der Masse ab, ist nicht an sie gebunden bzw. erhebt sich über sie und möchte aus ihr „ausbrechen“. ⁷²⁴ Auch als Kay vor der Polizeigruppe geoutet wird, findet sich diese Komposition auf einer horizontalen Achse wieder. Kay sitzt im rechten Hintergrund des Frames allein, während der Rest der Truppe links im Vordergrund zusammen ist. ⁷²⁵

Somit wird die Beziehung der Männer konsequent in sozial abgesetzte Räume eingebunden, die nicht isoliert sein müssen, doch aber eine Exklusivität und Distinktion der homosexuellen Codierung gegenüber ‚dem Rest‘ markieren. Als Extrempunkt dieser Entwicklung ist die Diskothek anzusehen, in der die Männer auf der Toilette unter Drogeneinfluss Sex miteinander haben. Dieser Raum ist in vielfacher Hinsicht bedeutungstragend: Erstens ist er als Schwulenclub für Marc und Kay ein geschützter Raum der Kultur, in dem ihre Beziehung ‚normal‘ erscheint. Zweitens ist er einer der wenigen Räume, in denen Kay und Marc ihre Beziehung zumindest teilöffentlich aushandeln können. Drittens ist diese Szene und die Inszenierung des Raumes ein Topos der filmischen Darstellung homosexueller Beziehungen, ⁷²⁶ womit die Beziehung zwischen Marc und Kay endgültig auch als solche referenzialisiert wird. ⁷²⁷

⁷²² Freier Fall, 0:33.

⁷²³ Freier Fall, 0:37.

⁷²⁴ Freier Fall, 0:39.

⁷²⁵ Vgl. Freier Fall, 0:58.

⁷²⁶ Vgl. Jeremy Gilbert/Ewan Pearson, *Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London 2002, S. 99. Siehe auch Stan Beeler, *Dance, Drugs and Escape. The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s*. Jefferson 2007.

⁷²⁷ Für Rezipierende ermöglicht der Verweis auf den Topos eine Art ‚Wiedererkennungseffekt‘ und eine vereinfachte Einordnung der schwulen Beziehung. Damit verbunden ist jedoch auch, dass alle an den Topos geknüpften positiven und negativen Konnotationen (Drogen, Krankheit, Ekstase) ebenfalls an diesen Film herangetragen werden. Eine Problematisierung der Beziehung wird demnach sofort mitvermittelt.

Im Sinne des oben beschriebenen Prinzips hat die Intensivierung der schwulen Beziehung direkte Konsequenzen für die Beziehung der werdenden Eltern, deren Kommunikation und Sexualität zunehmend gestört sind.⁷²⁸ Umgekehrt hat die Geburt des gemeinsamen Kindes und die damit verbundene Rückbindung Marcs an die bürgerliche Familie Konsequenzen für die Beziehung zu Kay, welcher von Marc sowohl Aufrichtigkeit über seine Homosexualität als auch über die Liebe zueinander fordert.⁷²⁹ Marcs Transformation und sein Bewusstwerdungsprozess sind jedoch noch nicht abgeschlossen, er kann sich seine Homosexualität auch nach Kays Liebesgeständnis und der erneuten Aufnahme der Beziehung der beiden nicht eingestehen.⁷³⁰ Für diesen Aspekt der Transformation Marcs sind eine weitere Grenzüberschreitung und ein daran geknüpfter Teilprozess notwendig.

Während der ersten Hälfte des Films fand die schwule Beziehung wie oben beschrieben im Privaten und Geheimen sowie in teilöffentlichen, natürlichen und privaten Räumen statt. Eine vollständige Inkorporierung der Homosexualität durch Marc ist jedoch nur möglich, indem dieselbe öffentlich und durch ihn auch kommuniziert wird. Damit verbunden ist die größere Relevanz anderer Norminstanzen, welche als Repräsentationen des Öffentlichen auf Marcs Identität reagieren. Sein Outing ist, wie seine Initiation zu Beginn des Films, eher unfreiwillig, als ihn seine Mutter beim Kuss mit Kay sieht.⁷³¹ Marcs Eltern als Vertreter einer konservativen Sexualmoral lehnen die Beziehung zu Kay ab und können dieselbe nicht mit ihren Erziehungsgrundsätzen identifizieren.⁷³² In der Folge werden sie aus Marcs Identitätsprozess ausgeschlossen; bis zuletzt bleibt das Verhältnis zwischen Eltern und Kind ungeklärt, was Marcs Isolation zum Ende des Films (s. u.) nur noch verstärkt.

Die Verknüpfung zwischen Marcs schwuler und heterosexueller Beziehung findet ihren Höhepunkt darin, dass beide zuletzt an seiner Unaufrichtigkeit zerbrechen. Kay wird gänzlich aus der Diegese eliminiert – er lässt sich erneut ver-

⁷²⁸ Vgl. Freier Fall, 0:40, 0:44.

⁷²⁹ Vgl. Freier Fall, 0:54.

⁷³⁰ Vgl. Freier Fall, 1:00.

⁷³¹ Vgl. Freier Fall, 1:06.

⁷³² Der Film greift hier einen weiteren Topos auf, welcher sich mit der Ursache von Homosexualität auseinandersetzt. Es stehen sich Erklärungsansätze um eine biologische (angeboren) und eine soziologische (anerzogen) Ursache von Homosexualität gegenüber. Siehe hierzu Lippa, der mithilfe einer psychologischen Metastudie zunächst nach Unterschieden der Geschlechter sucht und daran anschließend gleichermaßen die biologische und die soziologische Begründung der Geschlechterunterschiede nachvollzieht. Seine Argumentation für die Ursache von Homosexualität liegt dabei eher im Bereich der Biologie. „Both sex differences in sexual orientation and individual differences in sexual orientation within each sex show substantial cross-cultural consistency, and this would suggest that biological factors are operating“ (Richard A. Lippa, *Gender, Nature, and Nurture*. New York/London 2014, S. 123). Siehe weiter hierzu Diamond, mit einer (seltenen) Fokussierung auf ausschließlich weibliche Sexualität (Lisa M. Diamond, *Sexual Fluidity. Understanding Women's Love and Desire*. Cambridge 2008). Im Film scheint die Klärung dieser Frage jeweils wenig relevant zu sein, es sei denn, eine zentrale Semantik wird hierüber vermittelt, wodurch die Klärung der ‚Verantwortung‘ Relevanz erhält (vgl. dazu Krause 2014). Die Notwendigkeit einer Ursache für Homosexualität zeigt aber bereits, dass diese als überhaupt problematische ‚Folge‘ von etwas verstanden werden muss.

setzen –, sodass Marc auch nach seiner Identifizierung als homosexuell allein bleibt. Er wird sowohl tatsächlich als auch räumlich so sehr isoliert, dass selbst die bereits besuchte Schwulendisko keine Bestätigung mehr bietet.⁷³³ Eines Privatlebens beraubt, bleibt seine Arbeit als einzig zugänglicher Raum übrig. Die Endszene des Films verdeutlicht dies. Rahmend wird hier die Ausgangssituation des Films aufgegriffen, wobei Marc zunächst als Teil des Kollektivs auf der Rennbahn ist und anschließend aus diesem hervortritt und der Gruppe voranläuft. Zeichenhaft werden Kay und er hier insofern gleichgesetzt, als Marc nun derjenige ist, der aus dem Kollektiv und damit auch der Heteronormativität ausbricht. Daraus folgt jedoch auch, dass er als Figur sowohl privat als auch beruflich isoliert ist. Sein Erfolg beim Laufen, welcher wiederum für seine abgeschlossene Identitätsfindung steht,⁷³⁴ wird somit mit seiner gesamtgesellschaftlichen Stellung als Person am Rande der Norm gleichgesetzt; er übererfüllt die Norm sogar. Bestärkt wird dies durch die Offenheit, die der Film hinsichtlich Marcs Beziehung zu Bettina und dem gemeinsamen Kind lässt. Inwiefern Marc hier eine Erziehungsrolle einnimmt, wird nicht geklärt.

Dies ist im Kontext der gewählten Berufsgruppe nochmals kritisch zu hinterfragen, denn die Polizei als genuine Repräsentation der Norm und als Normhüterinstanz (damit auch als Repräsentation der Öffentlichkeit innerhalb des Weltmodells) nimmt im Film eine ambivalente Rolle ein. Insbesondere die Figur Limpinski ist hier von Bedeutung. Er wird als chauvinistischer und extrem homophober Charakter eingeführt, der mit zum Teil exzessiver Gewalt auf Kays und Marcs Homosexualität reagiert.⁷³⁵ Obwohl der Gruppenführer nach Kays Outing Diskriminierung aufgrund von Homosexualität untersagt, wird Limpinski zunächst aufgrund von Polizeiroutinen nicht sanktioniert. Hier zeigt sich deutlich, dass der Film ein eher konservatives Normmodell vorschlägt, welches zwar oberflächlich (durch die Policy-Vorgabe) liberal erscheint, es aber nicht ist. Erst als Limpinskis Gewalt in einen Exzess ausartet, wird er dafür sanktioniert; ihm droht ein Ausschluss aus der Polizei.⁷³⁶ Obwohl diese Extremform der Homophobie letztendlich also nicht Teil der Norm bleibt, ist ihr Ausschluss aus derselben ein Prozess, welcher beinahe den ganzen Film über andauert. Zudem werden darüber andere, weniger extreme Formen der Homophobie – wie zum Beispiel das simple Ignorieren der vorherigen Gewalt – ex post legitimiert und als akzeptabel eingestuft.

Für das Verhältnis von Homosexualität zur Gesellschaft heißt dies, dass sie ein individuelles Problem ist, welches auch individuell gelöst werden muss, wobei hier eine positiv konnotierte Partnerbindung auch nach der Identitätsfindung ausbleibt. Der Bewusstwerdungsprozess ist zunächst privat und figurgebunden, insofern er vom Protagonisten selbst durchlebt werden muss; er ist aber auch in-

⁷³³ Vgl. Freier Fall, 1:21.

⁷³⁴ Weitere Beispiele, in denen das Laufen als Metapher für die Beziehung zwischen Marc und Kay auftaucht, sind unter anderem Freier Fall 0:28, 0:31 und 0:48.

⁷³⁵ Vgl. Freier Fall, 0:13, 0:58, 1:04, 1:09.

⁷³⁶ Vgl. Freier Fall, 1:31.

soweit öffentlich und kollektiv, als die Bewusstwerdung von Homosexualität direkte Konsequenzen für die Grenzziehung der bürgerlichen Moral hat. Obwohl Homosexualität letztlich integriert wird, wird sie auch ins Private, auf die individuelle Ebene einer Figur beschränkt. Zudem werden im Sinne einer (perfiden) Balance ebenfalls homophobe Tendenzen in die Norm integriert. Die bürgerliche Norm, die Öffentlichkeit und das Kollektiv werden somit nicht durch Homosexualität transformiert. Diese bleibt vielmehr bis zuletzt ein individuelles Phänomen und Teil einer problematisierten Form von Privatheit,⁷³⁷ die in FREIER FALL ihr Extrem in der Isolation findet.⁷³⁸

Die Auseinandersetzung mit FREIER FALL hat gezeigt, dass eine starke Korrelation zwischen Homosexualität und den ihr zugeordneten (Aktions-)Räumen hergestellt wird. Unterschieden werden kann dabei zwischen semantisierten homosexuellen Räumen, wie dem Wald, der durch die darin agierenden Figuren als solcher Raum aufgeladen wird, und topografischen homosexuellen Räumen, wie dem Club, der im Film ausschließlich als schwuler Aktionsraum inszeniert wird. Wie im obigen Beispiel dienen die Räume zudem als Träger weiterer Merkmale, welche als Normvermittler fungieren, sei es Natur vs. Kultur oder beispielsweise Stadt vs. Land, wie es bei ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (Edzard Onneken, D 2009) der Fall ist.⁷³⁹ Diese Zuordnung vereinfacht die Visualisierung des Identitätsfindungsprozesses insofern, als sie die Bewegung und das Schwanken zwischen verschiedenen Identitätspotentialen zu visualisieren vermag. Sehr deutlich geschieht dies in Marco Kreuzpaintners Komödie COMING IN (D 2014).

Wie der Titel bereits suggeriert, fokussiert die Narration die Identitätskrise des Hauptprotagonisten Tom hier von einer anderen Seite. Tom ist offen schwul und verliebt sich in eine Frau (Heidi), woraufhin er seine sexuelle Identität und seine gesellschaftliche Rolle als Schwuler in Frage stellt. Der Film agiert dabei – zumindest teilweise durch das Genre predeterminiert – vielfach komplexitätsreduziert und bedient sich einfacher Strukturvorgaben, so auch in der räumlichen Konstruktion der dargestellten Welt. Die Welt des Films ist binär strukturiert und un-

⁷³⁷ Die Korrelation zwischen Homosexualität und einem eher negativen Verständnis von Privatheit lässt sich auch in anderen Filmen wie zum Beispiel dem Fernsehfilm ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (Edzard Onneken, D 2009) nachzeichnen. Wie in FREIER FALL kann eine Integration der schwulen Figuren in die Gesellschaft hier zunächst nur stattfinden, wenn diese ihre Homosexualität im Privaten ausleben. Zwar werden die Figuren schließlich durch das Eingehen einer institutionellen Bindung (Ehe) teilweise integriert, allerdings bleiben sie innerhalb des ländlich-konservativen Raumes nur Gäste. Ausleben können sie ihre Homosexualität lediglich im liberal-urbanen Berlin (vgl. Steffi Krause, „Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben. Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film“. In: Peter Podrez et al. (Hgg.), *Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums / Universität Erlangen-Nürnberg 2012*. Marburg 2014, S. 265-274, S. 268).

⁷³⁸ An dieser Stelle sei nur noch unterstreichend auf den Titel des Films verwiesen, welcher Homosexualität und deren Bewusstmachung mit einem ‚Selbstverlust‘ und einem ‚Fallen‘ gleichsetzt.

⁷³⁹ Vgl. Krause, „Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben“, S. 269.

terscheidet die abstrakten semantischen Räume sR1 ‚schwul‘ und sR2 ‚hetero‘, welchen eine Reihe von weiteren Merkmalen zugeordnet werden.

sR1 ‚schwul‘

Berlin-Mitte
 High Society
 Schwarz-Weiß, Dunkelblau
 gedeckte Kleidung

 Hochsprache mit Fremdwörtern
 Hochkultur, Theater, Zeitschrift
 Neubau/modern
 sauber, geordnet
 Distanz
 politisch
 Pseudo-Familie
 Chauffeur

sR2 ‚hetero‘

Berlin-Neukölln
 einfache Leute
 bunt
 Muster-/Materialmix, Tri-
 kots
 niedriges Sprachniveau
 Fußball, Bars
 Altbau/klassisch
 Nippes, dreckig, chaotisch
 Nähe
 nicht politisch
 Familienzusammenhalt
 öffentliche Verkehrsmittel

Abb. 30: Übersicht der semantischen Merkmale. Marco Kreuzpaintner, *Coming In* (D 2014).

Die Grenzen dieser Räume weisen dabei insofern eine Besonderheit auf, als sie genuin semipermeabel sind. Im Film wird gezeigt, dass Figuren bereits zu Beginn durchaus Merkmale beider Räume aufweisen und sich zwischen ihnen bewegen können. Bassam beispielsweise, Toms Chauffeur, ist heterosexuell, passt sich jedoch den Kleidungs- und Verhaltensweisen des sR1 an und kann so problemlos in ihm verbleiben. Maja, Heidis Schwester, kann sich zwischen beiden Räumen bewegen, da sie ein Model ist. Eine Bewegung zwischen den Räumen funktioniert demnach vor allem durch den Modus der Verkleidung, das ‚Anziehen‘ der Merkmale des Gegenraums, und ist dadurch lediglich oberflächlich gegeben. Auch diese Bewegungsfreiheit hat aber ihre Grenzen. Maja etwa hat ihren Herkunftsraum so sehr verlassen, dass Tom sie dazu auffordert, Heidi mehr zu unterstützen, und sie damit in ihren Herkunftsraum zurückverweist.⁷⁴⁰ Teil der Problemlösungsstrategie des Films ist zudem, dass Maja und Bassam eine Paarbeziehung eingehen und damit trotz ihrer ‚Ausbrüche‘ in den sR1 klar im sR2 verortet werden können.

Auch in die andere Laufrichtung (sR1 > sR2) gibt es mit Salvatore, Herausgeber des Magazins ‚Andersrum‘, eine Figur, die Potentiale mehrerer Räume vereint. Sein Kleidungsstil sticht deutlich aus dem des sR1 hervor, da er viele Muster und Materialien mischt,⁷⁴¹ zudem umgibt er sich mit Frauen und ist ihnen nicht gänz-

⁷⁴⁰ Vgl. Marco Kreuzpaintner, *COMING IN*. Summerstorm Entertainment/Warner Bros./Bavaria Film Partners 2014, Filmminute 0:34.

⁷⁴¹ Dieser Aspekt wird im Film sogar ironisch aufgegriffen, indem Salvatore sich über Heidis Kleidungsstil echauffiert, woraufhin die Kamera seine Kleidung fokussiert (vgl. *Coming In*, 1:06).

lich abgeneigt.⁷⁴² Für Salvatore gilt die Zugehörigkeit zu beiden Räumen jedoch nicht nur auf der Oberfläche, da er auch Werte und Normen beider sR inkorporiert. Er ist einerseits Träger der Schwulenbewegung und damit liberaler Gesellschaftskonzepte, proklamiert andererseits jedoch meist durchaus statische bürgerliche Identitätskonzepte. Dies zeigt sich später im Plot in seiner Ablehnung des Gedankens, dass sein schwuler Kumpel Tom jemals eine Frau lieben könnte. Innerhalb seines sR der Homosexualität wird er im Film demnach als reaktionär gezeichnet. Unterstrichen wird dies dadurch, dass er sich am Ende des Films mit seinem Partner verlobt und damit das größte ihm vor Verfügung stehende Institutionalisierungspotential realisiert.⁷⁴³

Eine klare Distinktion zwischen den sR wird in der Diegese vor allem durch die Figur Tom geleistet. Er wird als Charakter eingeführt, dessen Fokussierung auf Männer so weit geht, dass er keine weiblichen Kunden in seinem Salon annimmt und jegliche Verbindung zu Frauen problematisch findet.⁷⁴⁴ Einen Ausnahmestatus besitzt Berta, Toms Salonchefin, die im Film als Toms Substitutionsmutter markiert wird und somit im sR1 aufgehen kann.⁷⁴⁵ Symptomatisch für diesen sR ist Toms fehlende Bindung zu seiner biologischen Mutter, die er erst später durch seine Transformation wieder aufnimmt.⁷⁴⁶ Familienbindungen im sR1 sind daher wenig relevant oder problematisch und durch Substitutionskonstruktionen gefüllt, während die Familienbindung im sR2 von großer Relevanz ist und sinnstiftenden Charakter hat.⁷⁴⁷

Auch topografisch besteht für Tom eine klare Differenzierung zwischen den Räumen. Sein Salon und Lebensmittelpunkt ist in Berlin-Mitte, der sR2 befindet sich im Film in Berlin-Neukölln. Letzteres wird durch Tom nicht nur als Raum der Heterosexualität, sondern auch als Raum zweiter Klasse aufgeladen.⁷⁴⁸ Diese Oben/unten-Differenzierung, welche zudem den Verlust seiner Verbindung zum Mainstream suggeriert, schreibt sich sowohl im Habitus, im Aussehen und im Sprachstil als auch in den Aktionsorten des Protagonisten fort.

Toms Transformation nach seiner Grenzüberschreitung in den sR2 umfasst daher mehrere Ebenen. Zunächst geht sie durch das Tragen einer Perücke und eines Trikots mit einem äußeren Wandel einher.⁷⁴⁹ Wie Maja und Bassam zieht er die oberflächlichen Merkmale des Gegenraums an, ohne sie jedoch zu verkörpern. Ähnlich zum Modell, das bereits in FREIER FALL vorgestellt wurde, schwankt Tom im Anschluss zwischen beiden Räumen, nimmt jedoch nach und nach Merkmale des Gegenraums an, zum Beispiel den Sprachstil oder das Verhalten gegenüber Kundinnen, bis er schließlich sogar in seinem Friseursalon eine Frau bedient und mit alten Überzeugungen bricht, da „Tabus dafür da [sind], dass wir

⁷⁴² Vgl. Coming In, 1:07, 1:09, 1:15.

⁷⁴³ Vgl. Coming In, 1:35.

⁷⁴⁴ Vgl. Coming In, 0:01, 0:09.

⁷⁴⁵ Vgl. Coming In, 0:50, 1:28.

⁷⁴⁶ Vgl. Coming In, 1:17.

⁷⁴⁷ Vgl. Coming In, 0:40.

⁷⁴⁸ Vgl. Coming In, 0:04, 0:09.

⁷⁴⁹ Vgl. Coming In, 0:20.

sie brechen“.⁷⁵⁰ Diese Form, Merkmale beider semantischer Räume miteinander zu vereinen, spiegelt sich auch in Toms Identitätskonzept wider. Bis zuletzt identifiziert er sich selbst als schwul, offenbart jedoch, dass er sich in Heidi verliebt hat.⁷⁵¹

Ausschlaggebend für die Problemlösung ist daher vor allem der Wandel seiner sexuellen Identität, der im Film stufenweise visualisiert wird. Toms Herkunftsraum ist in Bezug auf Körperlichkeit explizit und unkompliziert und wird damit im Film gleichgesetzt mit Beliebbarkeit.⁷⁵² Dennoch gibt es im sR1 Repräsentanten differenzierter Beziehungsmodelle, die sich in Form einer Abstufung zeigen, etwa durch ein Paar, das seit 36 Jahren zusammen ist, Tom und Robert, die seit fünf Jahren zusammenleben, und Toms Freund Adrian, der seine Partner wöchentlich wechselt. Toms sexuelle Transformation gleicht einem Bewusstwerdungsprozess von innen nach außen. Zunächst hat er einen Sextraum mit Heidi, der sowohl sein Unbehagen als auch seine mangelnde Kenntnis im sexuellen Umgang mit Frauen offenbart und somit eher als Albtraum – für den Zuschauer als Komikelement – fungiert.⁷⁵³

Herauszuheben ist die erste tatsächlich sexuell aufgeladene Begegnung zwischen Tom und Heidi, da dies eine Szene hochgradiger Inszenierung und Kontextualisierung ist, die für den Zuschauer als Moment der Erotik nur durch die Montage erkennbar wird: Tom schneidet Heidi die Haare.

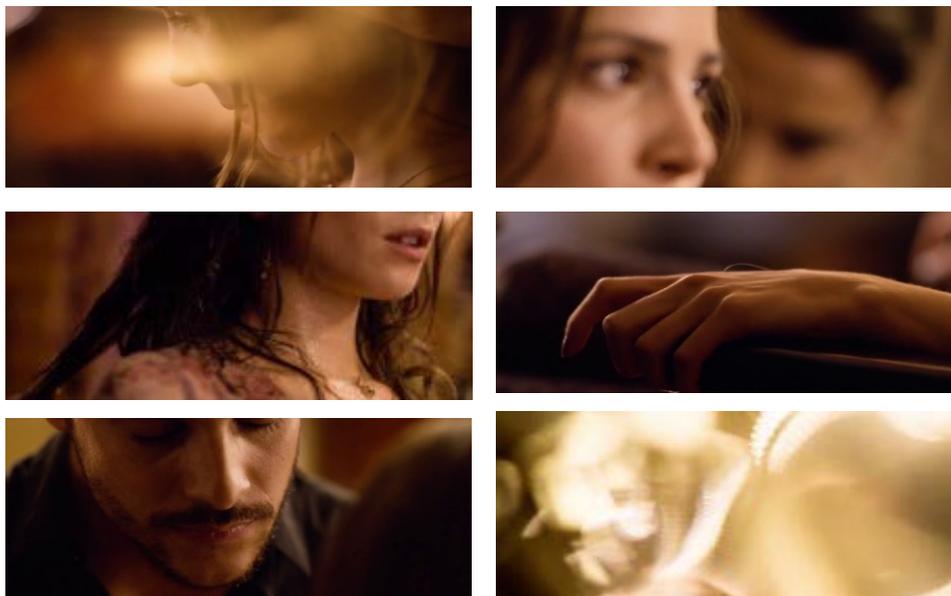


Abb. 31-36: Die Montage der Haarschneideszene, *Coming In* (D 2014).⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ *Coming In*, 1:19.

⁷⁵¹ Vgl. *Coming In*, 1:06, 1:23.

⁷⁵² Vgl. *Coming In*, 0:17.

⁷⁵³ Vgl. *Coming In*, 0:48.

⁷⁵⁴ *Coming In*, 0:53-0:55.

Hier wird das Verständnis der Situation durch den Zuschauer also gewährleistet, indem der Film auf tradierte Inszenierungsmuster zurückgreift. Die Fokussierung der Kamera weicht von einer Halbtotale zu einer Folge von Detailaufnahmen der Hände, Lippen und Gesichter der Protagonisten. Das Licht wird einerseits zur Fokussierung der Szenen, andererseits zur Verschleierung verwendet. Üblicherweise dient dieser Effekt als Übergang zwischen der tatsächlichen Sexszene und der Szene danach, wodurch das Zeigen des eigentlichen Aktes vermieden wird. Hier jedoch dient er lediglich der Medialisierung einer in sich eher profanen Handlung. Die Einstellungen suggerieren die Körperlichkeit dieser Interaktion zusätzlich, indem etwa Genusseinstellungen beider Figuren oder die vom Wasser nasse Haut Heidis in Slow Motion gezeigt werden, sodass diese Sequenz zumindest semantisch als Moment großer sexueller Nähe beschrieben werden kann, der gänzlich unproblematisch ist. Körperlichkeit zwischen den Figuren, die weniger auf diesen Aspekt der Nähe ausgerichtet ist, wird jedoch problematisiert, was an den Kusszenen der beiden sichtbar wird.⁷⁵⁵ Keine dieser Kusszenen kann als authentisch und emotional-affektiv gelesen werden. Sie dienen stattdessen der Aufrechterhaltung der Maskerade der Figur. Nur der Kuss im geschützten Raum des Fotoautomaten kann als authentisch und zielführend für die Paarbildung angesehen werden. Der Automat fungiert als Extremraum des sR2 und vermag es zu veranlassen, dass Tom an seiner Homosexualität zweifelt. Indem der Film auch seine Problemlösung hier situiert, wird das jeweils favorisierte Werte- und Normenkonstrukt der topografischen und semantischen Ordnung deutlich.⁷⁵⁶

In einer Art der Metatilgung kann die Grenze zwischen Hetero- und Homosexuellen im Film dadurch partiell aufgelöst werden, dass der sR1 von Werten des sR2 durchdrungen wird und sich Aspekte der Homosexualität durch heteronormative Strukturen angeeignet werden. Alle Figuren befinden sich zum Ende in einer Paarbindung, die mehr oder weniger gefestigt ist. Homosexualität ist demnach dann in die filmische Norm integrierbar, wenn sie weniger elitär ausgelebt wird und entsprechende bürgerliche Werte in ihren Lebensentwurf aufnimmt. Dies zeigt sich in allen zunächst als homosexuell eingeführten Räumen im Film, welche bis zuletzt nicht exklusiv bleiben, sondern stetig von heteronormativen Figuren durchdrungen werden. An den Stellen, wo das nicht passiert, etablieren sich Handlungsbereiche als so exklusiv, dass sie als Teilöffentlichkeiten und Subkulturen verstanden werden müssen. Vor diesem Hintergrund ist auch das politische Engagement einiger Figuren im Film zu verstehen, welches sich ausschließlich an das innerfilmische LGBT-Publikum richtet (Zeitschrift, CSD-Parade etc.). Da dieses, wie oben beschrieben, als über dem Mainstream schwebend inszeniert wird, kann von einer Vorbildrolle der Figuren für andere im Film nur bedingt gesprochen werden.

In die andere Richtung finden deutlich seltener Überschreitungen statt, was an den Reaktionen der Figuren auf den schwulen Tom sichtbar wird.⁷⁵⁷ Die durch

⁷⁵⁵ Vgl. *Coming In*, 0:05, 1:00, 1:02.

⁷⁵⁶ Vgl. *Coming In*, 1:35.

⁷⁵⁷ Vgl. *Coming In*, 0:07.

Salvatores Partner proklamierte Moral des Films „Andersrum [das Schwulenmagazin im Film, Anm. der Verf.] wurde gegründet, damit jeder so sein kann, wie er ist, und damit glücklich ist“⁷⁵⁸ gilt also nur sehr eingeschränkt für homosexuelle Figuren. Somit konterkariert das *Happy End* auch kleinste Ansätze liberaler Normvorstellungen, die im Film angedeutet werden.⁷⁵⁹

Trotz der Genreunterschiede lassen sich bei *FREIER FALL* und *COMING IN* durchaus Gemeinsamkeiten im filmischen Umgang mit und der Inszenierung von sexueller Identitätsfindung nachweisen. Insbesondere die Relevanz einer klaren topografischen Raumzuordnung, welche die semantische Raumverortung unterstützt, ist auffällig und schreibt sich in anderen Filmen fort. Ein weiteres sehr eindringliches Beispiel ist etwa Marco Kreuzpaintners Coming-of-Age-Drama *SOMMERSTURM* (D 2004), in dem sich verschiedene Mannschaften für einen Ruderwettbewerb treffen und ein Zeltlager machen. Die Verortung des Films ist in einem Naturraum, in dem Hauptfigur Tobi seine homosexuelle Natur offenbaren soll. Der mit Tobis Team konkurrierende und eindeutig benannte Berliner Ruderverein ‚Queerschlag‘ schlägt seine Zelte „auf der anderen Seite der Talsperre“ auf.⁷⁶⁰ Gleich auf zwei Ebenen wird Topografie hier zum Bedeutungsträger. Einmal, indem eine Stadt-Land-Opposition⁷⁶¹ zwischen den Vereinen evoziert wird, und zusätzlich, indem die Verortung der Ruderlager thematisiert wird.

Die Vereinsmitglieder sind wortwörtlich vom anderen Ufer, welches im Verlauf der Handlung als Extremraum für den Hauptprotagonisten Tobi fungiert und den Wendepunkt in der Bewusstmachung seiner Homosexualität darstellt. Neben der inneren Bewusstwerdung muss auch hier ein Prozess zur Veröffentlichung seiner sexuellen Neigungen stattfinden, was durch räumliche Elemente unterstützt wird. In einer zentralen Szene fällt ein Baum in das Zeltlager von Tobis Rudermannschaft und trennt ihn topografisch vom Rest des Teams, er wird als Visualisierung der neuen Grenzziehung im Film funktionalisiert.⁷⁶² Durch seine zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingestandene Homosexualität bleibt Tobi

⁷⁵⁸ *Coming In*, 1:27.

⁷⁵⁹ Zum Beispiel wird etwa Spannung damit aufgebaut, dass Heidi ihren Großeltern von Toms Homosexualität erzählt. Die Zuschauererwartungen hinsichtlich der Wertesysteme der Großeltern werden komisch gebrochen, da der Opa die Offenbarung als nicht ereigniswürdig betrachtet (vgl. *Coming In*, 0:41). Viel weiter gehen diese Bemühungen jedoch nicht, sodass es nicht verwunderlich erscheint, dass der Film in LGBT-Magazinen aufgrund seiner Stereotype verrissen wurde (vgl. Michael Thiele, „‘Coming In.’ Die gescheiterte Komödie“. http://www.queer.de/detail.php?article_id=22522; Abruf am 07.07.2018).

⁷⁶⁰ Marco Kreuzpaintner, *SOMMERSTURM*. Claussen & Wöbke Filmproduktion GmbH/ProSieben Entertainment/SevenPictures Film 2004, Filmminute 0:18.

⁷⁶¹ Das bereits weiter oben benannte Prinzip setzt sich hier fort und lässt sich zum Beispiel auch in *STADT LAND FLUSS* (Benjamin Cantu, D 2011) rekonstruieren, worin Marko und Jacob vom Land nach Berlin fahren und in der Stadt ihr homosexuelles Potential ausleben. Die Stadt, noch spezifischer Berlin, gilt hier als Hort liberaler Ansichten. Denkbar ist auch ein Versetzen der Figuren aus ihrer Normalumgebung in einen neuen, exotischeren Raum, wie es in *SOMMERSTURM* oder etwa *OFF SHORE* (Sven J. Matten, D 2011) passiert, worin der Protagonist auf Fuerteventura sein Interesse an Männern entdeckt.

⁷⁶² Vgl. *Sommersturm*, 1:12.

von der Gruppe separiert. Er gehört nicht länger diesem Raum an und kann ihn erst wieder betreten, als er sich und allen anderen seine Homosexualität eingesteht.⁷⁶³

Nach wie vor basieren Darstellungen Homosexueller in den Filmen auf zum Teil bereits wertenden Stereotypen, was etwa ihre Aktionsräume oder Verhaltensweisen angeht. So wird Schwulen ein höheres Maß an (promisker) Körperlichkeit zugesprochen,⁷⁶⁴ welche – und das ist besonders – meist einem Selbstzweck dient und keiner darüber hinausgehenden zwischenmenschlichen Verbindung.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft ist in Coming-out-Filmen überdies auffällig, dass die Identitätsfindung der Charaktere nicht mit ihrer Einsicht in ihre Homosexualität abgeschlossen ist. Vielmehr muss diese auch allen anderen relevanten Figuren und Autoritätsinstanzen kommuniziert werden.⁷⁶⁵ Erst mit dem Bekenntnis ist die mediale Selbstfindung wirklich abgeschlossen, da sich daran weitere Problemdiskurse um den Umgang der Außenwelt mit der Homosexualität anknüpfen. Daraus lässt sich ableiten, dass nicht Homosexualität per se ein Problem darstellt, sondern der Fakt, dass sie nicht öffentlich kommuniziert wird. Während bei anderen Themenkomplexen herausgearbeitet wurde, dass eine Aushandlung eher von der zu starken Veröffentlichung hin zur Privatisierung vorgenommen wird, gibt es im Falle von Homosexualität einen vorgelagerten Prozess. Die Veröffentlichung wird nicht nur thematisiert, sondern genuin relevant für die Aushandlung des ‚Zeigbaren‘ und ‚Nicht-Zeigbaren‘ von Beziehungen.

6.2.2 Queerness als Lachanlass

Anders als in den meisten Filmen, in denen die homosexuelle Identitätssuche Anlass für dramatische Entwicklungen ist, bildet eine bereits diegetisch eingebettete und von den Protagonisten internalisierte Homosexualität in Filmen die Grundlage für Humorelemente und Lachanlässe. Im Falle der Karl-May-Parodie *DER SCHUH DES MANITU* (Michael Herbig, D 2001) oder der Weltraumfilmkomödie *(T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1* (Michael Herbig, D 2004) ist dies sogar programmatisch. Da die Filme auf Sketchen aus der Bullyparade beruhen, kann davon ausgegangen werden, dass die meisten zentralen Figuren dem Publikum bereits bekannt sind. Während viele der bisherigen Filmbeispiele eine extrem stereotype Darstellung der Äußerlichkeiten ihrer schwulen Charaktere auslassen, ist in den genannten Komödien das Gegenteil der Fall. Im Sinne der vom Genre

⁷⁶³ Vgl. Sommersturm, 1:22.

⁷⁶⁴ Vgl. Sommersturm, 0:53.

⁷⁶⁵ Siehe zum Beispiel *SASCHA* (Dennis Todorovic, D 2010), worin der Protagonist sich im Kontext des liberalen Köln mit seinen konservativen montenegrinischen Eltern auseinandersetzen muss. In *ICH FÜHL MICH DISCO* (Axel Ranisch, D 2013) geht es ebenfalls um das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, welches durch dessen Homosexualität entfremdet ist.

der Parodie erwartbaren Vorgehensweisen werden hier alle denkbaren Stereotype und Klischees als Lachanlässe funktionalisiert.⁷⁶⁶

So ist in beiden genannten Filmen bereits die Einführung der jeweiligen Charaktere spezifisch und führt dazu, dass sie als deviant gekennzeichnet werden. In *DER SCHUH DES MANITU* wird die Ausbildung der Brüder Abahatschi und Winnetouch gezeigt.⁷⁶⁷ Obwohl sie bei der Geburt noch gleich erscheinen, wird hier deutlich, dass das abweichende Potential Winnetouchs bereits genetisch angelegt ist. Er erhält eine Ausbildung in musischen Fächern, wird mit einem Tutu gezeigt und weicht sowohl in seiner Kleidungswahl (pink) als auch Stimmfarbe deutlich von Abahatschi ab.⁷⁶⁸ Die nächste Begegnung mit der Figur Winnetouchs findet erst später statt und wird durch Abahatschi mit den an seinen Blutsbruder Ranger gerichteten Worten „Mein weißer Bruder muss jetzt sehr stark sein“⁷⁶⁹ eingeleitet. Die Kameraführung und Montage unterstützt hier die Suspense und suggeriert das Eintreten eines negativen oder schrecklichen Ereignisses. Stattdessen folgt in der nächsten Einstellung die Begrüßung durch Winnetouch auf der Puderrosa-Ranch.⁷⁷⁰

Einer ähnlichen Inszenierungsstrategie folgt auch *(T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1* (Michael Herbig, D 2004), in dessen Exposition die dargestellte Welt als ‚in großer Gefahr steckend‘ beschrieben wird, einer Gefahr, die so drängend ist, dass ihre Lösung nach einer „besonderen Mission [ruft]“. ⁷⁷¹ Die durch die Situierung erstellte Spannung der Exposition wird in der nächsten Einstellung ironisch gebrochen. Mit einer Überblendung wird die Besatzung des Raumschiffs ‚Surprise‘ gezeigt, die in ihrer Inszenierung in direkter Opposition zur Ernsthaftigkeit der Situation steht, was durch ihre Kleidung (bunt und körperbetont vs. Erdtöne und locker sitzend), ihren Habitus (tuntig und locker vs. angespannt) und ihr Verhalten (singen, am Schönheitswettbewerb teilnehmen wollen vs. Welt vor dem Untergang retten) deutlich wird.⁷⁷² Auch über ihre Äußerlichkeit hinaus wird die Besatzung als abweichend gekennzeichnet; ihre Mitglieder sind nicht nur mit ihrem Raumschiff sehr „weit vom Kurs ab[ge]kommen“, ⁷⁷³ sondern auch sexuell. Die

⁷⁶⁶ Die Filme setzen sich damit teilweise vom bisherigen Korpus ab, bieten jedoch eine gelungene Grundlage zur Diskussion vergleichbarer Muster in Filmen, die sich selbst nicht als Parodie verstehen.

⁷⁶⁷ Vgl. Michael Herbig, *DER SCHUH DES MANITU*. herbX Medienproduktion GmbH/Constantin Film/SevenPictures Film 2001, Filmminute 0:02; im Folgenden zitiert unter DSdM, H:MM.

⁷⁶⁸ Vgl. DSdM, 0:07.

⁷⁶⁹ DSdM, 0:23.

⁷⁷⁰ Eine Inszenierung Winnetouchs als deviant schreibt sich auch an anderen Stellen im Film fort (vgl. zum Beispiel DSdM 0:29, 0:38, 0:53, 1:16). Insbesondere sein unbekümmertes Verhalten im Angesicht größerer Gefahren und seine Ausbildungsszene (vgl. DSdM, 0:30) verdeutlichen, dass Winnetouch keine Anpassungsfähigkeit an das hat, was als ‚normale‘ (im Film so gesetzte) Indianerverhaltensweise erwartet wird. Das *Voiceover* verstärkt diese visuell etablierte Abweichung, indem es Winnetouch als „Frau am Steuer“ (DSdM, 0:31) bezeichnet.

⁷⁷¹ Michael Herbig, *(T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1*. herbX Medienproduktion 2004, Filmminute 0:04; im Folgenden zitiert unter TSP1, H:MM.

⁷⁷² Vgl. TSP1, 0:06.

⁷⁷³ TSP1, 0:07.

übermäßige Sexualisierung der Besatzung zeigt sich nicht nur in der phallischen Form ihres Raumschiffs,⁷⁷⁴ sondern auch in zahlreichen Analwitzen, die sich durch den gesamten Film fortschreiben.⁷⁷⁵

In beiden Beispielen wird Homosexualität demnach als Abweichung in die Filmhandlung eingeführt. Diese Abweichung zeigt sich auf allen Ebenen der Figurenzeichnung und ist so ausgeprägt, dass sie von anderen Personen der Diegese als solche identifiziert und referentialisiert werden kann. Für die homosexuellen Figuren selbst ist diese Stigmatisierung unproblematisch, sie nehmen sie meist gar nicht wahr, da sie zunächst in einer Art Blase existieren. Sowohl *Winnetouch* als auch die Crew der ‚*Surprise*‘ sind räumlich isoliert vom Rest der inszenierten Gesellschaft, der sie somit auch nicht wirklich angehören.

Bemerkenswert ist, dass in beiden Fällen das Austreten aus dieser Isolation dadurch initiiert wird, dass die Protagonisten zur Problemlösung benötigt werden: *Winnetouch* besitzt einen Teil der Schatzkarte, die ‚*Surprise*‘-Crew soll die Welt retten. Dieses Helferpotential ist jedoch den homosexuellen Figuren nicht per se bewusst. Im Gegenteil erfolgt eine Problemlösung im Kleinen oft durch Zufälle, die sich jedoch direkt aus der homosexuellen Abweichung der Figuren ergeben. So helfen die vielen mitgebrachten – scheinbar sinnlosen – Gegenstände der ‚*Surprise*‘-Crew ungewollt bei der Verfolgungsjagd durch das All⁷⁷⁶ und die Welt wird gerettet, weil Spuck das in Nevada gelandete Alien verniedlicht und ihm helfen will, es dabei aber aus Versehen tötet.⁷⁷⁷ Genauso ist es *Winnetouch*, der durch das ‚*Zurechtrücken*‘ des herabzeigenden phallischen Steins wesentlich zum Sieg über *Santa Maria* beiträgt.⁷⁷⁸

Die schwulen Charaktere tragen demnach in relevanter Hinsicht zur Problemlösung innerhalb der Filme bei, ohne als dafür verantwortlich anerkannt zu werden. Zudem wird deutlich, dass diese Form der Reintegration in die Gesellschaft Konsequenzen für dieselbe hat. In (T)RAUMSCHIFF SURPRISE verändert sich die dargestellte Welt deutlich. Statt der eingangs gezeigten kantigen Architektur des gefährdeten Planeten und des kargen, braunen Farbcodes ist die Welt nun rosa mit runder Architektur und einer größeren Farbvielfalt, welche sich vor allem in den zahlreichen Regenbögen zeigt, die sich durch das Bild ziehen.⁷⁷⁹ Es kam demnach nicht nur zu einer Integration der homosexuellen Figuren, sondern auch zu einer Auflösung der ehemaligen Normgesellschaft und deren kompletter Umgestaltung. Die homosexuellen Figuren dominieren und inkorporieren die ‚neue‘ Norm. Wie Figuren der alten Ordnung darin aufgehen, wird nicht thematisiert, da das Zeigen der Welt den Endzustand bildet. Somit werden die schwulen Charaktere in (T)RAUMSCHIFF SURPRISE zwar belohnt, auch die Sympathie lenkung funktioniert in diese Richtung, dennoch zeigt die Problemlösung deutlich, dass

⁷⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁷⁵ Vgl. TSP1 0:07-0:09, 0:17, 0:21, 0:25-0:27, 0:45, 0:52.

⁷⁷⁶ Vgl. TSP1, 0:24.

⁷⁷⁷ Vgl. TSP1, 1:00.

⁷⁷⁸ Vgl. DSdM, 1:14.

⁷⁷⁹ Vgl. TSP1, 1:14.

eine Koexistenz der hetero- und homosexuellen Normen nicht wirklich möglich ist, sondern einer der beiden Weltentwürfe dominieren muss. Bis zuletzt ist die heterosexuelle Figur Rock zum Beispiel nur in die neue Weltordnung integrierbar, weil er erstens eine potentielle Beziehung eingeht und zweitens nach wie vor Objekt des homosexuellen *Gaze* der Besetzung ist.

In *DER SCHUH DES MANITU* findet eine ebenso ambivalente Problemlösung statt, die durch den Erzähler am Ende mitgeteilt wird. Jede der Figuren wird zum Teil des Gründungsmythos eines auch außerfilmisch geschichtlich relevanten Elements, wie zum Beispiel der Weihnachtsgeschenke. Winnetouch gründet das Modelabel „think pink“,⁷⁸⁰ womit er scheinbar den Ausgangspunkt für den Zusammenhang der Farbe Pink mit Homosexualität und Andersartigkeit im Sinne der Funktionalisierung für eine positive Identifikationsbewegung zementiert.⁷⁸¹ Seine Handlung hat zuletzt jedoch eher problematische Konsequenzen. Der von ihm im Hasenkostüm eingekleidete Häuptling wird schließlich gefangen genommen und aufgrund der Ablehnung seiner Andersartigkeit in ein Reservat gesperrt.⁷⁸² Winnetouch wird demnach, wenn auch ironisch im Sinne des Genres, gleichermaßen zum indirekten Auslöser für die Begründung der Reservate für Indianer, wodurch seine gesellschaftliche Funktion insgesamt bis zuletzt ambivalent bleibt. Anders als alle anderen Figuren bleibt er zudem isoliert und übernimmt sein neues Label allein.

Zusammenfassend folgen beide Filme einer ähnlichen Strategie im Umgang mit Homosexualität (erklärbar durch den Produktionskontext), welche zumindest teilweise entgegengesetzt zu den Dramen funktioniert. Während Figuren oberflächlich stigmatisiert werden, werden sie narratologisch Teil der Problemlösung. Dennoch erfolgt am Schluss eine Einschränkung dieser Funktionalisierung, sodass die Figuren ambivalent bleiben. Homosexuelle Figuren bieten über die ganze Länge der Narration Anlass zu Witzen und sind durchweg Figuren, welche sowohl intra- als auch extradiegetisch nicht ernst genommen werden können – zumindest suggeriert dies die Inszenierung.

Ähnliches gilt für schwule Charaktere aus anderen Filmen, für die sich ein deutlich ablesbarer Zusammenhang zwischen der äußeren Inszenierung schwuler Charaktere und deren Wahrnehmung durch andere Figuren offenbart. In *ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN* (Edzard Onneken, D 2009) ist es der schwule Inneneinrichter, ein exzentrischer Japaner, welcher Anlass für (intradiegetisches) Gelächter bietet,⁷⁸³ in *VATERTAGE – OPA ÜBER NACHT* (Ingo Rasper, D 2012) wird das schwule Paar Lambert und Nektarios zum Repräsentationsobjekt exzentrischer Homosexualität, welches nicht nur äußerlich von der bayerischen Welt abweicht, sondern auch räumlich – ihr Hauptaktionsort ist das exoti-

⁷⁸⁰ Vgl. DSdM, 1:18.

⁷⁸¹ Siehe zur Bedeutung der Farbe Pink in der Schwulenbewegung zum Beispiel Stefanie Watson, *Gay Rights Movement*. Minneapolis, MN 2014, S. 21 oder Dominique Grisard, „Rosa. Zum Stellenwert der Farbe in der Schwulen- und Lesbenbewegung“. In: Andreas Pretzel/Volker Weiß (Hgg.). *Rosa Radikale: Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg 2012, S. 177-198.

⁷⁸² Vgl. DSdM, 1:23.

⁷⁸³ Vgl. Krause, „Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben“, S. 271.

sche Griechenland.⁷⁸⁴ In MÄNNERHERZEN (Simon Verhoeven, D 2009) wird Charakter Bruce in mehrfacher Hinsicht als Exzentriker beschrieben. Hinzu kommt, dass diese Eigenschaft ein ihm bekanntes und bewusstes Figurenpotential repräsentiert, sie ist keine Maske. Genau aufgrund dieser Bewusstheit seiner eigenen Andersartigkeit ist Bruce die Fähigkeit inhärent, andere Figuren zum Ablegen ihrer charakterlichen Masken zu bewegen und deren Authentifizierung zu initiieren. So ist Bruce etwa ein wesentlicher Katalysator für den Wandel der Macho- und Player-Figur Jerome und dessen Anerkennung seiner emotionalen Seite. Die zunächst durch ihn aufgezwungene Emotionalität und körperliche Nähe wird von Jerome als positiv internalisiert. Während er dafür sorgt, dass andere Personen ihr wahres ‚Ich‘ erkennen und realisieren, bleibt Bruce bis zum Ende des Films (und auch in der Fortsetzung der Reihe) gleich. Er gilt zwar als Außenseiter und Träumer innerhalb der Erzählung,⁷⁸⁵ wird jedoch sowohl durch seine enge Freundschaft zu Jerome als auch durch seinen Erfolg als Schlagersänger insgesamt belohnt. Auch die zweite homosexuelle Figur im Film wirkt katalysatorisch. Jochen, ein Männer-Model, der im Film als Werbefigur ‚Ultimo-Mann‘ auftaucht, bietet für die Figur Niklas eine Projektionsfläche in Hinblick auf dessen Zweifel an seiner eingefahrenen Beziehung und den Wunsch nach neuen sexuellen Abenteuern. Dies wird in einer zentralen Szene deutlich, in der Niklas zwischen zwei potentiellen Männeridealen positioniert wird, woraufhin er sich dafür entscheidet, dem Ideal des Ultimo-Mannes zu folgen.



Abb. 37-38: Niklas zwischen zwei Männeridealen⁷⁸⁶ und der Ultimo-Mann im echten Leben⁷⁸⁷. Simon Verhoeven, *Männerherzen* (D 2009).

Diese Entscheidung führt nicht nur zu Niklas' Grenzüberschreitung, sondern auch zum Verlust seiner Beziehung. Erst als Niklas Jochen persönlich trifft und die Entillusionierung aus dieser Begegnung als Katalysator für Niklas' Bewusstwerdung wirkt, kann er seine Beziehung retten. Jochen wird im Film durch sein Schwulsein und seinen fränkischen Akzent als maximal deviant vom Ultimo-

⁷⁸⁴ Vgl. Ingo Rasper, VATER TAGE – OPA ÜBER NACHT. Claussen + Wöbke + Putz Filmproduktion/Zweites Deutsches Fernsehen 2012, Filmminute 0:23, 0:37, 0:46 und 1:19.

⁷⁸⁵ Vgl. Männerherzen, 0:24, 1:44.

⁷⁸⁶ Männerherzen, 0:37.

⁷⁸⁷ Männerherzen, 1:30.

Mann markiert.⁷⁸⁸ Während die Diskrepanz zwischen der medial verkörperten Rolle und der Erscheinung Jochens für Niklas ein Problem darstellt, wird sie von Jochen nicht problematisiert. Als Model ist diese Form der Maskierung und des Rollenspiels innerhalb seiner Norm. In dieser Gegenüberstellung des durch Werbung und Medien vermittelten Männerbilds und der Realität der Figur Jochen weist der Film selbstreflexiv darauf hin, dass Medien keinen Realitätsanspruch bei der Vermittlung von Geschlechteridealen haben, sondern im Kern verkaufen, was sich verkauft. Weiter vertieft werden dieser Aspekt und sich dahinter verborgene moralische Fragestellungen jedoch nicht, da die Auflösung der Illusion bezüglich Jochens eher als humoristische Pointe fungiert, als ein Denkanlass zu sein. Die Funktion der Figur Jochen im Film geht demnach nicht über die einer Projektionsfläche für falsche Männlichkeitsideale hinaus.

Insgesamt lassen sich aus den genannten Beispielen einige Gemeinsamkeiten ableiten, die für Filme modellhaft sind, in denen homosexuelle Figuren Lachanlässe bieten. Zunächst findet dies überall bereits auf einer oberflächlichen Ebene statt. Die Figuren sind in den dargestellten Welten exzentrisch überzeichnet, sowohl in Bezug auf ihre Kleidung als auch in Hinblick auf ihre Verhaltens- und Ausdrucksweisen, und werden auch in ihrem Umfeld so wahrgenommen. Hinzu kommt, dass dies ein den schwulen Figuren bewusstes Potential ist, welches bis ins Extrem ausgelebt wird. Daraus folgt für schwule Charaktere jedoch auch ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Isolation, sie sind eher abgehoben, stechen aus der Masse heraus usw. Auch diesen schwulen Charakteren wird ein *Happy End* in Form einer angedeuteten oder tatsächlichen romantischen Beziehung vorenthalten.

Auffällig ist außerdem, dass die in dieser Art und Weise dargestellten schwulen Charaktere vorrangig ästhetische Berufe ausüben. Sie sind zum Beispiel Friseur, Inneneinrichter, Models oder Musiker. Diese Form der Abweichung ist also im Bereich der Kunst/Künstlichkeit akzeptiert, da es hier ohnehin um Inszenierungen geht und Devianz integriert werden kann. Andere Aktionsräume werden diesen Protagonisten jedoch verwehrt.

6.2.3 Exkurs: Unsichtbarkeit lesbischer Figuren

Die bisher betrachteten Filme haben unabhängig von ihrem Genre oder der Rolle, die Homosexualität in ihnen spielt, eine Gemeinsamkeit: Geht es um homosexuelle Charaktere, dann geht es immer um Männer, wohingegen weibliche homosexuelle Charaktere weitestgehend ausgeblendet werden. ‚Ausgeblendet‘ bedeutet dabei nicht, dass es keine lesbischen Figuren im deutschen Film gibt, wohl aber, dass Filme mit lesbischen Charakteren ihren Weg selten zum deutschen Massenpublikum (im Kino und im Fernsehen) finden und daher wenig Bekanntheit erlangen. Diesem Umstand ist geschuldet, dass die im Folgenden betrachteten Beispiele ein Exkurs vom Korpus der romantischen Ko-

⁷⁸⁸ Vgl. Männerherzen, 1:33.

mödien und Liebesfilme sind. Ihre Betrachtung scheint dennoch relevant, nicht zuletzt als Anstoß zur Sichtbarmachung von und Beschäftigung mit lesbischen Figuren. Denn bis auf wenige Ausnahmen, zum Beispiel populäre Filme, in denen Lesben nur in Nebensträngen thematisiert werden, bleiben lesbische Lebensentwürfe im deutschen Film einem Nischenpublikum vorbehalten.⁷⁸⁹

Zumindest teilweise daraus hervor tritt der Vampirfilm *WIR SIND DIE NACHT* (Dennis Gansel, D 2010), in dem Lesbischsein zwar offen verhandelt wird, allerdings extrem problematisch für die Charaktere ist. Im Zentrum des Films steht der Konflikt zwischen dem semantischen Raum des natürlichen bzw. sterblichen Lebens und dem des Vampirismus bzw. artifiziell verlängerten Lebens. Obwohl nur letzterer Raum Elemente des Todes einbezieht, ist der Tod weiterhin eine Option, die in beiden semantischen Räumen offen bleibt und als Sanktionsinstrument für Figuren funktionalisiert wird. Der Ausgangsraum der Protagonistin Lena entspricht zwar dem des sterblichen Lebens, er ist damit jedoch keinesfalls positiv besetzt. Lena selbst wird als kriminell, äußerlich eher jungenhaft und von eher ungesundem Aussehen (fahle Haut, Augenringe, unterernährt) und deshalb

⁷⁸⁹ Einer der wohl bekanntesten deutschen Filme mit lesbischen Hauptfiguren ist Max Färberböcks *AIMÉE & JAGUAR* (Max Färberböck, D 1998). Dieser wird jedoch aus verschiedenen Gründen in der Untersuchung nicht näher behandelt. Ausschlaggebend ist dabei vor allem, dass der Film weniger die Modellierung einer lesbischen Beziehung, sondern vielmehr Darstellung und Konsequenzen dieser Beziehung im Kontext des Nationalsozialismus ins Zentrum rückt. Die hohe Relevanz des zeitlichen Hintergrundes einerseits und die Bezugnahme des Films auf eine reale Begebenheit andererseits machen es schwer, die gezeigten Normen und Werte im kulturemientischen Sinne auf das hier behandelte Thema zu übertragen. Natürlich böten verschiedene Fragestellungen dennoch Anlass zur genaueren Analyse: Warum etwa zu dieser Zeit ein derartiger Film entsteht oder wie der Film die reale Geschichte um Lilly und die Jüdin Felice abwandelt, sich zu eigen macht usw. Allerdings würden diese Aspekte die Auseinandersetzung hier vom eigentlichen Thema wegführen. Interessant aber ist, dass sich in dem Film einige Aspekte wiederfinden, die bereits in anderen Analysen und auch weiter unten beschrieben werden. So etabliert sich in der Filmwelt etwa eine homosexuelle (und sogar exklusiv lesbische) Subkultur, in die Lilly eingeführt wird (vgl. Max Färberböck, *AIMÉE & JAGUAR*. Senator Filmproduktion/Max Färberböck Film/Bundesministerium des Innern, Filmminute 1:11). Lesbische Sexualität wird zudem mit einer Emphase gleichgesetzt, der heterosexueller Sex nicht entsprechen kann, was bereits an der Länge der jeweiligen Sequenzen abgelesen werden kann (vgl. *Aimée & Jaguar*, 0:45 im Gegensatz zu 1:00-1:05), aber auch an der Visualisierungsintensität. Insgesamt bietet sich der Film jedoch besser für Fragen nach zeitgenössischen Geschichtsdarstellungen an, als ihn lediglich unter dem Aspekt der Homosexualität, quasi losgelöst von dieser Dimension, lesen zu wollen. Siehe zur näheren Auseinandersetzung unter anderem Gudrun Hauer, „Erica Fischers ‚Aimée & Jaguar‘: eine Analyse ausgewählter Beispiele der Rezeptionsgeschichte“. In: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hgg.), *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945*. Bielefeld 2009, S. 395-411, Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Maryland 2005, Cathy S. Gelbin, „Double Visions: Queer Femininity and Holocaust Film from Ostatni Etap to Aimée & Jaguar“. In: *Women in German Yearbook* 23, 2007, S. 179-204 sowie Sonja M. Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds* (= Deep Focus 13). Berlin 2011.

nicht natürlich schön eingeführt.⁷⁹⁰ Sie lebt in einer prekären Wohnumgebung, die als dunkel, dreckig, arm und frei von potentiellen Autoritätsfiguren (ihre Mutter nimmt diese Rolle nicht ein) gezeichnet wird.⁷⁹¹ Dieser Raum ist ein von Männlichkeit durchsetzter und dominierter Raum, was man an der Hörigkeit von Lenas Mutter, an dem Erscheinungsbild Lenas und auch daran ablesen kann, dass sowohl Kriminelle als auch Normhüter männlich sind. Ein Leben in diesem Raum, auch wenn es ein normales im biologischen Sinne ist, wird durch das Fehlen einer sowohl metaphorischen als auch konkreten Emphase eher als Nicht-Leben gekennzeichnet. Für Lena geht es eher ums Überleben als um das Ausschöpfen ihres vollen Figurenpotentials.

Die zentrale Grenzüberschreitung im Film, der transformatorische Vampirbiss,⁷⁹² ist die Konsequenz aus Lenas natürlicher Figurenbewegung im Untergrund, welche sie zu einem Extremraum innerhalb der dargestellten Welt führt. Dieser ist gleichzeitig eine Art Übergangszone, denn er pervertiert Elemente von Lenas Ausgangsraum und kombiniert sie mit Eigenschaften des Gegenraums. Die gezeigte Untergrundparty – hier vereinen sich bereits die Elemente der latenten Kriminalität und der Dunkelheit – findet im Spreepark Berlin statt, einem seit Jahren geschlossenen und verwahrlosten Freizeitparkgelände, dessen Attraktionen zum Teil noch immer im Park stehen. In der Art seiner Inszenierung mit Nebel und nahezu ohne Licht führt der Film den Aspekt der Vergänglichkeit eindringlich vor Augen.⁷⁹³ Mit dem Eintreten in diesen Untergrund (metaphorisch aufgeladen durch das Maul einer Löwenfigur) betritt Lena also gleichzeitig auch ein Reservoir der Vampirwelt. Ihre Transformation wird allerdings nicht als zufällig oder beliebig inszeniert, sondern ist das Resultat eines Selektionsprozesses durch Alphavampirfrau Luise.⁷⁹⁴

Luise ist in mehrfacher Hinsicht Anlass der Narration und die Verantwortliche für verschiedene Plotpoints im Film. Sie ist zudem analog zu einem Extremraum eine Extremfigur, welche alle Elemente des semantischen Raumes ‚Vampirismus‘ in sich vereint und somit sogar gegenüber ihren Vampirkolleginnen Nora und Charlotte eine Sonderstellung einnimmt. Das wohl relevanteste Element dieses semantischen Raumes ist seine exklusive Weiblichkeit. Alle Vampirer wurden von den Vampirfrauen aufgrund ihres indiskreten Lebensstils getötet.⁷⁹⁵ Ein Akt, der von Luise als Emanzipation von einer männlich dominierten Gesellschaft gerahmt wird, da sie offen lesbisch ist. Reproduktion funktioniert im Raum des Vampirismus daher nur artifiziell durch den Vampirbiss, welcher von Luise gleichzeitig als Instrument der Partnerwahl missbraucht wird. Luise selbst hat sich einst in ihre Mentorin verliebt, welche jedoch gestorben ist. Seitdem sucht sie nach einer Substitutionspartnerin und transformiert alle Frauen, die ihrem Se-

⁷⁹⁰ Vgl. Dennis Gansel, *WIR SIND DIE NACHT*. Celluloid Dreams/Constantin Film/Rat Pack Productions 2010, Filmminute 0:11; im Folgenden zitiert unter WsdN, H:MM.

⁷⁹¹ Vgl. WsdN, 0:12.

⁷⁹² Vgl. WsdN, 0:19.

⁷⁹³ Vgl. WsdN, 0:13.

⁷⁹⁴ WsdN, 0:14.

⁷⁹⁵ Vgl. WsdN, 0:40.

lektionsprozess standhalten.⁷⁹⁶ Diese homosexuelle Partnersuche ist jedoch extrem destruktiv, da sie viele Leben kostet, meist gegen den Willen der Partnerinnen geschieht und dementsprechend nicht zu einer intimen Beziehung führt. Sehr deutlich wird dies an den Vampirfrauen Charlotte und Nora. Beide Figuren weisen anders als Luise noch Marker ihrer Herkunftszeit auf und haben explizit heterosexuelle Charakteranteile (Charlotte hat ein Kind, Nora hat Sex mit Männern).⁷⁹⁷ Homosexuelle Interaktionen zwischen diesen Protagonistinnen finden ausschließlich unter Einfluss von Drogen statt und sind damit mehr Ausdruck eines emphatischen Lebensstils als einer sexuellen Orientierung.⁷⁹⁸

Als neuestes Objekt von Luisers Begierde wird Lena diesem Anspruch nur während ihrer Transformation gerecht, bei der Luise eine Mentorinnen-Rolle einnimmt. Lena ist irritiert und verängstigt durch ihre körperlichen Veränderungen und hat anfänglich eine Resistenz gegen ihre neuen Fähigkeiten und Bedürfnisse, bis Luise sie zwingt, ihre Vampirseite zu nutzen, um einen gewalttätigen Zuhälter zu töten.⁷⁹⁹ Mit dem Loslassen der Sterblichkeit, dem Zulassen des Blutdurstes und der sehr symbolischen Befreiung von der Dominanz und dem Ausgeliefertsein gegenüber Männern tritt Lena schließlich ganz in den Raum des Vampirismus über. Diese Transformation wird bildlich als ‚Reinigung‘ vorgeführt, als Ablegen äußerlicher Merkmale, die das Resultat einer oppressiven und männlich dominierten Gesellschaft sind. Lenas neue Oberfläche gleicht ihrem natürlichen Ausgangszustand und wird als gesund und schön gelesen. Ihre kurzen, gefärbten Haare sind wieder rot und lang, ihr Teint ist frisch und ihre Wunden verheilt.



Abb. 39-40: Lena vor und nach ihrer oberflächlichen Transformation.⁸⁰⁰ Dennis Gansel, *Wir sind die Nacht* (D 2010).

Obwohl diese Veränderung also als Renaturalisierung Lenas lesbar ist, wird ihr neues Leben im Raum der Vampire durch Künstlichkeit und Exzess bestimmt, was sich darin zeigt, dass die Vampirinnen vielen Tätigkeiten lediglich zur Emphase

⁷⁹⁶ Vgl. WsdN, 0:33.

⁷⁹⁷ Vgl. WsdN, 0:05, 0:56.

⁷⁹⁸ Vgl. WsdN, 0:42.

⁷⁹⁹ Vgl. WsdN, 0:20-0:23, 0:27.

⁸⁰⁰ WsdN, 0:19.

und nicht zur Befriedigung ihrer Grundbedürfnisse nachgehen.⁸⁰¹ Auch das Design und vor allem das Licht in den topografischen Aktionsräumen der Figuren sind künstlich, da Tageslicht tödlich für sie ist.⁸⁰² Insgesamt äußert sich dieser Lebensstil auf einer Oberflächenebene zwar als frei und unabhängig, auf einer Tiefenebene wird jedoch deutlich, dass die Figuren keinesfalls autonom sind. Sie werden in ihren Aktionsräumen nicht nur durch ihre Fähigkeiten eingeschränkt – so hat Nora etwa Angst davor, ihren Schwarm „kaputt“⁸⁰³ zu machen –, sondern auch durch den Willen Luises, die als Kontrollinstanz die Entscheidungsmacht über die anderen Vampirfrauen ausübt und sie ihrer Autonomie beraubt. Luise nimmt demnach die Position einer Machtinstanz ein, welche geleitet durch ihre damit als sehr problematisch einzustufende Homosexualität agiert und keine Rücksicht auf die Bedürfnisse anderer Figuren nimmt. Homosexualität ist in diesem Sinne ein extrem narzisstischer und gleichermaßen autoritärer Verhaltenszug, der eher Elemente eines Triebes annimmt, welcher Luises Handlungen und Weltwahrnehmung weitaus mehr determiniert als ihr Blutdurst.

Entsprechend problematisch ist es, dass Lena sich als Vampirfrau trotz der Irreversibilität der Transformation ihre Humanität erhalten will und sich statt in Luise in den Polizisten Tom verliebt, welcher den Vampirfrauen nach dem Mord an den Zuhältern auf den Fersen ist.⁸⁰⁴ Wie bereits in der Selektionsszene zu Beginn agiert Luise als Überwachungsinstanz und verfolgt Lena, was diese weiter in ihrer Bewegungs- und Entscheidungsfreiheit einschränkt.⁸⁰⁵ Zudem hat sich Lenas Wahrnehmung der anderen Figuren und ihrer eigenen Raumzugehörigkeit gewandelt. Statt einer Wertschätzung ihres Lebensstils identifiziert Lena Luise nun eindeutig als Gefahr und sucht nach Rückbindungsmöglichkeiten an ihren Herkunftsraum.⁸⁰⁶ Dies findet seinen Höhepunkt in einem weiteren Extremraum, dem Erholungsbad Tropical Islands. Dieses suchen die Vampirfrauen auf, um wieder einmal einen Sonnenaufgang zu sehen, allerdings wird hier erneut deutlich, dass dies nur in einer hochgradig künstlichen Umgebung möglich ist. Allerdings werden in diesem Raum nicht nur die körperlichen Grenzen des Vampirismus vorgeführt, sondern auch die charakterlichen Grenzen. Der Aufenthalt wandelt sich schnell zu einer Katastrophe, bei der zwei Security-Männer getötet werden, was für Lena der nötige letzte Impuls für ihre innere Abkehr vom Vampirismus und Auslöser einer Identitätskrise ist.⁸⁰⁷ Sie verzweifelt an ihrer Monstrosität und wendet sich hilfesuchend Tom zu.⁸⁰⁸

Im Anschluss an den inneren Zerfall der Vampirgruppe eskaliert auch deren gesamte Situation, als die Polizei ihr Hotel stürmt und Nora bei der Flucht

⁸⁰¹ Vgl. WsdN, 0:37, 0:41, 0:43.

⁸⁰² Vgl. WsdN, 0:32, 0:40, 0:46.

⁸⁰³ WsdN, 0:45.

⁸⁰⁴ Vgl. WsdN, 0:46.

⁸⁰⁵ WsdN, 0:51.

⁸⁰⁶ Vgl. WsdN, 0:57.

⁸⁰⁷ Vgl. WsdN, 1:00.

⁸⁰⁸ Vgl. WsdN, 1:03.

stirbt.⁸⁰⁹ Noras Tod wird narrativ vor allem dadurch gerechtfertigt, dass sie diejenige war, die ihrem Blutdurst und ihren (Vampir-)Trieben am exzessivsten Raum verschafft hat und sie nicht kontrollieren konnte. Indem sie ihren Schwarm wie vorher befürchtet getötet hat, wurde ihre Machtlosigkeit und fehlende Selbstkontrolle explizit, ihr Tod fungiert als Sanktion dieser Regression hin zu animalischen Charakteranteilen.

Sehr gegenteilig funktioniert der kurz darauffolgende Tod von Charlotte. Diese verabschiedet sich von ihrer inzwischen sehr alten Tochter und nimmt sich selbst das Leben im Sonnenaufgang.⁸¹⁰ Bis zum Schluss hat Charlotte also das emotionale Potential ihres sterblichen Selbst bewahrt⁸¹¹ und trifft mit ihrem Suizid die einzige Entscheidung, die sie im Kreise der Vampirfrauen autonom treffen kann.

Eine derartige Problemlösung kann sowohl für Lena als auch für Luise nicht funktionieren, da für beide Figuren andere Aspekte ihrer Persönlichkeit im Fokus der Narration stehen. Die Erzählung strebt dabei danach, Luisés Suche nach einer homosexuellen Partnerin nicht nur durch den Entzug einer solchen zu sanktionieren, sondern auch diese Suche als Ganzes zu beenden und die Figur aus der dargestellten Welt zu eliminieren.⁸¹² Homosexualität und die im Film daran geknüpften Probleme und Konflikte werden also gänzlich aus dem Weltmodell verstoßen, sie können selbst in einer funktionalen Version nicht Teil des semantischen Raums ‚Vampirismus‘ sein. Stattdessen suggeriert das Filmende durch die Beziehungsbildung zwischen Tom und Lena,⁸¹³ dass lediglich heterosexuelle Beziehungen als authentisch und erhaltenswürdig vermittelt werden. Lena folgt zudem nicht ihrem Trieb und küsst Tom, statt ihn zu beißen, sie bewahrt sich ihre Humanität und erschließt sich damit einen semantischen Zwischenraum zwischen Vampirismus und Humanität, welcher jedoch nicht explizit gemacht wird, da beide Figuren aus der dargestellten Welt verschwinden. Dennoch wird dieser Raum durch die Konstitution der anderen semantischen Räume *ex negativo* mit Merkmalen wie dem ‚Leben‘ und dem Vorhandensein von ‚funktionalen Beziehungen‘, die sich durch deutlich ‚ausgeglichene Machtbeziehungen‘ auszeichnen, versehen. Hier ist Lena nicht von der Leitung durch andere abhängig, sondern trifft Entscheidungen eigenständig. Sowohl der Ausgangsraum des negativ besetzten sterblichen Lebens als auch der des Vampirismus sind jedoch weiterhin vorhanden und werden nicht explizit aufgelöst.

Dieses offene Ende bestätigt noch einmal, dass die Beziehungsbildung zwischen Tom und Lena zwar relevant ist für die Handlung, es im Kern jedoch um die

⁸⁰⁹ Vgl. WsdN, 1:10.

⁸¹⁰ Vgl. WsdN, 1:15.

⁸¹¹ Dies wird auch durch ihr Aussehen und ihren Habitus deutlich, beides entspricht ihrem Selbst vor der Verwandlung durch Luise. Das Gleiche gilt für Nora, deren Stil noch immer ihrer Herkunftszeit entspricht. Lediglich Luise hat sich mit der Zeit verändert, was erneut auf die Autonomiediskrepanz zwischen ihr und den Anderen hinweist, die ohne Potential zur Weiterentwicklung ihrer Identität in einem unendlichen Status quo festgehalten sind, dessen einziges Ende einer Selbstaufgabe entspricht.

⁸¹² Vgl. WsdN, 1:31.

⁸¹³ Vgl. WsdN, 1:32.

Sanktionierung der Figur Luise geht, welche in mehrfacher Hinsicht als unnatürlich gezeichnet wird und die Weltordnung in diesem Sinne beeinflusst. Lesbischsein wird demnach extrem abgewertet, in private oder künstliche Rückzugsräume verdrängt, gesellschaftlich isoliert und mit dem Verlust von Autonomie verknüpft. Genauso wie Lena, Nora und Charlotte durch Luise fremdbestimmt sind, wird diese durch ihre Homosexualität fremdbestimmt. Einzig mögliche Sanktion ist eine Eliminierung der Homosexualität zugunsten einer als natürlich gewerteten Weltordnung.

Ein ähnlich fatales Ende hat die Beziehung zwischen den lesbischen Figuren Lotte und Ayten in Fatih Akins *AUF DER ANDEREN SEITE* (D/TR 2007). Während es zunächst so wirkt, als wäre die nach ihrer Flucht aus der Türkei und der illegalen Einreise nach Deutschland mittellose Ayten von Lotte abhängig, wird dieses Verhältnis hinsichtlich emotionaler Aspekte schnell umgekehrt. Lotte ist von Beginn an bereit, sich bedingungslos auf Ayten einzulassen und ihr zu helfen, etwa indem sie für ihr Essen bezahlt oder sie bei sich aufnimmt.⁸¹⁴ Dennoch ist es Ayten, die etwa durch das Zurückhalten ihres richtigen Namens⁸¹⁵ oder durch ihre aktive Bittstellung die Handlung des Films und damit auch die Handlungsmöglichkeiten Lottes steuert.⁸¹⁶ Während Ayten agiert, kann Lotte lediglich auf die durch Aytens Handlungen ausgelösten Konsequenzen reagieren. Sehr explizit wird dieser Zusammenhang nach Aytens Ausweisung, deren Vollzug nicht anhand von Ayten, sondern von Lotte visualisiert wird. Der abgelehnte Asylantrag hat emotional deutlich mehr Konsequenzen für Lotte, die ihrer Partnerin verzweifelt und kopflos folgt.⁸¹⁷ In der Türkei vollzieht sich die in Deutschland bereits initiierte Erosion von Lottes Identität zugunsten der Beziehung. Sie gibt ihr Studium auf in der Hoffnung auf eine Erlaubnis, Ayten im Gefängnis zu besuchen,⁸¹⁸ empfindet dies jedoch nicht als problematisch. Im Gegenteil wird diese Selbstaufgabe von ihr als sinnstiftend empfunden, da sie „zum ersten Mal [...] das Gefühl [hat], dass [sie] gebraucht [wird]“.⁸¹⁹ Die Ästhetik des Films gibt jedoch eine andere Deutungsrichtung vor. Lotte wird am Boden kauern, isoliert und allein in der Dunkelheit sitzend gezeigt, wodurch erstens ein krasser Kontrast zu der von ihr proklamierten Sinnstiftung inszeniert und zweitens ihre Situation mit der Ausgangssituation Aytens parallelgeführt wird; nun ist sie es, die ohne Geld und Hilfe in einem fremden Land festsetzt.⁸²⁰ Während Lotte also emotional in die Beziehung involviert ist, nimmt Ayten nach wie vor eine dominante Bittsteller-Position ein und nutzt Lottes Loyalität aus, um eine von ihr versteckte Waffe zu

⁸¹⁴ Fatih Akin, *AUF DER ANDEREN SEITE*. Corazón International/NDR 2007, Filmminute 0:50; im Folgenden zitiert unter AdaS, H:MM.

⁸¹⁵ Vgl. AdaS, 0:56.

⁸¹⁶ Siehe zum Beispiel das erste Treffen, das Ayten initiiert, oder die gemeinsame Suche nach Aytens Mutter, welche durch sie eingeleitet wird (vgl. AdaS, 1:00).

⁸¹⁷ Vgl. AdaS, 1:04.

⁸¹⁸ Vgl. AdaS, 1:10.

⁸¹⁹ AdaS, 1:10.

⁸²⁰ Vgl. AdaS, 1:11.

besorgen,⁸²¹ mithilfe derer Lotte letztlich erschossen wird. Die Waffe ist im Film demnach Katalysator für Aytens Handlungen und damit implizit für alles Darauf folgende und wird zuletzt sowohl zum Rahmen für diese narrative Episode des Films als auch zum Symbol der einseitigen Abhängigkeit Lottes in der lesbischen Beziehung und ihrer kompletten Selbstaufgabe darin. Bemerkenswert ist, dass Lottes Tod die notwendigen Handlungsstränge nach sich zieht, die zu Aytens Freilassung führen,⁸²² sodass selbst die endgültige Selbstaufgabe Lottes einen altruistischen Sinn erfüllt.

Genauso wie im vorherigen Filmbeispiel etabliert sich hier innerhalb der lesbischen Beziehung ein starkes Machtgefälle zwischen den Figuren. Während sich dieses in *WIR SIND DIE NACHT* (Dennis Gansel, D 2010) durch Lenas steigende Autonomie dreht, bleiben die Positionen in *AUF DER ANDEREN SEITE* (Fatih Akin, D/TR 2007) bis zuletzt gleich. Obwohl sich die Motive der lesbischen Frauen hinsichtlich des Altruismus (Lotte) und Egoismus (Luise) stark unterscheiden, endet die Narration jeweils mit dem Tod derjenigen Partnerin, die in der homosexuellen Beziehung aufgeht und darin Sinnstiftung sucht. Erneut kann es für die Figuren in lesbischen Partnerschaften keine Paarbildung geben.

Auch hinsichtlich der Inszenierung der Partnerschaft von Ayten und Lotte ergeben sich Gemeinsamkeiten zu bereits vorher untersuchten Filmen. Es ist bezeichnend, dass die erste körperliche Annäherung zwischen den Frauen ebenfalls in einem Club stattfindet.⁸²³ Einer recht stereotypen Ästhetik folgend, gibt es dort wenig oder unruhiges Licht, zu dem die Protagonistinnen unter Einfluss von Drogen tanzen.⁸²⁴ Unterstützt durch die Verlangsamung der Bildaufnahmen, welche im Kontrast zur schnellen Musik stehen, wird eine Rauschsituation inszeniert, die ihr Ende in einem Kuss der Frauen findet. Genauso wie sich die Frauen hierbei einander annähern, fährt auch die Kamera immer näher heran und ermöglicht dem Zuschauer eine voyeuristische Perspektive auf das Geschehen.⁸²⁵

Dies ist jedoch die einzige explizite Visualisierung der Intimität von Frauen, in der zudem ein ausgeglichenes Verhältnis der beiden entsteht. In anderen Szenen, etwa als sie gemeinsam im Bett liegen⁸²⁶ oder sich im Asylheim umarmen⁸²⁷, wird erneut deutlich, dass Lotte in der Geberposition ist. Zudem könnte man argumentieren, dass der Fokus der Beziehung insgesamt auf dem Leben und Handeln Aytens und den sich daraus ergebenden Konsequenzen liegt, während

⁸²¹ Vgl. *AdaS*, 1:18.

⁸²² Vgl. *AdaS*, 1:46.

⁸²³ Wie oben bereits erwähnt, ist dies ein ohnehin mit Homosexualität verknüpfter Raum. Es lassen sich auch für lesbische Protagonisten weitere Beispiele für diese Raumbindung finden, wie man etwa bei dem ‚Untergrundclub‘ (im wahrsten Sinne in einem Keller) bei *ALL YOU NEED IS LOVE* sieht. Siehe weitere Ausführungen dazu in Krause, „Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben“.

⁸²⁴ Vgl. *AdaS*, 0:53.

⁸²⁵ Vgl. *AdaS*, 0:54.

⁸²⁶ Vgl. *AdaS*, 0:56.

⁸²⁷ Vgl. *AdaS*, 1:04.

die Emotionalität und Intimität, repräsentiert durch Lotte, wesentlich geringere Anteile einnimmt.

Im Kontext des gesamten Films, der von der Vernetzung zahlreicher Figurenschicksale lebt, ist zu fragen, ob die Beziehung selbst nicht nur eine katalytische Funktion für die Narration hat – Aytens Rückkehr nach Istanbul und ihre Freilassung eröffnen ihr die Möglichkeit, die Wahrheit über das Schicksal ihrer Mutter von Buchverkäufer Nejat zu erfahren – und damit insgesamt in den Hintergrund tritt. Sie bildet vielmehr das Bindeglied zur Rahmenhandlung um die Figur Nejat und ermöglicht eine plausible Transition zwischen Deutschland und der Türkei, wo sich am Ende alle zentralen Figuren befinden. Es wird sogar eine Zusammenführung der offenen Stränge – die Harmonisierung der problematischen Vater-Sohn-Beziehung und die Andeutung einer substituierten Familienbeziehung zwischen Susanne (Lottes Mutter) und Ayten – als Wahrscheinlichkeit angedeutet, die diese Unterordnung der lesbischen Beziehung unter ihre Funktion für das Gesamtnarrativ bestätigt.

Eine ähnliche Strategie der Hierarchisierung von Teilaspekten der Narration verfolgt der Kinder- und Jugendfilm *DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE* (Vivian Naefe, D 2007), in dem eine Hauptprotagonistin eine lesbische Beziehung eingeht. Interessant ist, dass diese mithilfe des Filmtrailers bereits vor dem Ansehen des Films stigmatisiert wird. Im Trailer werden die Probleme der Mädchengruppe mit ihren Beziehungen angedeutet und angekündigt, dass „Wilmas erste Liebe [...] sicher die schwierigste von allen [ist]“. ⁸²⁸ Konträr zu dieser Ankündigung jedoch ist es ausgerechnet Wilmas Beziehung zur Mitschülerin Leonie, die ohne Streite und Konfrontationen abläuft. Das Problem der homosexuellen Beziehung liegt also nicht in ihr selbst, nicht auf einer individuellen, sondern auf der kollektiven Ebene und in der Außensicht auf die Beziehung. ⁸²⁹ Melanie ist Teil der Mädchengruppe und inkorporiert diese Außensicht. Sie ist oberflächlich und hat eine klar begrenzte und normierte Weltsicht, ⁸³⁰ weshalb sie den Gedanken von Wilmas Homosexualität so stark ablehnt, dass sie Wilma aus der bis dahin eng zusammenhaltenden Mädchenclique der titelgebenden ‚wilden Hühner‘ werfen lassen möchte. Obwohl es letztlich Melanie ist, die geht, wird Wilmas Isolation und Andersartigkeit sehr deutlich, etwa wenn sie bei einem Konfliktgespräch exponiert vor den Mädchen steht, die ihr als Gruppe gegenüber sitzen. Hier wiederholt sich der oben bereits beschriebene Räumlichkeitsaspekt. Auch in der einführenden Strandszene wird dies visualisiert. Dort werden die ‚Hühner‘ in einer Draufsicht gezeigt, bei der alle außer Wilma auf dem Bauch liegen, ⁸³¹ sie liegt im wahrsten Sinne ‚andersrum‘.

⁸²⁸ Bavaria Film, *DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE –TRAILER* (o. J.), Filmminute 0:01.

⁸²⁹ So ist sich Wilma ihrer Sexualität sehr bewusst, sieht aber dennoch ein Problem darin, dass ihre Eltern etwas davon erfahren.

⁸³⁰ Vgl. Vivian Naefe, *DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE*. Bavaria Film/Bayerischer Bankenfonds/Constantin Film 2007, Filmminute 0:02, 0:34 und 0:47; im Folgenden zitiert unter DwH, H:MM.

⁸³¹ Vgl. DwH, 0:02.

Neben diesen visuellen Differenzierungsmerkmalen ist auch der Umgang mit den jeweiligen Beziehungen der Protagonistinnen sehr unterschiedlich. Während alle heterosexuellen Partnerschaften und daran geknüpfte Konflikte und Probleme gemeinsam diskutiert und ausgehandelt werden, bleibt die lesbische Beziehung etwas zu Verheimlichendes und Privates (hier in einem eher negativen Sinne), das jederzeit der Gefahr der Entblößung (gegenüber Eltern und Mitschülern) ausgesetzt ist. Als dies geschieht, wird die Beziehung sofort auch zum Objekt öffentlicher Diffamierungen und Meinungsbildung im Film. Analog zu Melanies Reaktion lehnen andere Mitschüler die lesbische Beziehung ab.⁸³² Da Melanie eine diskursleitende Funktion innerhalb der Schule im Speziellen und im Film im Allgemeinen hat – ihre Handlungen katalysieren, gewollt und ungewollt, das Problem der Trennung der wilden Hühner und die Eskalation der Party, den filmischen Höhepunkt, welcher gleichzeitig initiativ für die Problemlösung ist –, kann nur sie die Harmonisierung im Film auslösen.⁸³³ Dennoch endet der Film nicht mit der Versöhnung der Mädchenclique, sondern fügt eine in die nahe Zukunft verlegte Sequenz „nach den Ferien“⁸³⁴ ein, in der die romantischen Beziehungen der Hauptfiguren noch einmal thematisiert werden. Während Melanie, Sprotte und Trude in potentiellen Beziehungen gezeigt werden, ist es ausgerechnet die lesbische Beziehung Wilmas, die auseinanderbricht.⁸³⁵ Die dieser Sequenz vorausgegangene Problemlösung und Harmonisierung wird hierdurch teilweise desavouiert und re-kontextualisiert. Nicht die Akzeptanz der homosexuellen Beziehung stand im Vordergrund der Narration – im Gegenteil wird genau diese letztlich ohne Angabe eines Grundes aufgelöst und die in ihr lebenden Figuren damit implizit sanktioniert –, sondern die Freundschaft der Mädchenbande, welche wiederhergestellt und gestärkt wurde. In Rückbezug auf den Filmtitel muss also differenziert werden, dass es einerseits um die (freundschaftliche) Liebe der wilden Hühner füreinander und andererseits um die heterosexuelle Liebe der Mädchen zu ihren Partnern geht. Obwohl der Film scheinbar nach einer Öffnung für homosexuelle Konzepte strebt, immerhin „für einen Jugendfilm immer noch ein exotisches und tabuisiertes Thema“,⁸³⁶ werden diese Bemühungen schließlich unterlaufen.

Wie anhand der bisherigen Beispiele deutlich wurde, etablieren die Filme Lesbischsein als problematischen Identitätsentwurf. Während es im Vampirfilm eine inhumane Obsession ist, führt es in Akins Episodenfilm zum Selbstverlust und bei den Hühnern zum Verlust der freundschaftlichen Kernbeziehungen. Auch wenn diese Ausformungen natürlich dem jeweiligen Genre angepasst sind, wird deutlich, welche Konsequenzen weibliche Homosexualität häufig für die Protagonistinnen hat. Beinahe allegorisch lässt sich dies mit einem weiteren Filmbeispiel,

⁸³² Vgl. DwH, 1:03, 1:20.

⁸³³ Vgl. DwH, 1:28.

⁸³⁴ DwH, 1:35.

⁸³⁵ Vgl. DwH, 1:36.

⁸³⁶ Marcus Wessel, „Die wilden Hühner und die Liebe“. <https://www.programmkino.de/filmkritiken/wilden-huehner-und-die-liebe-die/>; Abruf am 02.06.2022.

FREMDE HAUT (Angelina Maccarone, D 2005), zusammenfassen. Dieses führt die lesbische Übersetzerin Fariba vor, der im Iran die Todesstrafe für ihre Homosexualität droht und die deshalb nach Deutschland flieht. Nach der Ablehnung ihres Asylantrags nimmt Fariba die Identität von Siamak an, einem iranischen Flüchtling mit vorübergehendem Bleiberecht, der sich im Asylheim das Leben genommen hat.⁸³⁷ Dieser Identitätswechsel nimmt bereits multiple Aspekte des Films vorweg, etwa den Umgang mit Homosexualität, die Relevanz geschlechtsspezifischer Rollen und die Bedeutung authentischer Selbstentwürfe in verschiedenen Kulturen bzw. Ländern.

So ist es beispielsweise nur wegen der drakonischen Verfolgung von Homosexualität im Iran überhaupt notwendig, dass Fariba ihr Leben zurücklässt und flieht. Auch ihr Identitäts- und Geschlechtswechsel wird durch dieselbe Angst katalysiert, da sie ihr Lesbischsein vor dem (iranischen) Übersetzer der Polizei nicht zugeben möchte.⁸³⁸ Die durch Fariba/Siamak geäußerte Notwendigkeit zur Verschleierung der wahren sexuellen Identität spiegelt sich insgesamt auf kultureller Ebene im Film. In der Anfangsszene wird ein Flugzeug gezeigt, das den iranischen Luftraum verlässt, und am Ende eines, das wieder in den Luftraum eintritt. Parallel zu dieser wortwörtlichen Grenzüberschreitung entfernen die Frauen zu Beginn in der Maschine ihr Kopftuch oder ziehen es zuletzt wieder an.⁸³⁹ Das Tragen des Kopftuches wird hier demnach eher als Teil einer kollektiven, kulturellen Identität gesehen denn als Element einer individuellen. Ähnlich einer Maske kann und muss dieses kulturelle Symbol getragen und ausgezogen werden. Allerdings sind es nur Frauen, die diesen Wandel vollziehen müssen, während Männer keinerlei kulturspezifische Veränderungen vornehmen und damit eine deutliche Dominanzposition gegenüber Frauen einnehmen. Insofern kann das Verhalten Faribas, etwa ihre Annahme, dass der iranische Übersetzer in Deutschland sie entblößen könnte, als Resultat ihrer kulturellen Konditionierung verstanden werden. Es liegt deshalb nahe, dass sie mithilfe des Geschlechterwechsels eine größere Sicherheit hat und ihre Homosexualität entsprechend maskieren kann. Einzig abweichend von dieser konservativen Geschlechternorm ist der echte Siamak, welcher tolerant auf Faribas Homosexualität reagiert.⁸⁴⁰ Sein Selbstmord führt jedoch vor, dass Siamak keinesfalls als Repräsentant iranischer Maskulinität verstanden werden darf, sondern er im Gegenteil so weit von den Männlichkeitsnormen abweicht, dass er gänzlich aus der dargestellten Welt eliminiert werden muss.

Obwohl Homosexualität in Deutschland nicht strafrechtlich verfolgt ist, wird sie für Fariba zum Problem, da sie sich in die Arbeitskollegin Anne verliebt und damit ihre Identität gefährdet. Hinzu kommt, dass Faribas/Siamaks Arbeitskollegen die entstehende Beziehung mit Eifersucht betrachten und Siamaks Männ-

⁸³⁷ Vgl. Angelina Maccarone, *FREMDE HAUT*. Fischer Film/MMM Film Zimmermann & Co. 2005, Filmminute 0:18.

⁸³⁸ Vgl. *Fremde Haut*, 0:04.

⁸³⁹ Vgl. *Fremde Haut*, 0:01, 1:30.

⁸⁴⁰ Vgl. *Fremde Haut*, 0:16.

lichkeit auf die Probe stellen.⁸⁴¹ Die Narration fokussiert daher zunehmend Faribas Kampf mit ihren beiden geschlechtlichen Identitäten, wobei die Maskierung vor allem im Umgang mit den Männern und Autoritäten relevant ist, während sie im Umgang mit Anne authentischer agiert. Konsequenterweise ist die Selbststoffbarung gegenüber Anne unproblematisch.⁸⁴² Statt eines Endes für die Beziehung zieht sie eine Intensivierung nach sich: Die beiden haben zum ersten Mal Geschlechtsverkehr.

Anders jedoch ist es, als die Kollegen Fariba als Frau identifizieren und sie in einem gewaltsam eskalierenden Streit konfrontieren. Der Grund der Eskalation und Aggression der Männer ist nicht etwa Faribas gefälschte Identität, sondern explizit die homosexuelle Beziehung der Frauen, in der die Männer eine Bedrohung sehen. Im krassen Gegensatz zur vorangegangenen weiblichen Körperlichkeit und Intimität agieren die Männer aggressiv, dominant und triebhaft.⁸⁴³ Die Darstellung kehrt zurück zu kalten Farben, Fariba wird von den Männern an den Haaren durch die Wohnung gezogen und nach Belieben zur Schau gestellt.⁸⁴⁴ Die Männer stellen, visuell sehr übermächtig, eine latente Gefahr für das Wohlbefinden der Frauen dar, die dann auch im Laufe der Auseinandersetzung beide verletzt werden. Männlichkeit, wie bereits vorher angedeutet, stellt also eine latente Gefahr für das Weibliche insgesamt, vor allem aber für homosexuelle Weiblichkeit dar. Mit ihr konfrontiert, exponiert sie sich ins Exzessiv-Triebhafte und kann nur schwer kontrolliert werden. Sie muss das Abweichende und Weibliche beherrschen und unterwerfen (siehe Abb. 41-43).



Abb. 41-43: Visuelle und narrative Unterwerfungsrhetorik.⁸⁴⁵ Angelina Maccarone, *Fremde Haut* (D 2005).

Beendet wird dieser Exzess durch die Polizei, wobei eine Sanktionierung der Männer nicht stattfindet. Stattdessen wird Fariba – nun nicht mehr maskiert – festgenommen und abgeschoben. Auch im Zielraum Deutschland kann Fariba

⁸⁴¹ Dies vollzieht sich in dem wohl am stärksten mit patriarchaler Macht konnotierten topografischen Raum: dem Puff. Zum ersten Mal wird hier Faribas Frausein von einer Prostituierten entlarvt. Allerdings kann Fariba ihre Maskierung vor den anderen Männern aufrechterhalten (vgl. *Fremde Haut*, 0:58).

⁸⁴² Vgl. *Fremde Haut*, 1:23.

⁸⁴³ Weibliche Intimität wird wortwörtlich in ein anderes Licht gerückt. Warme Farben, langsame und zarte Berührungen der Gegenspielerinnen stehen den folgenden Szenen oppositionell gegenüber (vgl. *Fremde Haut*, 1:25).

⁸⁴⁴ Vgl. *Fremde Haut*, 1:27.

⁸⁴⁵ *Fremde Haut*, 1:26-1:29.

demnach ihre Homosexualität nicht ausleben. Eine Sanktionierung erfolgt hier zwar auf anderen Wegen, aber im Kern ebenso durch eine patriarchal dominierte Staatsgewalt, die Fariba zur erneuten Verleugnung ihrer Identität zwingt. Im bereits oben beschriebenen Moment der Luftraumüberquerung, der üblicherweise die Annahme der kulturell geprägten weiblichen Identität (gezeigt durch das Tragen des Kopftuchs) bedeutet, verwirft Fariba ihre Weiblichkeit und nimmt letztendlich Siamaks Identität an. Sie geht als Frau in die Flugzeugtoilette und kehrt als Mann zurück. Ihre sexuelle Identität zwingt sie demzufolge zur Aufgabe ihrer geschlechtlichen und staatlichen Identität. Eine Rückerlangung der letzteren ist nur durch die Maskierung als Mann überhaupt möglich.

Obwohl die gezeigten Länder als durchaus differenzierbar vorgeführt werden, ist es der Aspekt der Homosexualität, in dem sie äquivalent sind. Faribas (als solche stigmatisierte) Andersartigkeit macht sie demnach zu einer Art staatenlosen Frau, die nur überleben kann, indem sie ihre Identität sowohl im bürokratischen als auch im geschlechtlichen Sinne aufgibt. Der Film führt in diesem Sinne vorher beschriebene Tendenzen des Selbstverlustes oder der Selbstaufgabe homosexueller Figuren ins Extrem und eliminiert Homosexualität aus der sichtbaren Sphäre des Weltentwurfes (und zwar in der gezeigten Welt global).

Auch in diesem Beispiel ist Homosexualität das zu Verdrängende, zu Unterdrückende, das unter keinen Umständen offenbart werden darf. Wird sie doch öffentlich sichtbar oder veräußert, hat sie für die Beteiligten gravierende Folgen, nicht nur für die Identität, sondern auch für das leibliche Wohl. In Hinblick auf weibliche Homosexualität, so die Zwischenbilanz, wird Privatheit im Sinne einer freien Entscheidung über die eigene Sexualität und deren Ausübung demnach als etwas Negatives konnotiert; als ein abstrakter Raum – topografisch und semantisch –, in den Personen gedrängt und gezwungen werden, der nicht individuell gewählt, sondern kollektiv festgelegt ist und der durch selbiges Kollektiv im Sinne einer Gatekeeper-Instanz installiert und begrenzt wird. Die Außenwahrnehmung von Homosexualität spielt demnach in den Narrationen häufig eine wesentlich größere Rolle, als es die Selbstwahrnehmung und Identität der Protagonistinnen tut.

Der durch die kulturelle Ebene des letzten Films zusätzlich mit der Homosexualität verknüpfte Verlust von Heimat⁸⁴⁶ exponiert diese Erkenntnisse zusätzlich. Homosexuellen Frauen wird weder im Iran noch im scheinbar aufgeschlossenen Deutschland ein Zufluchtsort geboten. In dieser topografischen Einschränkung und Begrenzung lassen sich einige Anschlusspunkte an die Befunde zur Raumzuordnung männlicher homosexueller Figuren finden. Dennoch scheint es so, als würden die Weltentwürfe deutlich strikter mit Lesben umgehen und sie damit gewissermaßen zur Randgruppe zweiter Ordnung machen. Eine Ausnahme innerhalb der Filmbeispiele zu weiblicher Homosexualität ist WAS AM ENDE ZÄHLT (Ju-

⁸⁴⁶ Ein durch Homosexualität bedingter Verlust von Heimat wird auch in DAS ADLON. EINE FAMILIENSAGA (Uli Edel, D 2013) vorgeführt, wo die lesbischen Protagonistinnen Alma und Undine nach Amerika auswandern und damit, bis auf einen kurzen Besuch für eine Beerdigung, im nicht dargestellten Bereich der dargestellten Welt verbleiben.

lia von Heinz, D 2007), worin es die Liebe zum gemeinsam versorgten Baby Marta ist, welche eine enge Verbindung zwischen den Protagonistinnen Lucie und Carla evoziert und über die eine homosexuelle Paarbildung am Ende stattfinden und aufrechterhalten werden kann. Als zentrale narrative Ziele des Films werden die Anerkennung der Mutterrolle durch Carla und die Aufklärung der Umstände der Schwangerschaft vor den Sozialbehörden (Lucie hatte Baby Marta als ihres ausgegeben, da sie, anders als Carla, versichert ist) mit der Offenbarung der Liebe zwischen den Frauen parallelgeführt. Dementsprechend kann eine Installierung der drei als funktionale Kleinfamilie erst stattfinden, als Carla sich ihrer mütterlichen Verantwortung für Marta bewusst wird,⁸⁴⁷ denn die vorgeführte homosexuelle Konstellation ist insbesondere über ihre familiäre Einbettung positiv bewertet und deutlich von anderen extrem dysfunktionalen Freundschafts- oder Familienverhältnissen im Film abgesetzt. Diesen problematischen Beziehungskonstellationen ist gemein, dass sie zu Männern sind, welche überwiegend als faul, unverantwortlich und latent aggressiv gezeichnet werden.⁸⁴⁸ Einzige Ausnahme von dieser zweifelhaften Maskulinität ist der Sozialarbeiter Dietmar, welcher als Repräsentant des Sozialstaats einerseits und des Institutionellen andererseits jedoch ohnehin von den von Sozialhilfe und Schwarzarbeit abhängigen anderen Männern der Diegese abweicht.⁸⁴⁹ Obwohl die Loslösung der Frauen vom maskulin dominierten Alltag kurzzeitig als Heimatverlust beschrieben wird,⁸⁵⁰ ist es genau das Annehmen einer positiven Männerrolle durch Lucie, die sich selbst als (metaphorischer) Vater des Kindes sieht,⁸⁵¹ welches zur Vervollständigung der Figurenpotentiale beiträgt. Mithilfe der Familienkonstellation können Carla und Lucie eine neue und funktionale abstrakte Heimat schaffen. Die Familie ist demnach derjenige Wert, der titelgebend für den Film ist. Sie ist das, was am Ende bleibt, eine scheinbar anthropologische Essenz, welche dann auch die Homosexualität der Eltern in sich integrieren kann, wobei das metaphorische Vatersein einer der Mütter notwendig ist, um eine abstrakte Kernfamilie zu manifestieren.⁸⁵² Hierdurch wird zuletzt die potentielle Aufwertung der lesbischen Beziehung erneut unterlaufen.

⁸⁴⁷ Vgl. Julia von Heinz, WAS AM ENDE ZÄHLT. Credofilm/Westdeutscher Rundfunk/ARTE 2007, Filmminute 1:21.

⁸⁴⁸ Vgl. Was am Ende zählt, 0:06, 0:51, 1:18.

⁸⁴⁹ Vgl. Was am Ende zählt, 0:33, 0:51.

⁸⁵⁰ Vgl. Was am Ende zählt, 1:01.

⁸⁵¹ Vgl. Was am Ende zählt, 1:09.

⁸⁵² Ähnlich ist es im TV-Film DIE SCHÖNSTEN JAHRE (Gabi Kubach, D 2005), in dem die Beziehung zwischen Mutter Eva und Tochter Nina sich auf einer gemeinsamen Reise erst dann entspannt, als Nina sich ihrer Kollegin Flora annähert. Die lesbische Beziehung realisiert hierbei nicht nur Ninas volles Figurenpotential, sondern gewissermaßen auch Evas, die als junge Frau eine gleichgeschlechtliche Beziehung hatte. Eva fungiert demnach als Katalysator für das Liebesglück ihrer Tochter und stirbt genau dann, als dieses realisiert worden ist. Vergleichbar zu vorherigen Beispielen etabliert sich erneut ein direkter Zusammenhang zwischen der Aufrichtigkeit des Individuums sich selbst und anderen gegenüber, der Familie als Vermittler- und Diskursinstanz des Bewusstwerdungsprozesses und der (homosexuellen) Liebe als Realisierung des Figurenpotentials.

6.3 Ausdehnung der Paarwelten und der binären Ordnung

Wegführend von den bisherigen Beispielen, die weitestgehend einer binären Geschlechterordnung und traditionellen Paarbeziehung verpflichtet waren, soll es in diesem Unterkapitel um Beispiele gehen, die zumindest auf der Oberflächenebene eine andere Strategie verfolgen und entweder alternative Sexualitätskonfigurationen modellieren oder Konventionen hinsichtlich der Kommunizierbarkeit von Sexualität infrage stellen. Zu beobachten ist dabei, dass mit der Verhandlung eines diverseren Beziehungs- und Handlungsapparats oftmals einhergeht, dass diese Filme eher als Nischenfilme existieren (Independent-Filme, Queer Cinema etc.). Allein dies kann bereits als relevante Aussage über die betrachtete Produktionskultur verstanden werden.

Polyamouröse Liebe

Der wohl signifikanteste Film, wenn es um die Verhandlung polyamouröser Beziehungen geht, ist Tom Tykwers Film *DREI* (D 2010).⁸⁵³ Dieser bietet dem Zuschauer ein sehr komplexes Netz aus Selbstreferenzialität, kulturellem Wissen und Zeichenhaftigkeit, das in seiner Umfänglichkeit hier nicht erfasst werden soll.⁸⁵⁴ Stattdessen fokussieren die Ausführungen auf die Konzeption von Sexualität im Film, die uns mithilfe der Figuren Hanna, Simon und Adam vermittelt wird. Hannas und Simons Beziehung, sie sind seit 20 Jahren zusammen, wird zu Beginn mithilfe zweier paralleler Oberstromleitungen (beobachtet aus einem fahrenden Zug) erzählt und zusammengefasst.⁸⁵⁵ Bereits durch diese Visualisierung lässt sich die Monotonie und Routine ihrer Beziehung ableiten, die wenig später im Kontext ihrer Sexualität auch explizit bestätigt wird.⁸⁵⁶ Insgesamt dienen die ersten fünf Minuten des Films der Charakterisierung der Protagonisten Hanna und Simon und ihrer Beziehung. Beide werden als intellektuell und reflektiert präsentiert und gehören sowohl sprachlich als auch beruflich einer kulturell gebildeten Oberschicht an.⁸⁵⁷

⁸⁵³ Nach wie vor ist der Film jedoch auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet, was sich sehr deutlich an seiner Fernseh-Uraufführung zeigt. Diese fand 2012 auf ARTE im Rahmen des ARTE-FilmFestivals statt.

⁸⁵⁴ Zum Film selbst gibt es bisher nur sehr wenige wissenschaftliche Untersuchungen, einen Ausgangspunkt können jedoch Pallotta-Chiarolli (Maria Pallotta-Chiarolli, *Women in Relationships with Bisexual Men. Bi Men By Women*. Lanham 2016) oder Schlicht/Stachelhaus (Corinna Schlicht/Thomas Stachelhaus, *Grenzgänge. Die Filme Tom Tykwers*. Oberhausen 2013) bieten.

⁸⁵⁵ Vgl. Tom Tykwer, *DREI*. X Filme Creative Pool/Westdeutscher Rundfunk/ARD Degeto Film 2010, Filmminute 0:01.

⁸⁵⁶ Vgl. *Drei*, 0:02, 0:04, 0:33.

⁸⁵⁷ Vgl. *Drei*, 0:03-0:05.



Abb. 44: Split-Screen-Darstellung zur Beziehung von Hanna und Adam.⁸⁵⁸ Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

Diese verschiedenen charakteristischen Ebenen der Figuren werden auch visuell umgesetzt, indem statt einzelner Ausschnitte mehrere Szenen im Split Screen parallelgeführt werden. Im obigen Bild wird bereits deutlich, dass diese Split-Screen-Sequenz nicht nur verbindende Eigenschaften des Paares entlarvt, sondern auch das Trennende, etwa Lügen und Streite. Genauso wie ihr Leben parallel verläuft, geht es auch in vielen Aspekten aneinander vorbei.

Im Anschluss an diese Exposition folgt eine Tanzsequenz, welche die Narration des Films vorwegnimmt und im Sinne eines *Pars pro toto* auf die kommende Handlung verweist. Zur Zweisamkeit eines zunächst etablierten Tanzpaares kommt eine dritte Person, welche die Harmonie des Duos stört, da sie deren Bindung löst. Protagonist 3 tanzt anschließend mit beiden Tanzpartnern unabhängig voneinander, erst am Ende der Sequenz treffen alle drei Tänzer zusammen.⁸⁵⁹ Diese Sequenz tritt ästhetisch aus dem Film heraus, da der Tanz in einem scheinbar leeren Raum erfolgt, dessen Dreidimensionalität durch die Auflösung von Raumbegrenzungen unklar bleibt, wobei die Körper und die Beziehungen derselben zueinander sich hier der Verbalisierung entziehen. Statt der hochgradig artikulierten Beziehung zwischen Hanna und Simon, wie man sie noch in den Split Screens gesehen hat, wird also ein Beziehungskonzept manifestiert, welches sich von einer heterosexuellen Zwangsmatrix lösen kann und „in dem [die Figuren] sich den Machtverhältnissen einer sprachlichen Klassifizierung und Diskursivierung durch ihre Körper entziehen“.⁸⁶⁰ Kaiser bezieht sich bei ihrer Beschreibung auf die Geschlechtskonzeption Judith Butlers, welche einen Zusammenhang zwischen sozialen und biologischen Geschlechtszuschreibungen und Sprache feststellt. Sprache sei bei Butler „ein performativer Akt, der nicht nur Benennungen vollzieht, sondern gleichermaßen Handlungsvollzüge evoziert, die soziale Zu-

⁸⁵⁸ *Drei*, 0:04.

⁸⁵⁹ Vgl. *Drei*, 0:05-0:06.

⁸⁶⁰ Nina Kaiser, „Von Polyamorösität, deterministischem Biologieverständnis und In-Vitro-Fertilisation: Geschlechter- und Familiendiskurse in Tom Tykwers Film DREI“. In: Corinna Schlicht/Thomas Stachelhaus, *Grenzgänge. Die Filme Tom Tykwers*. Oberhausen 2013, S. 157-185, S. 162.

schreibungen schaffen“.⁸⁶¹ Insofern wird eine Geschlechtsidentität durch perpetuierte Anrufungen im Verlauf des Lebens konstituiert und fortgeführt.⁸⁶² In *DREI* wird insbesondere durch die Abkehr von einer verbalisierten Perpetuierung die partielle Auflösung deterministischer Geschlechtszuschreibungen vollzogen. Die Tanzsequenz nimmt diesen Auflösungsprozess vorweg und dient in ihren Sequenzen deshalb als roter Faden der Untersuchung.

Abbildung 45 zeigt die beiden zunächst sichtbaren Tänzer, welche sowohl Hanna und Simon als auch ihre Beziehung repräsentieren. Während die Tänzer zu Beginn große Anteile des Bildraumes einnehmen, viele Sprünge vollziehen und räumliche Distanzen zwischen ihren Körpern ermöglichen, werden diese Spielräume im Tanzverlauf kleiner und die Performanz enger an ihre Körper gebunden. Erneut wird hier in Anlehnung an die Exposition des Films visualisiert, dass aus dem Zusammenwachsen der Partner in der Beziehung auch eine Begrenzung ihrer Körperlichkeit und ihrer Performanzräume folgt.



Abb. 45: Paar 1 tanzt.⁸⁶³ Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

Diese Beschränkung wird aufgebrochen, indem der Raum durch die Kamera für den Zuschauerblick geöffnet wird. Aus dem Hintergrund tritt eine dritte Person hinzu, welche die Verschränkung der beiden ersten Tänzer wörtlich auflöst und sich zwischen die beiden begibt. Eine Einstellung, die sich am Ende des Films als Teil der Harmonisierungsstrategie der Dreierbeziehung wiederholt.

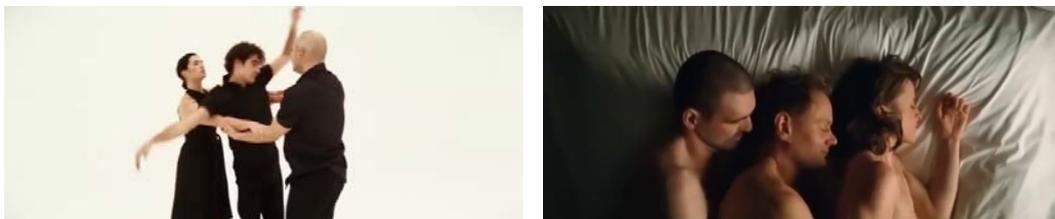


Abb. 46-47: Person 3 löst die Bindung des Paares im Tanz⁸⁶⁴ vs. Harmonisierung der Beziehungen am Ende des Films⁸⁶⁵. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

⁸⁶¹ Christa Pfafferott, *Der panoptische Blick. Macht und Ohnmacht in der forensischen Psychiatrie. Künstlerische Forschung in einer anderen Welt.* Bielefeld 2015, S. 34.

⁸⁶² Vgl. Kaiser, „Von Polyamorosität“, S. 164.

⁸⁶³ *Drei*, 0:05.

⁸⁶⁴ *Drei*, 0:06.

So sehr diese Tanzszene das Filmende auch vorwegnimmt, symbolisiert sie doch auf der ersten Ebene zunächst einmal die Entfernung der Partner in ihrer Beziehung und ihre Hinwendung zur dritten Person, im Film repräsentiert durch Adam. Dieser wird als sehr vielfältige Person gezeichnet, ist Forscher, aber auch Fußballfan, kunstinteressiert und sexuell beiden Geschlechtern gegenüber offen.⁸⁶⁶ Er repräsentiert gleichermaßen das Profane und die Hochkultur und ist damit komplexer konstruiert als Hanna und Simon, die sich leichter gesellschaftlich verorten lassen. Zudem hat er bereits ein Kind und verfügt damit über ein Potential, welches Hanna und Simon fehlt.⁸⁶⁷ Adam ist sozusagen ein Bindeglied zwischen den realisierten und unterbewussten Potentialen von Hanna und Simon, sodass, auch als sich die jeweiligen Beziehungen individuell entwickeln – zuerst Hanna–Adam, dann Simon–Adam –, die Verbindung der drei Zweierbeziehungen zueinander bestehen bleibt.⁸⁶⁸

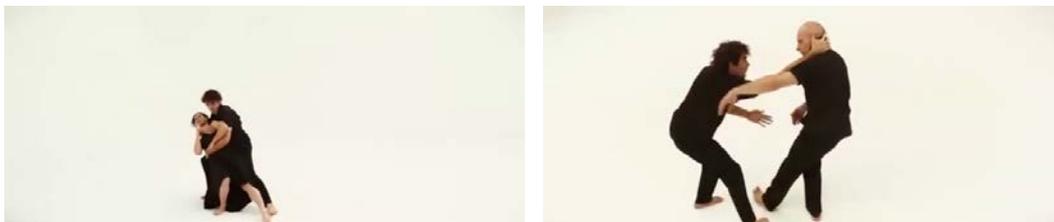


Abb. 48-49: Beide Paare tanzen zuerst unabhängig voneinander.⁸⁶⁹ Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

Explizit wird dies bei einem Treffen zwischen Adam und Hanna, welches den Ausgangspunkt für deren Affäre bildet. Adam bemerkt in Hinblick auf die Anzahl ihrer Treffen, dass „aller guten Dinge drei [sind]“,⁸⁷⁰ während im Hintergrund, visuell in der Mitte der beiden als Phallussymbol positioniert, eine Ölfontäne in die Luft schießt, die den kurz darauf erfolgenden Sex der beiden unausweichlich ankündigt.⁸⁷¹

Ebenso metaphorisch wird die Annäherung zwischen Adam und Simon im Schwimmbad inszeniert, der ein gemeinsames Wettschwimmen vorausgeht. Gemeinsam bewegen sich die beiden ‚zum anderen Ufer‘,⁸⁷² worauf eine Befriedigung Simons durch Adam folgt.⁸⁷³ Das Schwimmbad, insbesondere dieses

⁸⁶⁵ *Drei*, 1:54.

⁸⁶⁶ Vgl. *Drei*, 0:08, 0:28, 1:04, 1:20, 1:31.

⁸⁶⁷ Vgl. *Drei*, 1:07.

⁸⁶⁸ Vgl. zur Rolle Adams als bereits in seiner Namensgebung immanenter ‚Wiederbeleber‘ auch Kaiser, „Von Polyamoresität“, S. 167ff. Relevant ist herauszuheben, dass weder Hanna noch Simon von der Affäre des Partners wissen.

⁸⁶⁹ *Drei*, 0:05.

⁸⁷⁰ *Drei*, 0:28.

⁸⁷¹ Vgl. *Drei*, 0:41, 1:15.

⁸⁷² Vgl. *Drei*, 0:57.

⁸⁷³ *Drei*, 1:00.

Schwimmbad – ein künstlich angelegter schlauchartiger und überdachter Pool, der auf der Spree schwimmt –, bietet den idealen sexuellen Experimentierraum, der als solcher auch von anderen genutzt wird.⁸⁷⁴ Er erfordert nicht nur ohnehin körperliche Aktivität und Exposition, sondern bildet durch seine Bauweise auch einen Schutzkokon, welcher Anonymität gewährleistet und ohne Grenzhüter betretbar ist. Die Männer treffen sich deshalb nicht nur einmal hier, sondern instrumentalisieren diese Schutzhülle als Möglichkeit, dem gegenseitigen Begehren Ausdruck zu verleihen.⁸⁷⁵ Während es bei der ersten Begegnung noch Adam ist, der Simon befriedigt, zeugt das zweite Aufeinandertreffen von Gegenseitigkeit. Ein Verlassen dieser Schutzumgebung kann erst mit der Klärung von Simons sexueller Identität erfolgen, an der er aufgrund der Affäre zweifelt.⁸⁷⁶ In dieser Auseinandersetzung wird deutlich, dass ein Einlassen auf emphatische Sexualität nur in der Überwindung sprachlicher Zuschreibungen möglich ist, da Simon sich weder als heterosexuell noch als homosexuell identifiziert, woraufhin Adam ihm empfiehlt, „Abschied [...] von [s]einem deterministischen Biologieverständnis“⁸⁷⁷ zu nehmen. Die folgenden Sexszenen in Adams Wohnung weisen einen höheren Grad an Intimität und Gegenseitigkeit auf als bisher – die Verlangsamung der Bewegungen und die Ästhetisierung der Szene durch Lichteffekte und Kamera lenken den Blick des Zuschauers auf das Erleben Simons, welcher in Anerkennung seiner nicht länger ausschließlich heteronormativen Begierden seine Abkehr vom Determinismus in Form einer SMS an Adam äußert und damit einen für den Film relevanten Standpunkt einnimmt, der seine Emphase überhaupt erst möglich macht.

Wie bereits erwähnt, sind die drei Beziehungen interdependent, beeinflussen und verstärken sich gegenseitig, was nicht nur Hannas und Simons nun wieder leidenschaftlicher Sex verdeutlicht,⁸⁷⁸ sondern auch ästhetisch durch eine weitere Split-Screen-Sequenz vermittelt wird, die weitere Begegnungen der drei Paare parallelführt.⁸⁷⁹ Hinzu kommt, dass das in der Sequenz Gezeigte traditionelle Geschlechterkonzeptionen erneut in Frage stellt.

Gezeigt werden in direkter Folge die Bilder von Hanna und Simons Hochzeitszeremonie mit Bildern, in denen Simon/Adam sowie Hanna/Adam sexuell verkehren [...]. Mit der Verknüpfung dieser Bilder unterläuft Tykwer den hegemonialen Ehediskurs, indem er die sexuellen Akte des Fremdgehens dem rituellen und treueversprechenden Akt der Eheschließung gegenüberstellt.⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ Vgl. Drei, 0:56.

⁸⁷⁵ Vgl. Drei, 1:17.

⁸⁷⁶ Vgl. Drei, 1:20.

⁸⁷⁷ Drei, 1:22.

⁸⁷⁸ Vgl. Drei, 1:24.

⁸⁷⁹ Vgl. Drei, 1:25-1:28.

⁸⁸⁰ Kaiser, „Von Polyamorösität“, S. 163.

Hierdurch werden also der heterosexuellen Matrix immanente Institutionalisierungstendenzen abgelehnt und mit einem sich der Kategorisierung entziehenden Gegenmodell kontrastiert. Obwohl der Film diese Konstellation zunächst selbst auflöst, da sich nach der Aufdeckung der Affären alle trennen,⁸⁸¹ strebt er danach, die Protagonisten wieder zusammenzuführen.



Abb. 50-51: Das Ende der Tanzsequenz⁸⁸² vs. die installierte Dreierbeziehung⁸⁸³. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

Visuell wird dies verdeutlicht, indem sich in der Schlusszene die Dreiecksformation der Tanzsequenz wiederholt und damit den Rahmen der Narration schließt. Als relevante Erweiterung der Tanzsequenz, die als zweidimensionale Draufsicht zunächst noch konzeptionell erscheint, entspricht die letzte Sequenz einem dreidimensionalen Referenten eines solchen Beziehungskonzeptes. Das Dreieck fungiert hierbei als Symbol für die Stabilität und Ausgeglichenheit der Beziehungen und steht damit in direktem Gegensatz zu den eingangs gezeigten Stromleitungen. Während Letztere nämlich Parallelität und fehlende Interkonnektion repräsentierten, verdeutlicht das Dreieck die Natur der Dreierbeziehung: Die Stabilität der ganzen Konstruktion ist direkt abhängig von den drei einzelnen Beziehungen. Dass dieses Modell befürwortet wird, zeigt sich auch in der Potenz, die die Dreierbeziehung hat, explizit gemacht durch Hannas Schwangerschaft.⁸⁸⁴ Hanna erwartet Zwillinge, kann jedoch den Vater nicht genau bestimmen.⁸⁸⁵ An dieser Stelle lässt der Film demnach ausreichend Spekulationsraum für die Annahme, dass beide Männer gleichermaßen Erzeuger, eventuell sogar jeder eines Kindes, sind, wodurch alle Beteiligten ihr volles Personenpotential ausleben. Dies erfolgt jedoch erneut nonverbal, wodurch ebenfalls Aspekte der Tanzszene aufgegriffen werden und sich die Figuren endgültig vom oben beschriebenen Butler'schen Konzept der Determinierung durch ‚Anrufungen‘ lösen.⁸⁸⁶

Vorgeführt wird demnach die Selbstverwirklichung von Individuen jenseits determinierter Geschlechterrollen, welche durch deren Überwindung möglich ist. Eine Anzweiflung dieses Sinnstiftungsmodells erfolgt im Film nicht. Weder das Fremdgehen noch die Promiskuität Adams oder die Dreierbeziehung werden

⁸⁸¹ Vgl. *Drei*, 1:39.

⁸⁸² *Drei*, 0:06.

⁸⁸³ *Drei*, 1:54.

⁸⁸⁴ Vgl. *Drei*, 1:34.

⁸⁸⁵ Vgl. *Drei*, 1:44.

⁸⁸⁶ Vgl. Kaiser, „Von Polyamorosität“, S. 171.

durch eine eingeführte Autoritätsinstanz bewertet. Im Gegenteil kann sich diese Dreierkonstellation scheinbar in einer ungestörten Schutzumgebung ohne dogmatische Einflüsse von außen manifestieren. Diese Schlussfolgerung wird durch das Filmende bestätigt, bei dem die Kamera so lange aus der Aufnahme der drei Liebenden herauszoomt, bis sie zur Größe einer Zelle verkleinert sind und in einem Reagenzglas erscheinen, welches von einer Hand ergriffen wird.⁸⁸⁷

In dieser konkreten inhaltlichen Selbstbeschreibung als Experiment zementiert der Film seine durch zahlreiche ästhetische (man betrachte die vielen Inserts, Schwarz-Weiß-Sequenzen, Perspektivierungen und Split Screens) und referenzielle (Verweise auf Genforschungsdiskurse, Kunst, Kultur, Weltgeschichte usw.) Zeichenebenen markierte ‚Künstlichkeit‘. Die Modellierung legt den Schluss nahe, dass der Weltentwurf keinesfalls einen Anspruch auf Abbildung von Realität erhebt. Stattdessen verdeutlicht die gezeigte Hand, dass es sich um einen aus einer singulären Perspektive konstruierten Laborversuch handelt. Das Aufdecken seines Experimentcharakters revidiert jegliche im Film postulierte Entscheidungsautonomie der Protagonisten. Diese sind lediglich Bestandteile eines sorgfältig entworfenen Forschungsversuchs, wobei keine Aussage über den Erfolg desselben ableitbar ist.

Mit einem Blick auf Paratexte des Films lässt sich aber zumindest vermuten, um wessen Perspektive es sich konkret handelt. So weist etwa der Trailer zum Film darauf hin, dass es sich bei DREI um eine Interpretation des Romcom-Genres durch Tom Tykwer handelt. Es ist also der Regisseur selbst, aus dessen Perspektive das filmische Experiment modelliert wurde.



Abb. 52: Ausschnitt Trailer. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).

Wenn von einer autorenspezifischen Interpretation eines Genres die Rede ist, dann heißt das auch, dass die Hauptmerkmale des Genres selbst noch als Referenzpunkte für diese Interpretation aufrechterhalten werden. Tykwers Film ist also keinesfalls eine Abkehr vom Genre der romantischen Komödie, sondern

⁸⁸⁷ Vgl. *Drei*, 1:55. Siehe auch Ruthstrom, die diesen Experimentalcharakter noch als Frage formuliert (vgl. Ellyn Ruthstrom, „Much more than just a threesome: 3“. In: *Journal of Bisexuality* 13(4), 2010, S. 602-605, S. 605.

vielmehr eine Bestätigung desselben durch die Markierung seiner andersartigen Inszenierung.

Obwohl DREI also aus einem komplexeren Beziehungsarsenal schöpft und von einer eindimensionalen Sexualitätskonzeption abweicht, führt dieses Vorgehen keinesfalls zu einer Erosion normalisierter Intimitätskonzeptionen. Zusätzlich sorgen sein Spiel mit Sehgewohnheiten, seine Referenzialität und Intertextualität dafür, dass ein Verstehen des Films nicht immer aus ihm selbst heraus möglich ist. Er scheint an eine ästhetisch und kulturell gebildete Oberschicht adressiert zu sein, wodurch die potentiell progressiven Ansätze nicht unbedingt als massentauglich und modellbildend zu lesen sind.

Während Tykwerts Film die durch eine dem Paar von außen gegenüberstehende Gesellschaft repräsentierte Fremdansicht der Dreierbeziehung mehr oder weniger ausblendet, spielt ebendiese Außensicht auf die Dreierbeziehung eine zentrale Rolle im Independent-Film *MORE THAN FRIENDSHIP* (Timmy Ehegötz, D 2013). So wird Protagonist Lukas etwa aufgrund der Dreierbeziehung zu den Freunden Mia und Jonas aus dem Sportteam geworfen,⁸⁸⁸ die drei werden von vorbeilaufenden Menschen mit herabwürdigenden Blicken belegt⁸⁸⁹ und das Verhältnis zu ihren Eltern ist jeweils aufgrund der Beziehung gestört.⁸⁹⁰ Dies liegt aber auch darin begründet, dass sie als Dreierbeziehung auch in der Öffentlichkeit agieren und damit einer im Film als solcher gesetzten Norm gegenüberstehen. Durch Jonas' Vater wird dies auch explizit adressiert, da es für ihn „einfach nicht normal [ist], einen Mann und eine Frau zu lieben“.⁸⁹¹ Für die Beziehung wird genau diese Normierung teilweise zum Problem. Etwa äußert Lukas, dass er „ausbrechen“⁸⁹² wolle, und zwar nicht aus der Norm, sondern aus der Normverletzung. Es findet demnach ständig eine Reflexion der gesellschaftlichen Perspektive durch die Liebenden und ein Abgleich mit ihrer Selbstkonzeption statt.

Dennoch wird der Beziehung eine sehr intime Verbindung zugeschrieben, die mehrfach sowohl verbal als auch körperlich ausgedrückt wird und die gerade deshalb stabil ist, weil sie sich stets in der Dreierkonstellation äußert und nicht in drei Zweierbeziehungen (wie bei DREI). Es wird jedoch bei näherer Betrachtung deutlich, dass Jonas als Bindeglied zwischen Mia und Lukas fungiert. Dies wird durch Mia sogar expliziert, da sie ohne ihn nicht mehr mit Lukas zusammen wäre.⁸⁹³ Seine Relevanz zeigt sich jedoch nicht nur in der Beziehung, sondern auch in der Narration des Films, auf die Jonas' Krankheit sowie seine Reflexion über sein Leben und sein Verhältnis zu seinen Eltern handlungsleitenden Einfluss haben. Konsequenterweise wird seine voranschreitende Krankheit mit einem schrittweisen Zerfall der Beziehung korreliert; genauso wie er schwächer wird, sinkt auch sein Potential zum Ausgleich der Anderen. Dies findet seinen Höhe-

⁸⁸⁸ Vgl. Timmy Ehegötz, *MORE THAN FRIENDSHIP*. Beyond Film 2013, Filmminute 0:05.

⁸⁸⁹ Vgl. *More than Friendship*, 0:16, 0:39.

⁸⁹⁰ Vgl. *More than Friendship*, 0:17, 1:18.

⁸⁹¹ *More than Friendship*, 1:19.

⁸⁹² *More than Friendship*, 0:39.

⁸⁹³ Vgl. *More than Friendship*, 0:33.

punkt darin, dass mit Jonas' Tod auch die Beziehung zwischen Lukas und Mia endet.⁸⁹⁴ Die vorgeführte Liebesbeziehung funktioniert demnach nur, wenn alle beteiligten Personenpotentiale zusammenwirken, sich ausgleichen und verstärken. Das heißt auch, sie scheitert nicht an gesellschaftlichen Konventionen, sondern an ihrem inneren Verfall. Es ist also die Dreierbeziehung selbst, die als Abweichung problematisiert und für die Harmonisierung des Weltmodells sanktioniert werden muss. Nicht nur wird die Person, die am stärksten in der Beziehung aufgeht, gänzlich eliminiert, auch die anderen Partner können ihre Liebe füreinander im Anschluss daran nicht aufrechterhalten.

Auch wenn es sich hierbei lediglich um zwei Beispiele handelt, in denen polyamouröse Paarkonstellationen verhandelt werden, wird doch deutlich, dass diese explizit noch nicht in eine filmische Norm der Liebeserzählungen integrierbar sind.

Transidentitäre Protagonisten

Anders als der Entwurf einer kritischen Gesellschaftsumgebung in MORE THAN FRIENDSHIP modelliert der Film *ROMEOS* (Sabine Bernardi, D 2011) ein Weltmodell, das von Homosexualität durchdrungen ist. Hierin eingebettet findet sich der transidentitäre Hauptprotagonist Lukas, der sich inmitten seiner Transformation (zum Mann) befindet und sich damit mit dem Spannungsfeld seiner Identität, seiner noch nicht abgeschlossenen körperlichen Veränderung und seiner Selbstinszenierung vor anderen auseinandersetzen muss. Während Lukas' Homosexualität keiner Verhandlung bedarf, stellt sich sein körperliches Zwischen-den-Geschlechtern-Sein als Problem heraus, welches er abgesehen von Freundin Ine anderen Menschen verheimlicht.⁸⁹⁵

Die vorgeführte Coming-of-Age-Plotlinie rund um den ersten Geschlechtsverkehr und seine erste Beziehung fokussiert der Film vor allem auf die Identitätsentwicklung der Hauptfigur in Bezug auf die wachsende Anerkennung seines eigenen maskulinen Körpers. Diesen versteckt Lukas zunächst unter mehreren Lagen Kleidung, was im deutlichen Kontrast zum Kleidungsstil seiner Peers steht.⁸⁹⁶ Lukas' Versuch, seinen Körper männlicher und muskulöser zu formen sowie an Vorbilder seiner Umgebung anzupassen, wird als beinahe obsessiv dargestellt.⁸⁹⁷ In der nicht gänzlich erfolgreichen Angleichung seines Erscheinungsbildes an durch ihn identifizierte Männlichkeitsideale wird deutlich, dass der für Lukas notwendige Transformationsprozess nicht nur ein oberflächlicher ist.

Seine diesen Prozess komplementierende innere Transformation und Identitätsbildung wird einerseits anhand der sich entwickelnden Beziehung zum schwulen Fabio und andererseits an seiner räumlichen Unterbringung verdeutlicht. Während er zu Beginn seines Zivildienstes im Frauenwohnheim unterge-

⁸⁹⁴ Vgl. *More than Friendship*, 1:22.

⁸⁹⁵ Vgl. Sabine Bernardi, *ROMEOS*. Boogiefilm/Das kleine Fernsehspiel (ZDF)/Enigma Film 2011, Filmminute 0:04.

⁸⁹⁶ Vgl. *Romeos*, 0:19, 0:36, 0:45.

⁸⁹⁷ Vgl. *Romeos*, 0:23, 0:57.

bracht wird,⁸⁹⁸ darf er im Verlauf in das Männerwohnheim umziehen.⁸⁹⁹ Ähnlich wie bei den oben genannten Filmbeispielen, in denen eine innere Identitätsfindung mit deren Veräußerlichung einhergehen muss, muss auch Lukas erst zu seinem Körper und seiner Transformation stehen, bevor er mit Intimität durch Peers belohnt wird. Der Film favorisiert dabei außerdem Intimität im Sinne einer mehrdimensionalen Verbindung zweier Personen über reine Körperlichkeit. Als Lukas etwa die Möglichkeit hat, mit Protagonist Sven zu schlafen, scheitert diese nicht an seiner Unaufrichtigkeit – Sven erfährt erst jetzt von Lukas' Transformation –, sondern daran, dass Sven lediglich nach seiner Triebbefriedigung strebt und Lukas' Körper nicht als authentisch anerkennt.⁹⁰⁰ Ganz anders verhält es sich mit der Annäherung zwischen Fabio und Lukas, welche den weiteren Handlungsverlauf des Films bestimmt. Die Inszenierung der Körperlichkeit unterscheidet sich hier deutlich zur vorher genannten Szene. Nicht nur sind die Einstellungen länger und die Interaktionen der Männer intensiver – sie durchlaufen sogar filmisch stereotype Stufen, bei denen auf die Berührung der Hände der Blickkontakt, darauf das Küssen, das gegenseitige Ausziehen und Erkunden der Körper folgt –, auch wird zum ersten Mal Lukas' Körper vor einer anderen Figur innerhalb der dargestellten Welt enthüllt.⁹⁰¹ Mit diesem Akt der Fremdwahrnehmung wird die wirkliche Akzeptanz seiner körperlichen Erscheinung für Lukas validiert, da er sich seiner oberflächlichen Maskierung entledigt.

Obwohl es also auch in diesem Film eine durchaus kritische Außensicht auf Homosexualität einerseits und auf Transsexualität andererseits gibt,⁹⁰² setzt sich eine positive Darstellung derselben im Kontext einer authentischen Selbstwahrnehmung und -darstellung der Figur gegenüber ihrer Außenwelt durch. Kritiker der Hauptfiguren werden als dummlich und profan entlarvt und können durch homosexuelle Figuren problemlos unterlaufen werden. Die Sinnstiftung im Film funktioniert also durch die authentische Selbstdarstellung der Figuren und deren durch emotional-affektive Gefühle aufgeladene Körperlichkeit miteinander. Deutlich abgelehnt wird triebgesteuerte Sexualität, da sie für eine entsprechende Körperwahrnehmung nicht zielführend ist. Während in diesem Beispiel die Akzeptanz des Körpers als Symbol und Visualisierungsmatrix der homosexuellen Selbstentdeckung funktionalisiert wird, lassen sich weitere Möglichkeiten aufzeigen, diesen Prozess für Zuschauer sichtbar zu machen.

Wesentlich bedrohlicher als in diesem Beispiel gestaltet sich die Modellierung der intradiegetischen Gesellschaft für die transidentitäre Protagonistin Helen (ehemals Finn) in der Tragikomödie *MEIN SOHN HELEN* (Georg Schnitzler, D 2015). Die während eines Austauschjahres von Helen bereits internalisierte und oberflächlich vollzogene Transformation zur Frau ist nach ihrer Rückkehr ein Schock

⁸⁹⁸ Vgl. *Romeos*, 0:02.

⁸⁹⁹ Vgl. *Romeos*, 1:03.

⁹⁰⁰ Vgl. *Romeos*, 1:15.

⁹⁰¹ Vgl. *Romeos*, 1:32-1:35.

⁹⁰² Vgl. *Romeos*, 0:27, 1:21.

für ihren Vater und ihre Klassenkameraden.⁹⁰³ Als Problem stellt sich genau die Schieflage zwischen Helens Selbst- und ihrer Fremdwahrnehmung heraus. Während sie sich als Finn immer schon als Mädchen gesehen hat und nicht ihrer Identität entsprechend leben konnte, ist die Angleichung ihres Äußeren an ihr Inneres für Menschen aus ihrem Umfeld Anlass von Konflikten.⁹⁰⁴

Ihr Anderssein bringt die soziale Ordnung innerhalb des gezeigten Freundeskreises, der Schule und des sozialen Umfelds von Helens Vater ins Wanken. Sie ist laut dem Direktor die erste Schülerin, die eine Neu-Denomination fordert.⁹⁰⁵ Das Unbehagen der schulischen Autoritäten mit der Transsexualität Helens zieht nach sich, dass anderen Protagonisten Raum gegeben wird, sich über Helen lustig zu machen oder sie gewaltsam zu konfrontieren.⁹⁰⁶ Einen strategischen Umgang mit diesen Verhaltensweisen kann die Schule dem aufgrund ihrer heteronormativen Autorität nicht entgegensetzen.

Auch die Ausübung einer institutionellen Autorität, repräsentiert durch das Jugendamt, ist hochgradig problematisch für Helen. Die Sachbearbeiterin des Jugendamts lädt zu einem Termin mit Helen und ihrem Vater ein ganzes Panel an Beauftragten anderer Behörden (Sozialamt, psychologische Betreuung usw.) ein und zweifelt die Identität der Jugendlichen an. Ihr konsistentes *Deadnaming* Helens als Finn expliziert nicht nur die mangelnde Toleranz gesellschaftlicher Institutionen für Transsexuelle, sondern auch eine mangelnde Kompetenz zur Adaption im Umgang mit Andersartigkeit.⁹⁰⁷ Statt einer amtlichen Fürsorge nachzukommen, bedrohen institutionelle Autoritäten die körperliche und seelische Unversehrtheit Helens. Ihr Transsein wird mit einem pathologischen psychischen Befund gleichgesetzt und die Bedrohung eines Vormundschaftsentzugs mit dem Verlust der Familie. Vor die Wahl gestellt, entweder sich selbst oder aber ihre Familie zu verlieren, schlüpft Helen in Finns Identität zurück, um alles wiederherzustellen, „wie es mal war“.⁹⁰⁸

Dies jedoch ist zu diesem Zeitpunkt der Narration nicht mehr möglich. Eine Rückkehr der Figur in die heteronormative Matrix bleibt versperrt und wird letztlich sogar als wesentlich problematischer inszeniert als das Ausleben ihrer Transidentität, denn im eigenen Körper gefangen zu sein, ist wie „Todesstrafe und lebenslänglich auf einmal“.⁹⁰⁹ Ihre Genderperformance nicht an ihre Genderidentität anzugleichen, gleicht einem absoluten Selbstverlust und kann als Problemlösungsstrategie nicht bestehen bleiben. Im Gegenteil wird dieser metaphorische Tod als reelle Bedrohung inszeniert, wenn Helen eigenständig versucht, ihr männliches Geschlechtsorgan abzuschneiden.⁹¹⁰

⁹⁰³ Vgl. Georg Schnitzler, MEIN SOHN HELEN. ARD Degeto Film/Ninety-Minute Film 2015, Filmminute 0:19.

⁹⁰⁴ Vgl. Mein Sohn Helen, 0:22, 0:58.

⁹⁰⁵ Vgl. Mein Sohn Helen, 0:28.

⁹⁰⁶ Vgl. Mein Sohn Helen, 0:34, 0:43.

⁹⁰⁷ Vgl. Mein Sohn Helen, 1:10.

⁹⁰⁸ Mein Sohn Helen, 1:16.

⁹⁰⁹ Mein Sohn Helen, 0:35.

⁹¹⁰ Vgl. Mein Sohn Helen, 1:28.

Als Weg zu einem *Happy End* schlägt der Film stattdessen eine andere Strategie vor. Durch eine Verbindung von positiver Weiblichkeit und Zeit scheinen eine Annäherung der Selbst- und der Fremdwahrnehmung Helens und ihre Akzeptanz möglich zu sein. Wenige ausgewählte Protagonisten, meist weibliche, treten als positive Autoritäten auf und kontrastieren die weitgehend negative gesellschaftliche Bewertung Helens. Durch das Ausblenden zweier dieser Figuren, von Helens verstorbener Mutter und ihrer in San Francisco lebenden Tante, wird das aufgebaute Akzeptanzlevel aber eben eingeschränkt und eine fast vollständige Neuaushandlung der Identität nötig. Unterstützend wirkt dann Helens Vertrauenslehrerin, welche sowohl die Verbindung zwischen Helens Mutter in der Vergangenheit und ihrer Familie in der Gegenwart darstellt als auch eine positive Wahrnehmung der Transidentität auf der Ebene der Elterngeneration repräsentiert.⁹¹¹ Sie schafft einen offenen Kommunikationskanal zu Helens Vater, sodass bei diesem ein Prozess der Anerkennung seiner Tochter losgetreten werden kann. Auch eine Gruppe von Mitschülerinnen akzeptiert Helen, nimmt sie in ihren Freundeskreis auf und verteidigt sie gegen übergriffige Mitschüler.⁹¹²

Der Aspekt der Zeit ist vor allem für Helens Vater Tobias relevant, da Helens Transformation vor ihm geheim gehalten wurde und er entsprechend ein Informationsdefizit gegenüber seiner Familie hat. Es wird suggeriert, dass er mit der Schließung dieser Informationslücke und der Beobachtung seiner nun glücklichen Tochter automatisch auch Akzeptanz gegenüber ihrer Transsexualität entwickelt. Sowohl der Austausch mit seiner Freundesgemeinschaft als auch die Begegnung mit anderen transsexuellen Jugendlichen ermöglichen diese Informationsanreicherung,⁹¹³ und durch die Konfrontation mit dem Jugendamt, seinen Eltern oder seiner Lebensgefährtin werden narrative Schlüsselmomente geschaffen, in denen Tobias seine Akzeptanz zementieren kann. Am relevantesten passiert das in der Auseinandersetzung mit seiner Partnerin Gabi.

[Gabi sieht Helen zum ersten Mal als Frau.]

Gabi: Dein Sohn ist ein Transvestit?

Helen: Transgender.

Tobias: Ja, ich weiß das ... Das ist gewöhnungsbedürftig.

Gabi: Das ist nicht gewöhnungsbedürftig, Tobias, das ist abartig.

Tobias: Sag mal, wie redest du denn über mein Kind?⁹¹⁴

Während Tobias die Akzeptanz des transsexuellen Kindes als Aushandlungsprozess versteht, bei dem alte Normen hinterfragt und ergänzt werden können, sieht Gabi Helen als nicht mehr in die Norm integrierbar. So ist es Gabi, die des Raumes verwiesen wird und deren Beziehung zu Tobias in diesem Moment endet. Der Film führt anhand dieser Beispiele eindrucksvoll vor, dass er nach einer

⁹¹¹ Vgl. Mein Sohn Helen, 0:33, 1:00.

⁹¹² Vgl. Mein Sohn Helen, 0:50, 1:04.

⁹¹³ Vgl. Mein Sohn Helen, 0:49, 0:55.

⁹¹⁴ Mein Sohn Helen, 0:52.

positiven Integration Helens in die Familien- und Freundesgemeinschaft strebt. Als Bedingung hierfür wird formuliert, dass Helen selbst eine stabile und kohärente Genderperformance präsentiert, damit sich ihr Umfeld daran orientieren kann. Mithilfe von Zeit können Fremd- und Selbstwahrnehmung also angeglichen werden. Genauso wie es ein Austauschjahr gebraucht hat, von Finn zu Helen zu transformieren, nimmt sich die Diegese ein weiteres Jahr, um diese Inklusion zu vollziehen.

Ein dramatischer Schnitt von der weinenden Helen in den Armen ihres Vaters kurz nach ihrem Selbstverletzungsversuch, gefolgt durch das Insert „Ein Jahr später“,⁹¹⁵ zeigt Helen akzeptiert von ihren Freunden, ihrer Familie und der erweiterten Gemeinschaft des Weltmodells. Vorher war die Aushandlung ihrer Identität kein autonomer Prozess, sondern vielmehr durch die Anpassung an heteronormative Erwartungshaltungen bestimmt. Nun wird Helen Selbstbestimmung über sich selbst und ihren Lebensentwurf explizit zugesprochen. Durch die substanzielle Erweiterung ihres sozialen Umfelds, welche sich in der Anzahl der Personen in der Sequenz äußert, wird die Wichtigkeit einer authentisch gelebten Geschlechteridentität noch einmal hervorgehoben.

Was die genannten Beispiele gemeinsam haben, ist also, dass die transsexuellen Figuren durch die Realisierung einer Innen-Außen-Kongruenz in die Gesellschaft integriert werden können. Im Sinne des *Happy Ends* ist die Form der Familien- oder Beziehungsbildung sehr funktional, es bleiben aber insgesamt Fragen hinsichtlich der Reichweite der Integration bestehen. So wird die Bedrohung Helens durch staatliche Autoritäten nicht strukturell aufgelöst, sondern nur im Rahmen der Kerngemeinschaft. Während in den heteronormativen Filmmodellen Zeit komprimiert und es als glaubhaft vermittelt wird, dass Figuren innerhalb weniger Stunden von Unbekannten zu Eheleuten werden können, ist es ausgerechnet dieses Beispiel, in dem die Restauration der Familiengemeinschaft etwa zwei Jahre im Erzählrahmen beansprucht.

Spannend ist auch der Umgang mit einer transsexuellen Figur in *GUT ZU VÖGELN* (Mira Thiel, D 2016). Dort werden tradierte Vorstellungen von Geschlechtlichkeit nicht nur mithilfe einer zum Teil enttabuisierten Sprachverwendung temporär in Frage gestellt, sondern auch visuell. Letzteres ermöglicht der Film durch die Inszenierung zweier Figuren, deren soziales Geschlecht nicht zweifelsfrei zu bestimmen ist, bevor die Protagonisten es selbst tun: Nora Tschirner in einer Tangente des Films in der Rolle von Achim⁹¹⁶ und die transsexuelle Figur Lilith, die sich selbst als „Mann mit der Perücke“⁹¹⁷ bezeichnet. Bis zu dieser Selbstbezeichnung durch Lilith ist nicht deutlich, ob es sich bei den beiden Figuren um Beispiele von Crossdressing handelt, die als mediales Mittel zur Humorvermittlung eingesetzt werden, oder ob die jeweilige Genderperformance als innerhalb der Diegese glaubhaft angenommen werden soll. Dem Zuschauer wird hierdurch lange Zeit die Möglichkeit einer binären Identifikation insbesondere von Liliths

⁹¹⁵ Mein Sohn Helen, 1:28.

⁹¹⁶ Vgl. Gut zu Vögeln, 0:08.

⁹¹⁷ Gut zu Vögeln, 0:53.

Geschlecht vorenthalten, wodurch nicht nur eine entsprechende Stigmatisierung ausbleibt, sondern auch finite Geschlechterkategorien insgesamt anfechtbar werden. Einschränkend dazu ist aber zu sagen, dass Achim und Lilith die einzigen Figuren bleiben, deren *Genderperformance* fluide ist, und dass es bei allen anderen Protagonisten der Weltordnung weder Zweifel an deren Geschlechtsidentität noch an deren sexueller Orientierung gibt. Sie bleiben also weiterhin eine Randerscheinung. Dennoch erzielt der Film zum Schluss eine partielle Aufwertung der transsexuellen Lilith, indem diese mit ihrem Partner Nuri vermählt wird.⁹¹⁸ Anstelle der Perpetuierung einer heterosexuellen Institutionalisierungsstrategie, welche durch die Hochzeit des eigentlich im Zentrum der Narration stehenden Paares Merlin und Jakob erzielt worden wäre, heiratet das Trans-Paar. Wie bereits für homosexuelle Paare festgestellt, kann die Hochzeit hier als institutionelle Legitimierungs- und Integrationsstrategie fungieren.⁹¹⁹

Alle Beispiele zeigen, dass sich hier Harmonisierungsstrategien wiederfinden, die bereits weiter oben von Bedeutung waren. Eine relevante Differenz besteht aber etwa in der Anwesenheit einer intradiegetischen Gesellschaft, welche in vielen anderen Beispielen mit heteronormativen Liebes- und Familienmodellen weitestgehend ausgeblendet wird. Die Aushandlung der Transidentität muss also ein Stück weit in der Öffentlichkeit stattfinden und ist kein per se individueller und autonomer Prozess. Hierin besteht der deutlichste Aspekt der Marginalisierung, wenn es um die Darstellung transsexueller Protagonisten geht. Natürlich wird der Aspekt der Marginalisierung, ähnlich wie bei lesbischen Figuren, allein durch die Unsichtbarkeit von Transidentitäten im Mainstream perpetuiert.⁹²⁰

⁹¹⁸ Vgl. Gut zu Vögeln, 1:24.

⁹¹⁹ Als Integrationsstrategie funktioniert dies auch auf einer anderen Ebene. So erwarten die Protagonisten (möglicherweise genauso wie die Zuschauer) eine extreme Reaktion der türkischen Eltern nach Nuris Coming-out, werden jedoch von der Progressivität der Eltern überrascht („Wir sind im 21. Jahrhundert“, Gut zu Vögeln, 0:43.) Ein solcher Bruch mit Zuschauererwartungen im Umgang mit Sexualität vollzieht sich auch in *COMING IN* und *WESTERLAND*. Indem die Beispiele entsprechende Spannungspunkte auf der Ebene interkultureller Besonderheiten ansiedeln (alle drei Filme führen diesen Bruch mit Erwartungen anhand türkischer Protagonisten vor), legen sie nahe, dass Homosexualität in Deutschland derart zur Normalität geworden ist, dass ein konfliktbehafteter Umgang lediglich in als solchen referierten ‚nicht-deutschen‘ Kulturkontexten zu erwarten ist. Die Realität der jeweiligen intradiegetischen Reaktionen zeigt jedoch, dass auch hier ein normativer Fortschritt stattgefunden hat und sich Homosexualität damit als zumindest diskursiv nicht mehr problematisch zeigt. Stattdessen finden sich Abwertungstendenzen häufiger auf der Ebene der Verweigerung einer Selbstverwirklichung oder Paarbeziehung. Der Anschein der Liberalität wird also zum Teil unterlaufen und sollte jeweils kritisch hinterfragt werden.

⁹²⁰ Während sich etwa zwischen 2010 und 2020 allein zwölf deutsche Dokumentarfilme finden lassen, die sich mit dem Thema auseinandersetzen (vgl. „Die besten Filme aus Deutschland – Transgender“, <https://www.moviepilot.de/filme/beste/handlung-transgender/landdeutschlandde>; Abruf am 10.08.2022).

7 Familienbilder – (Re-)Imaginationen von Bürgerlichkeit

Der Ordnung der Untersuchung folgend, ist eine Familie als Extension von Liebe durch Sexualität zu verstehen. Fortpflanzung spielt dabei eine signifikante Rolle, wurde doch in Kapitel 2.3 bereits darauf verwiesen, dass sich Familie insbesondere durch die Erweiterung der Generationen definiert. Bevor darauf eingegangen wird, wie die Filmbeispiele mit diesem Konzept hantieren, ist jedoch ein Blick auf den die Filme umgebenden kulturellen Kontext lohnend; auf die Frage danach also, welche konkreten Familienformen wie prävalent in Deutschland sind und ob mit der Familiengründung ein spezifischer Beziehungsstatus verknüpft ist.

Letzteres lässt sich relativ eindeutig bejahen. Laut Statistischem Bundesamt lebten 2014 immerhin 69 % aller Kinder unter 18 Jahren in einem Haushalt mit verheirateten Eltern, weitere 10 % lebten bei Eltern in nichtehelichen Gemeinschaften und 20 % aller Minderjährigen bei alleinerziehenden Eltern.⁹²¹ Auch wenn sich hieraus nicht ablesen lässt, ob Kinder vor oder nach der Eheschließung gezeugt wurden, so kann doch festgestellt werden, dass die Ehe noch immer signifikant mit der Vorstellung einer *Normalfamilie* verknüpft ist. Genauso augenfällig ist, dass dieser Statistik folgend vier von fünf Kindern in ihrer Herkunftsfamilie lebten. Die traditionelle *Kernfamilie*, als Ideal einer Vater-Mutter-Kind(er)-Verbindung, stellt also nach wie vor das *Nonplusultra* der Familienformen dar. Dennoch sollen die verbleibenden 20 % aller Kinder nicht ignoriert werden, die sich statistisch gesehen 2009 etwa gleichwertig zwischen Stieffamilien und Alleinerziehenden aufteilten.⁹²² Unter den Stieffamilien wiederum hatten Stiefvaterfamilien einen Anteil von 47 %, während nur 27 % dieser Kinder in Stiefmutterfamilien lebten.⁹²³ Das spiegelt sich auch an anderer Stelle wider, etwa wenn man betrachtet, dass 2014 1,5 Millionen alleinerziehenden Müttern gerade einmal 180.000 alleinerziehende Väter gegenüberstanden.⁹²⁴

Weitere 26 % aller Stieffamilien waren Patchworkfamilien, in denen ein biologischer Elternteil und der Stiefelternteil mindestens ein weiteres biologisches Kind gezeugt hatten.⁹²⁵ Interessant ist zu sehen, dass 2009 auch 75 % aller Stieffamilien in ehelichen Gemeinschaften lebten,⁹²⁶ sich der Wert der Ehe also in diese Familienform fortschreibt. Eine relevante Differenzierung zwischen Kern- und Stieffamilie zeigt sich jedoch in der Einkommensstruktur. In Kernfamilien lässt sich nur in 15 % aller Fälle ein Zweiverdienermodell finden, während es in

⁹²¹ Vgl. Statistisches Bundesamt, „Datenreport 2016: Familie, Lebensform und Kinder“. <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/HaushalteFamilien/HaushalteFamilien.html>; Abruf am 13.08.2018.

⁹²² Vgl. BMFSFJ, *Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland*, S. 10.

⁹²³ Vgl. BMFSFJ, *Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland*, S. 11.

⁹²⁴ Vgl. Statistisches Bundesamt, *Datenreport 2016*, S. 48.

⁹²⁵ Vgl. ebd.

⁹²⁶ Vgl. Statistisches Bundesamt, *Datenreport 2016*, S. 14.

Stieffamilien bereits 24 % sind.⁹²⁷ Andersherum gibt es in 34 % aller Kernfamilien ein Einverdienermodell, während es in Stieffamilien nur 24 % sind.⁹²⁸ In den übrigen Familien dominiert etwa zu gleichen Teilen bei beiden Familienformen ein modernisiertes Einverdienermodell („d.h., der Mann ist in Vollzeit und die Frau in Teilzeit erwerbstätig“)⁹²⁹ mit 43 % und 41 %. Letzteres begründet sich womöglich nicht nur im Wunsch zu arbeiten, sondern auch in einer wirtschaftlichen Notwendigkeit.⁹³⁰ Diese Zahlen zeigen aber, dass es im Übergang zwischen Kern- und Stieffamilie eine Veränderung im Umgang mit finanzieller Selbstständigkeit gibt, welche sich potentiell auch auf die Rollenkonfiguration innerhalb der Familie auswirken könnte.⁹³¹

Anhand dieser Zahlen lässt sich vor allem aussagen, dass eine Gefährdung der Kernfamilie nicht immanent ist, da sie noch immer als Familienform dominiert und auch der Zerfall dieser Einheit durch Trennung oder Scheidung keinesfalls bedeutet, dass innerhalb neu entstehender Familienkonfigurationen ein geringeres Maß an Institutionalisierung gesucht wird. Ungeachtet dessen soll für die Betrachtung mit ‚Pluralität von Familienformen‘ gemeint sein, dass neben der dominanten familiären Gemeinschaftsform weitere Konfigurationen, namentlich Stieffamilien, Patchworkfamilien und Alleinerziehende, koexistieren. In Bezug auf das Korpus und die Untersuchung ergibt sich daraus eine weitere Beobachtungsfacetten, mithilfe derer erarbeitet werden kann, welche Position die Filme zu solchen alternativen Familienbildern einnehmen. Insgesamt soll außerdem gefragt werden, welche Funktion die Familienbildung überhaupt in den Beispielen hat und auf welche konkrete Art und Weise diese stattfindet. Zudem geht es um die Verhandlung der Familie im Spannungsfeld von Individuum, Kleinstgemeinschaft und Gesellschaft.⁹³²

⁹²⁷ Vgl. Statistisches Bundesamt, *Datenreport 2016*, S. 15.

⁹²⁸ Vgl. ebd.

⁹²⁹ Vgl. BMFSFJ, *Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland*, S. 15.

⁹³⁰ Vgl. BMFSFJ, *Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland*, S. 17.

⁹³¹ Als weitere Ebene dieser geschlechtsspezifischen Differenzierung der Betreuungsarbeit wird sichtbar, dass es bei allen genannten Statistiken eine Unterscheidung zwischen den alten und neuen Bundesländern gibt, die im Kern erwartbare Annahmen festschreibt. So zeigt die Studie des Statistischen Bundesamts etwa, dass im bundesdeutschen Durchschnitt 32,9 % aller Kinder unter drei Jahren in Ganztagsbetreuung sind. Ein genauerer Blick auf die Statistik zeigt aber, dass der Wert in den neuen Bundesländern bei mehr als 50 % liegt. Lediglich Berlin mit 45,9 % und Hamburg mit 43,3 % als westdeutsche Ausnahme liegen etwas darunter, setzen sich aber dennoch stark vom Rest, angeführt von Schleswig-Holstein mit 31,4 %, ab (vgl. Statistisches Bundesamt, *Datenreport 2016*, S. 58). Die Unausgeglichenheit des Geschlechterverhältnisses durch eine geringere Betreuungsrate (es ist in der Regel davon auszugehen, dass die Betreuungszeit durch Frauen ausgeglichen wird) schreibt sich durch weitere soziokulturelle Faktoren also fort.

⁹³² Aus pragmatischen Gründen fokussiert sich die Dissertation auf eine ‚erwachsene Perspektive‘ auf diesen Zusammenhang. Obwohl sich auch in Kinder- und Jugendfilmen entsprechende Thematisierungen belegen lassen und dort in der Regel das Thema Familie mitverhandelt wird, ist es nicht möglich, ausreichend und angemessen auf die Vielzahl an Beispielen einzugehen. Einige ausgewählte Schriften zum deutschen Kinder- und Jugendfilm finden sich etwa bei Schäfer/Wegener (Horst Schäfer/Claudia Wegener, *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und*

7.1 Familien (wieder) zusammenfügen – typische Erzählformeln

Der filmische Umgang mit Familien lässt sich ganz grob in drei verschiedene Plotstrukturen untergliedern. Obwohl alle Erzählformeln verhandeln, was es heißt, eine Familie zu sein, und welchen Stellenwert diese im Leben einnehmen soll, liegt ihre Differenzierbarkeit in der Ausgangsbedingung für diesen Aushandlungsprozess, also im dem *Discours* vorgelagerten Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein einer Familiengemeinschaft. Ist diese noch nicht oder nicht ausreichend vorhanden, setzt es sich der Film zum Ziel, ebenjenes Umstand zu ändern, sodass sich das Muster einer *Familienkonstruktion* entfaltet. Kann bereits von einer bestehenden Familiengemeinschaft ausgegangen werden, so geht es vielmehr um die Harmonisierung eines ihr immanenten, nicht zwangsläufig bewussten Problems. Das Ziel der Erzählung ist dann eine *Familienrestauration*, eine Wiederausführung verschiedener Protagonisten unter dem Wert der Familiengemeinschaft. Als Sonderform dieser Erzählstruktur soll die dritte Formel beschrieben werden, die *Familiennormalisierung*, womit der unmittelbare Umgang einer Familie mit der Erosion der bilateralen Erziehergemeinschaft durch den Tod eines Elternteils gemeint ist, eine Rückkehr aus dem familiären Ausnahmezustand also.

Ergänzend zu diesen Erzählformeln treten zwei weitere Aspekte in den Vordergrund, die von Relevanz sind, wenn es um die Fortschreibung von Familien geht: *Ehebruch und Betrug* als das die Familiengemeinschaft bedrohende und die Fortpflanzung als das die Familie erweiternde Phänomen. Da bei der Konstruktions- und Restaurations-Struktur oftmals bereits Kinder involviert sind, soll letzterer Aspekt mit einem Fokus auf *alternative Reproduktion* behandelt werden. Beide Themen werden im Anschluss an das Aufzeigen der basalen Erzählmuster betrachtet.

7.1.1 Familienkonstruktion

Geht es um die Konstruktion einer Familie, ist damit nicht zwangsläufig nur die Fortpflanzung im Sinne der Herstellung einer mehrgenerationellen Gemeinschaft gemeint. Oftmals handelt es sich vielmehr um einen abstrakten Prozess der Familienwerdung, repräsentiert durch einen Protagonisten oder eine Protagonistin, dessen/deren Transformation sich entlang der Opposition zwischen verantwortungslosem und verantwortungsvollem Elternteil abspielt, sodass der Film mit dem Versprechen eines harmonischen und am Kindeswohl ausgerichteten Endes

Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Konstanz 2009), Maiwald/Meyer/Pecher (Klaus Maiwald/Anna-Maria Meyer/Claudia Pecher (Hgg.), „Klassiker“ des Kinder- und Jugendfilms. Baltmannsweiler 2016) oder Exner (Christian Exner, *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern. Perspektiven des modernen Kinderfilms*. Marburg 2012).

schließen kann. Im folgenden Baukasten findet sich eine Übersicht dieser Erzählformel.

Kind	ist eine Zukunftsaussicht (Schwangerschaft)	
	ist ein Baby	
	ist bereits handlungsfähig	
Eltern	wissen beide vom Kind	nur ein Elternteil ist leiblich
	nur ein Elternteil weiß vom Kind	nur ein Elternteil erzieht das Kind
Konfrontation mit dem Kind	erzwungene Fürsorgesituation	
Antagonisten-Plot	erzwungene Kooperationssituationen, Fürsorgemomente	
	Annäherung in der neuen Eltern-Kind-Rolle	
	Krise	
	Überwindung der Krise	als Familienkollektiv als Eltern-Kind-Kollektiv

Abb. 53: Übersicht der Familienkonstruktions-Formel, eigene Darstellung.

Auf Basis dieses Baukastens lassen sich alle Filme beschreiben, die eine Familienkonstruktion zum Ziel haben. Dabei zeigt sich beispielsweise in der Gegenüberstellung von *VATERFREUDEN* (Matthias Schweighöfer, D 2014) und *VATERTAGE – OPA ÜBER NACHT* (Ingo Rasper, D 2012), dass durchaus eine Bandbreite der potentiellen Eltern-Kind-Konstellationen besteht. Während im ersten Beispiel bereits die Aussicht auf ein Kind den Familien-Plot löst, werden im zweiten zwei neue Familienmitglieder – die erwachsene Tochter und deren Baby – vorgestellt. Dennoch geht es gleichermaßen darum, die Hauptfiguren Felix und Basti als verantwortungsvolle und vertrauenswürdige Väter zu legitimieren. Für den Prozess der Elternwerdung spielt das Alter des Kindes dann letztlich vor allem eine Rolle dabei, wie sehr die Väter als Akteure an der Transformation beteiligt werden können und die bereits bekannten Elternteile dadurch in den Hintergrund treten. Da Maren schwanger ist, muss sie für eine Verhandlung von Felix' Elternrolle zwangsläufig als dessen Gegenspielerin dienen, während die Mutterfigur in *VATERTAGE* völlig absent sein kann bzw. in der Verdopplung der Konstellation durch die erwachsene Tochter Dina und deren Sohn Paul (Baby) substituiert wird.

Obwohl bei der Modellierung der Elternfiguren verschiedene Szenarien zutreffen können – lediglich eine bereits bestehende Vater-Mutter-Kind-Konfiguration ist für diese Erzählformel unüblich –, trifft jeder Film eine wichtige Entscheidung beispielsweise damit, das Wissen über die Elternschaft zu beschränken oder nicht. Weder Henry in *KOKOWÄÄH* (Til Schweiger, D 2011) noch Jakob in *KLEINE ZIEGE, STURER BOCK* (Johannes Fabrick, D 2015) wissen zunächst von ihrer Vaterschaft, was in beiden Fällen problematisch ist. Bei *KOKOWÄÄH* zeigt sich dies darin, dass eine selektive und mediatisierte Weitergabe dieses Wissens in Form einer Märchengeschichte zu Anschlusskonflikten auf der Ebene der Paarbeziehungen und

Eltern-Kind-Beziehungen führt.⁹³³ Genauso ist in *VATERTAGE* der Fakt, dass Basti von seiner Tochter weiß, aber Gegenteiliges vorgibt, eigentlicher Auslöser der Krise. Mit der Selektion des Wissens um die Vaterschaft wird also nicht nur den Vätern selbst ein relevanter Identitätsaspekt vorenthalten, auch die Entwicklung anderer Figuren im Film hängt ebenso untrennbar damit zusammen. Wie Basti zeigt, macht das Wissen um eine Familie zwar noch keinen Vater aus ihm, es wird jedoch als Rahmenbedingung für diesen Prozess relevant. Anhand dieser Beispiele ist noch ein Aspekt auffällig: Auch wenn theoretisch beide Konstellationen denkbar sind, ist signifikant, dass in allen diesen Filmen vornehmlich Männer diejenigen sind, die sich mit der Relevanz von Familie auseinandersetzen müssen. Eine seltene Ausnahme wäre in diesem Muster deshalb die Figur Vivienne aus *TRAUMFRAUEN* (Anika Decker, D 2015), welche aufgrund ihrer ungeplanten Schwangerschaft mit diesem Prozess konfrontiert ist, wobei sich ihre tatsächliche Familiengründung in die aus der Diegese ausgeblendete Zukunft verlagert. Eine erste Erklärung dieser Verlagerung auf vornehmlich männliche Protagonisten könnte sich aus dem kulturellen Kontext ableiten. Weiter oben wurde nachgewiesen, dass Kinder nach der Trennung und im Falle von alleinerziehenden Eltern in der Regel bei der Mutter verbleiben. Es liegt dementsprechend nahe, dass die (Neu-)Verhandlung der Relevanz von Vaterfiguren häufiger stattfindet. Aber auch narrativ bieten die Filmbeispiele Argumentationen für diese Verlagerung an. So liegt es in der Natur der Reproduktionsabläufe, dass Mütter zumindest für die Zeit der Schwangerschaft zwangsläufig an die Kinder gebunden sind. Da die Filme an anderer Stelle argumentieren, dass eine Konfrontation von Vater und Kind bereits über einen sehr kurzen Zeitraum zwangsläufig zu einer tiefen Verbundenheit führt, ist nachvollziehbar, dass eine Mutter sich ihrer Familienzugehörigkeit nicht genauso wie ein Mann entziehen kann. Mütter haben per se die notwendige Bindungszeit mit dem Kind.

Eine weitere Option ist bei der Modellierung von Elternkonstellationen denkbar, durch die gesellschaftliche Realität teilweise Eingang in die filmischen Weltordnungen findet. Dazu zählen Gemeinschaften entweder mit einem nicht-leiblichen Elternteil, wie es bei *3 TÜRKEN & EIN BABY* (Sinan Akkuş, D 2015) der Fall ist, oder mit einer Paarbildung außerhalb der Herkunftsfamilie, wie bei *KOKOWÄÄH*. Gleichermäßen äußert sich hier das Streben nach einer Familienbildung und das nach der Zusammenführung idealer Partner. Diese narrativen Zielsetzungen werden im *Happy End* miteinander verschränkt.

Nachdem die entsprechende Eltern-Kind-Konfiguration in der Exposition des Films offengelegt wurde, müssen sich die Wege der werdenden Eltern (im Sinne einer für die Figur notwendigen Transformation) und Kinder kreuzen. Hierfür wählen die Filme ein Konfrontationsszenario, das eine erzwungene Fürsorgesituation herstellt und im Sinne der Genrekonventionen nicht wirklich hinterfragt wird. Egal, ob es das Zurücklassen des Kindes nach einem Unfall der Mutter in *3 TÜRKEN & EIN BABY* (D 2015) ist oder das Übergeben des Kindes an den bis dahin unbekanntem Vater in *KOKOWÄÄH* (D 2011) oder *KLEINE ZIEGE, STURER BOCK* (D 2015)

⁹³³ Vgl. *Kokowääh*, 1:29.

– die Verantwortungslosigkeit, die dieser Handlung immanent ist, kann vor dem Hintergrund des Filmziels ausgeblendet oder humoristisch überführt werden. Sie wird, wenn überhaupt, nur oberflächlich thematisiert, ist aber letztlich der Katalysator für das zentrale Ereignis: ein plötzliches Versetzen bis dato unverantwortlicher Männerfiguren in den abstrakten Raum der Vaterschaft, an welche die Übernahme von Fürsorge und Verantwortung geknüpft ist. Die Neu-Väter sind in diesem Raum zunächst Fremdkörper und müssen nach und nach dessen Merkmale annehmen, wobei die Filme aus der anfänglichen Raumfremdheit meist Lachanlässe formulieren.

Derart der Fürsorge der fremden Person ausgesetzt, entsteht zwischen dem Kind und dem neuen Elternteil eine erzwungene Kooperationsgemeinschaft, die jedoch zeitlich als eine Art Projekt oder Auftrag abzugrenzen ist. Um Jakobs Arbeitsauftrag zu erfüllen, einen Bock aus Deutschland nach Norwegen zu transportieren, müssen er und Mai beispielsweise auf ihrer Reise auf engstem Raum in einem Auto zusammenarbeiten, um das lebende Transportgut gesund ans Ziel zu bringen.⁹³⁴ Was auch immer zwischen den Figuren passiert, es muss innerhalb des abgesteckten Zeitrahmens zwischen T₁: Abfahrt in Hamburg und T₂: Abgabe des Bocks in Norwegen geschehen. Der filmische Rahmen schafft hierdurch ein einmaliges *Window of Opportunity* für die Eltern und Kinder, um eine familiäre Beziehung aufzubauen. Dass dies in den Filmbeispielen in verschiedenen Phasen der Kindheit passiert, legt nahe, dass es weniger relevant ist, wann eine solche Eltern-Kind-Beziehung aufgebaut wird, solange dies überhaupt stattfindet.

Als Mitglieder dieser Schicksalsgemeinschaft müssen die Protagonisten verschiedene Hürden auf dem Weg zu einer familiären Annäherung überwinden. Diese zu bewältigenden Hindernisse etablieren sich jedoch immer gleich multidimensional und müssen nicht notgedrungen chronologisch ausgehandelt, sondern können auch synchron behoben werden. In KLEINE ZIEGE, STURER BOCK erfolgt eine erste, sehr oberflächliche Annäherung von Vater und Tochter zum Beispiel auf der Sprachebene durch den Übergang Mais vom Siezen über das Duzen zum ‚Papa‘.⁹³⁵ Das Bekanntmachen der Figuren muss sich auch verbal spiegeln, wobei erst mit der Denomination Jakobs als Vater auch verbindlich davon ausgegangen werden kann, dass er als solcher wirksam wird und bleibt. Hinzu kommt eine körperliche Ebene, welche zuerst durch die erzwungene Habitualisierung der Nähe auf kleinstem Raum künstlich etabliert wird, dann aber in eine Freiwilligkeit von Nähe mündet.⁹³⁶ Jakob ist für Mai im wahrsten Sinne eine Person, an die sie sich anlehnen kann; ein Charakterzug, der durch diese Visualisierungsebene am einfachsten inszeniert werden kann. Sein Transformationsprozess kann jedoch nicht nur verbal und körperlich passieren, da diese Ebenen wesentlich oberflächlicher sind als beispielsweise Taten. Das heißt, dass dieser Prozess sich in tatsäch-

⁹³⁴ Vgl. Johannes Fabrick, KLEINE ZIEGE, STURER BOCK. die Film GmbH/A.Pictures Film & TV.Production/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2015, Filmminute 0:24; im Folgenden zitiert unter Kleine Ziege, H:MM.

⁹³⁵ Vgl. Kleine Ziege, 0:26, 1:30.

⁹³⁶ Vgl. Kleine Ziege, 1:07.

lichen Situationen der Verantwortungsübernahme durch Jakob validieren muss, weshalb ihn der Film mit ebensolchen Szenarien konfrontiert. Eine Angstsituation von Mai, in der er ihr beisteht,⁹³⁷ die Rettung Mais vor dem Ertrinken⁹³⁸ und der moralische Beistand, nachdem sie zum ersten Mal ihre Periode bekommen hat,⁹³⁹ dienen dazu, Mais Vertrauen in Jakobs Vaterqualitäten zu stärken und diese in Jakob überhaupt an die Oberfläche zu tragen. Er übernimmt in den Szenarien die Funktion eines bedingungslosen Fürsprechers, Beschützers und Beraters⁹⁴⁰ und reflektiert die entsprechende Transformation, indem er sie als „Vaterwunder“⁹⁴¹ beschreibt. Hierdurch wird auch verdeutlicht, dass seine durchlaufene Veränderung keinesfalls beliebig ist, sondern im direkten Zusammenhang mit Mai und ihren Erziehungserwartungen steht.

In der Fokussierung dieser Progression äußert sich der eigentliche Konflikt des Films: Mais Aufwachsen ohne funktionale Vaterfigur und der Umstand, dass sie diese (vermittelt durch ihre Mutter) für irrelevant hält.⁹⁴² Die Geschwindigkeit, mit der sich die Vater-Kind-Beziehung als erwünschte emotionale Abhängigkeitssituation äußert, zeigt jedoch, dass dieser Annahme widersprochen werden muss. Auch an anderer Stelle wird diese Prämisse unterlaufen. Mai hat von ihrer Mutter zur Geburt einen Kuscheltieraffen bekommen, der sie seitdem begleitet und den Namen Jakob trägt.⁹⁴³ Im Sinne einer abstrakten Beschützeridentität war Jakob also von Beginn an Teil von Mais Leben, sodass der Film nun lediglich dafür sorgen muss, den metaphorischen Wächter durch eine materialisierte Vaterfigur zu ergänzen. Das finale Bekenntnis der beiden – „Du hast mir gefehlt“ / „Du mir auch“⁹⁴⁴ – verfestigt die Botschaft, dass eine Vaterfigur im Leben des Kindes unabdingbar und deren Abwesenheit hochproblematisch ist, und zwar nicht nur für Mai. Auch für Jakobs Lebensentwurf ist die Annahme der Vaterrolle signifikant, denn er wisse erst, seit Mai bei ihm sei, „was wirklich wichtig ist“⁹⁴⁵ im Leben. Erst mit der Vaterschaft erfüllt sich demnach seine anthropologisch festgeschriebene Sinnsuche, was bedeutet, dass mit der Anerkennung der Vaterrolle potentiell auch alle anderen Probleme der Diegese gelöst werden können. Hierfür ist die erweiterte Ebene der Explikation notwendig, wie sie im Gespräch zwischen Julia und Jakob realisiert wird. Am Ende der Charakterveränderung muss also eine große Rede stehen, ein Bekenntnis, durch das ein Wendepunkt in der Handlung markiert wird und nach dem alle Krisenherde vollständig beseitigt werden können.

⁹³⁷ Vgl. Kleine Ziege, 0:43.

⁹³⁸ Vgl. Kleine Ziege, 0:58.

⁹³⁹ Vgl. Kleine Ziege, 1:12.

⁹⁴⁰ Bei *KOKOWÄÄH* zeigt sich dies zum Beispiel, wenn Henry Magdalena vor aggressiven Mitschülern beschützt (vgl. *Kokowääh*, 0:51).

⁹⁴¹ Kleine Ziege, 1:04.

⁹⁴² Vgl. Kleine Ziege, 0:43.

⁹⁴³ Vgl. Kleine Ziege, 1:01.

⁹⁴⁴ Kleine Ziege, 1:32.

⁹⁴⁵ Kleine Ziege, 1:24.

Mit diesem Nach-außen-Tragen ihrer Transformation in die Öffentlichkeit erkennen die Protagonisten gleichermaßen ihre eigene gesellschaftliche Funktion in einer Familie und die Rolle ihrer Familie innerhalb der Gesellschaftsordnung an. Letztendlich manifestiert ein solches Bekenntnis den Abschluss eines für den Zuschauer durch die Handlungen der Figuren zwar beobachtbaren und veräußerten, im Kern aber inneren Transformationsprozesses. Entgegen der intuitiven Auffassung ist Familienwerdung in den Filmen also ein hochgradig öffentlicher Prozess. Erst das Aushandeln des konkreten Familienalltags kann dann als mehr oder weniger ‚privat‘ betrachtet werden, wird es doch bei dieser Erzählformel in der Regel aus dem Erzählrahmen der dargestellten Welt ausgeblendet. Diese Ausbalancierung von Familie zwischen den Ansprüchen der Gesellschaft und den Erwartungen und Wünschen der in ihr mitgemeinten individuellen Mitglieder ist es, die zur verbindlichen Harmonisierung und Überwindung der Krise im Film erforderlich ist. Hierin kommt das Pendeln zwischen den eingangs modellierten semantischen Räumen zum Stillstand, wodurch ein über das Filmende hinauswirkendes Verbindlichkeitsversprechen ausgesprochen wird; die Zukunft aller Figuren ist abgesichert. Geschieht eine solche Endmarkierung nicht oder wird der eigentlich private Familienalltag (wieder) Teil der sujethaften Schicht, ist das ein eindeutiger Indikator dafür, dass sich das Erzählmuster der *Familienrestauration* entfaltet oder zumindest im Sinne einer Fortsetzung entfalten kann. Wie bei den Sequels von Liebesgeschichten werden in diesem Fall das *Happy End* und die darin eingeschriebene Zukunftsabsicherung der Protagonisten in Frage gestellt.

Dies ist deshalb möglich, weil ein *Happy End* per se zunächst nur auf das harmonische Ende des einen Erzählrahmens verweist, gleichzeitig aber die Unendlichkeit der Beziehungen suggeriert, welche durch neue Erzählrahmen jederzeit in Frage gestellt werden können. Das *Danach* erscheint in der Fortsetzung wieder prekär und wird aufgegriffen, um erneut verhandelt und in adaptierter Form harmonisiert werden zu können, wobei selten eine Rückkehr zu *Happy End*₁ passiert, sondern dasselbe re-arrangiert wird. Indem ein Filmende jedoch einmal als fragil gezeichnet wurde, kann sich der Zuschauer nicht mehr darauf verlassen, dass das neue (wenn auch vertiefte) Verbindlichkeitsversprechen nicht potentiell auch gebrochen werden kann, wodurch sich bei entsprechendem Zuschauerinteresse potentiell endlose Anschlussnarrationen ergäben.

Die Überwindung aller aufgeworfenen Konflikte erfolgt dann im Rahmen der Erzählformel häufig mithilfe eines kompletten Familienkollektivs im Sinne einer Vater-Mutter-Kind-Gemeinschaft. Weniger relevant als diese Konfiguration ist dabei wie bereits gesagt, ob es sich um die leiblichen Kinder beider Elternteile handelt. In diesem Aspekt stellt wiederum die Konstellation zwischen Jakob, Mai und Mutter Julia in *KLEINE ZIEGE, STURER BOCK* eine Ausnahme dar, da die Paarbildung zwischen Julia und Jakob ausbleibt und auch nicht für die ausgeblendete Zukunft suggeriert wird. Die Eltern-Kind-Beziehung wird also oberhalb der Eltern-Beziehung positioniert. Eine Familie als Absicherung balancierter und zweiseitiger Erziehungsleistungen ist hier demnach bedeutsamer als die emphatische Liebesbeziehung. Alle anderen genannten Beispiele präferieren hingegen eher die Parallelführung beider Dimensionen im umfassenden Beziehungsgefüge. Durch

das Modell der Familienkonstruktion wird für die Kinder demnach ein bilateraler Sozialisationseinfluss abgesichert, während sie für die Elterngeneration in erster Linie Sinnstiftung gewährleistet. Die neu formierte Gemeinschaft steht an der Spitze der Hierarchisierung unterschiedlicher Lebensaspekte. Sie vermag es, die Prioritäten aller Beteiligten zu ordnen, und strukturiert die Handlungserwartungen und -möglichkeiten der Protagonisten so weit, dass sich diese als funktionale Glieder in eine gesamtgesellschaftliche Ordnungsstruktur einfügen können. Es steht also außer Frage, dass der Prozess der Familienkonstruktion im Sinne eines *Pars pro toto* für einen allgemeinen Vergesellschaftungs- und (Re-)Sozialisierungsprozess steht.

7.1.2 Familienrestauration

Während Filme, die nach dem Familienkonstruktions-Muster funktionieren, den Familienalltag gewöhnlich ausblenden, machen ihn solche Beispiele, die der Erzählformel der *Familienrestauration* folgen, wieder zum Gegenstand der Erzählung. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass zwischen dem in der Vergangenheit liegenden Idealzustand der Familie und dem diegetischen ‚Jetzt‘ eine Transgression hin zu einer prekären Familienkonzeption stattgefunden hat, welche behoben werden muss. Dass dies nicht automatisch passieren kann, begründet sich darin, dass diese Verschiebung nicht zwangsläufig allen Figuren bewusst ist. Eine solche ‚aus den Fugen geratene‘ Familie muss demnach re-arrangiert und restauriert werden, um wieder zu funktionieren. Die angeführte Wahrnehmungsasymmetrie verschiedener Protagonisten in Bezug auf die Familie bedingt die Notwendigkeit einer Ausnahmesituation, einer disruptiven Verschiebung des Alltags, wodurch dieser überhaupt erst auf einer Metaebene reflektiert und anschließend rekonfiguriert werden kann. Als Disruptoren fungieren daher gleichermaßen Personen – einerseits der Eindringling, eine fremde Person, die in den Alltag eindringt und oppositionelle Identitätsmerkmale inkorporiert, wie in *DER NANNY* (Matthias Schweighöfer, D 2015), andererseits eigene, aber entfremdete Familienmitglieder, wie im Fall von *DA GEHT NOCH WAS* (Holger Haase, D 2013) oder *HONIG IM KOPF* (Til Schweiger, D 2014) – und Situationen, abrupte Veränderungen der eingefahrenen Rollen- und Machtstrukturen sowie der Routinen einer Familiengemeinschaft, wie es sich in *ELTERN* (Robert Thalheim, D 2013) manifestiert. Ein solcher, normalerweise zeitlich limitierter Einschnitt schafft einen exklusiven Experimentier- und Verhandlungsraum für die Lösung innerfamiliärer Konflikte. Das gezielte Aufbrechen der oberflächlichen Routine veranlasst eine Bewusstseins-erweiterung der Protagonisten, wodurch unter der Oberfläche gelagerte, meist multidimensionale Probleme seziert werden können, auch wenn sie für den Betrachter bereits vorher augenscheinlich sind.

Wie weitgreifend diese zunächst vermeintlich subordinierten Dilemmata sowohl die individuelle Selbstwahrnehmung als auch die gesellschaftliche Ordnung beeinträchtigen, zeigt sich im Beispiel *DA GEHT NOCH WAS* (Holger Haase, D 2013). Im Film muss nicht nur das Geschlechterverhältnis innerhalb von drei Beziehungen versöhnt werden, sondern auch das sich über drei Altersstufen artikulieren-

de Generationenverhältnis. Wie aus Abbildung 54 deutlich wird, handelt es sich hierbei insbesondere um die Relationen der Männer zueinander. Dabei ist anzumerken, dass die Problematik zwischen Vater Carl und Sohn Conrad bereits von Beginn an offenliegt, während der Konflikt zwischen Vater Conrad und Sohn Jonas noch unterdrückt bleibt.

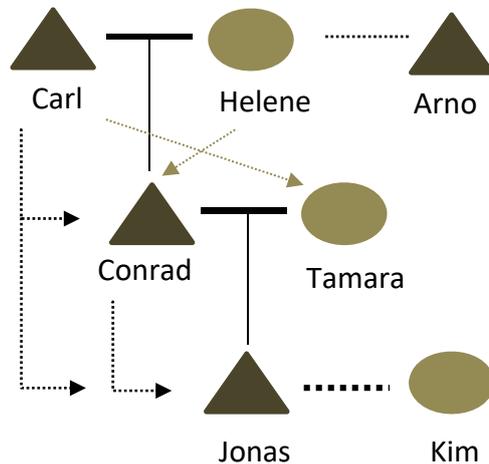


Abb. 54: Figurenkonstellation. Holger Haase, *Da geht noch was* (D 2013).

In der Exposition wird dem Zuschauer die Geschichte der Familie Schuster in einer biografischen Selbstreflexion Conrads präsentiert. Der Film nimmt demnach seine Erzählperspektive ein, wobei diese noch nicht zweifelsfrei als verlässliche Erzählstimme identifiziert werden kann. Obwohl die parallel geschalteten Szenen das Gesagte im Sinne einer Ursache-Wirkungs-Narration stützen, bleibt die Sequenz eine Erinnerungsfiktion, eine von mindestens drei Perspektiven auf die Familienrealität der Schusters. Unterstützung findet diese Einschätzung darin, dass Conrads Ideal von Familie – eine sowohl nach außen als auch nach innen immer harmonische und perfekte Gemeinschaft – ebenfalls als fragwürdig demaskiert wird, da er sich stets „eine andere Familie gewünscht [habe]. So wie in der Werbung.“⁹⁴⁶ Die Diskrepanz zwischen komplexer Familienrealität und pseudo-harmonischer Familienfiktion wird von Conrad weitestgehend unreflektiert inkorporiert. Für seine Firma Schuster-Küchen produziert er Werbespots, in die er sich nicht nur als Testimonial einschreibt, sondern die auch ebenjenes utopische Familienideal perpetuieren.⁹⁴⁷ Auch die von ihm und Tamara produzierten Weihnachtskarten zeigen über die gemeinsamen Jahre eine Progression hin zur Künstlichkeit.⁹⁴⁸ In einer zentralen Auseinandersetzung zwischen Carl und Conrad wird dieser Prozess entlarvt. Auf die Beteuerung Conrads, dass er nur das Glück der Familie im Sinn habe, erwidert Carl: „Du willst nur, dass wir glücklich tun. Das ist das Einzige, was du kannst.“⁹⁴⁹ Wie sehr sich diese Oberflächlichkeit

⁹⁴⁶ Dgnw, 0:01.

⁹⁴⁷ Vgl. Dgnw, 0:12.

⁹⁴⁸ Vgl. Dgnw, 0:43.

⁹⁴⁹ Dgnw, 1:17.

Conrads überträgt, zeigt sich im Umgang mit Sohn Jonas, dessen Erziehungsverantwortung nicht nur weitestgehend an ein Internat übertragen wurde, sondern der auch mithilfe von materiellen statt emotionalen Gegenleistungen gefügig gemacht wird.⁹⁵⁰ Auch in der Beziehung zu Frau Tamara zeigt sich, dass Conrad viel mehr an der Übererfüllung einer von ihm konstruierten Vater- und Partnerrolle interessiert ist als an tatsächlicher, authentischer Interaktion.⁹⁵¹ Die Entfremdung Conrads von seiner Herkunftsfamilie hat demnach Auswirkungen auf alle Beziehungen der Weltordnung, sie ist die zentrale dem Discours vorgelagerte Transgression, welche jedoch reversibel ist und daher innerhalb des Erzählrahmens getilgt werden muss, sodass sich Familienideal und Familienrealität wieder annähern können.

Erneut funktionalisiert der Film hierfür eine erzwungene Fürsorgesituation: Nachdem sich Helene von Carl getrennt hat, verletzt sich dieser in Anwesenheit Conrads mehrfach, sodass Conrad und Jonas ihren Urlaub mit Tamara nicht antreten können und den Großvater pflegen.⁹⁵² Neben kleineren individuellen Annäherungsmomenten gibt es eine sehr zentrale Sequenz, in der zunächst einzeln die Distanz innerhalb der drei Zweierbeziehungen der Männer abgebaut wird. Die Relation Carl-Conrad wird implizit rehabilitiert, indem Conrad einen seiner Kindheitswünsche realisiert; statt wie vom Vater gedrillt zu schwimmen, planscht und springt er im Pool.⁹⁵³ Parallel dazu berät Carl Jonas über Frauen und macht ihm klar, dass Authentizität in einer Beziehung relevanter ist als vorgegebene Stärke.⁹⁵⁴ Nachdem Conrad seinem Sohn das Kraulen beigebracht hat, damit dieser Nachbarstochter Kim beeindrucken kann, kulminiert die dreiseitige Harmonisierung im Extremraum Pool, in dem alle Männerfiguren und Kim zusammenkommen und sich vergnügen.⁹⁵⁵ Authentizität liegt dabei genau in der nicht-reglementierten Nutzung des Pools und der somit ebenso wenig künstlichen Interaktion zwischen den Protagonisten. Obwohl das Ziel oberflächlich darin besteht, Jonas bei seiner ersten Liebe beizustehen, wird klar, dass deren Erfolg eine Konsequenz des konstruktiven Zusammenwirkens der männlichen Gemeinschaft ist.

Eine wirkliche Problemlösung kann aber noch nicht stattfinden. Der Familienbund bleibt fragil und angreifbar, solange er sich lediglich auf der Ebene der Generationen und nur für die Männer realisiert, was sich an der folgenden Krise, dem erneuten Streit zwischen Carl und Conrad, verdeutlicht.⁹⁵⁶ Auch die Konflikte zwischen den Geschlechtern, die ebenfalls in jeder Generation verankert sind, müssen behoben werden. Notwendig ist dafür in jedem Fall, dass der männliche

⁹⁵⁰ Vgl. Dgnw, 0:07.

⁹⁵¹ Vgl. Dgnw, 0:04, 1:08.

⁹⁵² Vgl. Dgnw, 0:24.

⁹⁵³ Vgl. Dgnw, 1:00.

⁹⁵⁴ Vgl. Dgnw, 0:59.

⁹⁵⁵ Vgl. Dgnw, 1:04.

⁹⁵⁶ Erst nachdem Carl Conrad einen Spiegel hinsichtlich seiner Familienfiktion vorgehalten hat, kann dieser sie überwinden und eine authentische und damit verbindliche und stabile Nähe zu seinem Sohn und seinem Vater aufbauen (vgl. Dgnw, 1:20-1:23).

Partner einen Realisierungsprozess durchläuft, der in der authentischen Wahrnehmung des Gegenübers gipfelt; der Partner soll sich „gesehen fühlen“,⁹⁵⁷ erkannt in seinem individuellen und post-materialistischen Wert und seinen jeweiligen Bedürfnissen.

Um dies sichtbar zu machen, bedient sich der Film einer signifikanten Visualisierungsstrategie, die über ihren Zweck einer ‚romantischen Geste‘ hinaus eine selbstreflexive Ideologie der Mediennutzung mitformuliert. Alle Versöhnungsversuche können als chevaleresk beschrieben werden und bedienen sich traditioneller Romantikvorstellungen. So zieht Jonas Kims Aufmerksamkeit etwa durch das Werfen von Steinen gegen ihr Fenster auf sich.⁹⁵⁸ Carls große Geste umfasst nicht nur die Großleinwand-Projektion eines in der Diegese relevanten Familienfilms, sondern auch „Oldschool-SMS“⁹⁵⁹ – Nachrichten auf Pappe –, durch die er Helene seine Gefühle kommuniziert. Conrad schickt seiner Frau ein Fax⁹⁶⁰ und eine E-Mail mit der entsprechenden Liebesbotschaft. Nicht nur, dass sich der Film hiermit explizit selbstreflexiv auf andere Werke desselben Genres bezieht und die Geste selbst damit als genuin ‚romantisch‘ markiert und für den Zuschauer als solche auch verstehbar macht; er beruft sich darüber hinaus durch die Akkumulation dieser Symboliken auf eine weitgreifende kinematografische Tradition und die dazugehörige Ikonografie. Er identifiziert sich hierdurch mit ebenjener Tradition, reiht sich in dieselbe ein und positioniert sich als Perpetuierung ebenjenes tradierten Liebes- und Familienideals, das bereits die Romcoms der 90er und 2000er vermittelt haben. Zudem trifft er mit der Auswahl der entsprechenden Medien eine Aussage hinsichtlich einer gewünschten Mediennutzung. Zwar stellt Jonas fest, dass man mit einer SMS „Sachen sagen [kann], die du sonst nicht sagen kannst“,⁹⁶¹ dass diese also eine authentischere Kommunikation ermöglicht, der Film macht jedoch auch mehrfach klar, dass der Umgang der Großelterngeneration mit neuen Medien immer problematisch ist. Sowohl das Online-Dating von Helene als auch der Pornokonsum von Carl bedrohen die Restaurierung dieser Paarverbindung auf einer emotional-affektiven Ebene.⁹⁶² Als Medium der Wahl verbleibt deshalb die Text-Bild-Kombination aus Stummfilm und schriftlichen sowie verbalen Kommunikationskanälen. Anders ist es bei der Elterngeneration, deren Text-Bild-Verknüpfung im Zusammenspiel von materiellen (das Fax) und virtuellen Nachrichten (die E-Mail) sowie einer analytischen kulturellen Referenzialität besteht. Genauso wie Carl im Film verschiedene Erinnerungen aneinanderreicht, macht es Conrad mithilfe der Weihnachtskarten. Während Carls Film jedoch als ebensolches Erinnerungsrelikt fortbesteht und gewissermaßen der Eingangssequenz eine alternative Familienfiktion gegenüberstellt, wird die Botschaft aus Conrads E-Mail erst in der analytischen Betrachtung

⁹⁵⁷ Vgl. Dgnw, 0:50.

⁹⁵⁸ Vgl. Dgnw, 1:26.

⁹⁵⁹ Dgnw, 1:28.

⁹⁶⁰ „You’ve got mail“ (Dgnw, 1:25).

⁹⁶¹ Dgnw, 0:41.

⁹⁶² Vgl. Dgnw, 0:38, 0:41.

der Bilder kenntlich. Dem visuell sichtbaren Prozess der Oberflächlichkeit soll jedoch nicht durch ein Zurückgehen (wie bei Helene-Carl) zu glücklicheren Zeiten entgegengewirkt werden, sondern durch ein Voranschreiten.⁹⁶³ Interessant ist dann, dass die Problemlösung in der Kindergeneration nur unvermittelt stattfinden kann. Liebe in der Generation der medialen Vollimmersion durch *Digital Natives* kann demnach nur außerhalb dieser Rationalitätsaxiome kommuniziert werden. Hiermit formuliert der Film auf der einen Seite eine demografisch differenzierte Mediennutzungsideologie und reflektiert andererseits seine Rolle als Codierung romantischer Ideale und Topoi. Dass diese gleichzeitig Reliquien der Vergangenheit sind, also immer auch tradierte Wertvorstellungen mittransportieren, bestärkt der Film in zweierlei Hinsicht. Erstens situiert er das *Happy End* an einem Ort, der von emotionaler Relevanz für die Liebesgeschichte zwischen Carl und Helene ist und damit eine Rückkehr an diesen Glücksort ihrer Beziehungsgeschichte signifiziert. Zweitens ist das finale Familienkonstrukt das einer intakten Drei-Generationen-Gemeinschaft; eine Konstellation, die in Zeiten von steigender Mobilität ebenfalls eher der Vergangenheit angehört. Betrachtet man diese Konstellation jedoch nicht nur topografisch, sondern auch abstrakt, kann sich aus dem generationsübergreifenden Zusammenkommen auch ein Mehrwert ableiten. Eine solche ganzheitlich harmonisierte Familienkonfiguration hat nämlich immer eine integrierende Funktion für die Gesellschaft.

Diese Argumentation verfolgt auch der Film *WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS* (Simon Verhoeven, D 2016), welcher am Beispiel des Anschlusses von Flüchtling Diallo an die Familie Hartmann gleichermaßen ein flexibles, aber auf affektiver Verbindung beruhendes Familienverständnis proklamiert und dadurch Diallos Integration in die (bayerische) Gesellschaft ermöglicht.⁹⁶⁴ Bereits hier zeigt sich an den Figuren Philipp und Basti (Vater und Sohn), dass Familie nicht immer das Vorhandensein einer intakten Vater-Mutter-Kind-Gemeinschaft bedeuten muss. Bastis Mutter wird als Figur nicht relevant in der Erzählung, da sie nach der Scheidung von Philipp nicht länger zu den Hartmanns gehört. Auch andere Filme führen vor, dass für die Konstitution einer Familie die Generationenbeziehung zwischen Kind und Eltern wichtiger ist als die Eltern-Beziehung selbst.

In *HIGH SOCIETY – GEGENSÄTZE ZIEHEN SICH AN* (Anika Decker, D 2017) ist eine liebende Vaterfigur für Anabel zwar vorhanden, kann aber nicht mehr aktiv auf das

⁹⁶³ Vgl. Dgnw, 1:25.

⁹⁶⁴ Vgl. Simon Verhoeven, *WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS*. Sentana Filmproduktion/SevenPictures Film/Wiedemann & Berg Filmproduktion 2016, Filmminute 1:48; im Folgenden zitiert unter WbdH, H:MM). Im kulturellen Kontext einer, was das Thema Flüchtlinge angeht, gespaltenen Gesellschaft proklamiert der Film, dass die gesellschaftliche Krise auf einer deutlich individuelleren Ebene gelöst werden kann. Integration ist nicht durch politische oder staatliche Rahmenbedingungen erreichbar, sondern durch eine Eingliederung in familiäre Gefüge und damit auch in ‚deutsche Familienwerte‘. Hieran lässt der Film zuletzt keinen Zweifel, wenn er Diallos Flirt mit einer Bayerin – statt etwa einem anderen Flüchtling – zeigt (vgl. WbdH, 1:49). Elyas M'Bareks Charakter fungiert zudem im Film als Vermittler zwischen den Flüchtlingen und den als ‚deutsch‘ markierten Figuren und wird zuletzt an der Spitze der Joggergruppe positioniert. Nicht nur, dass seine Figur einen höherwertigen gesellschaftlichen Status (er ist Dr.) erreicht hat, er inkorporiert auch die ideale Form der Integration (vgl. ebd.).

Geschehen und ihr Leben zugreifen, da sie im Koma liegt und später stirbt.⁹⁶⁵ Aushandlungsbedarf besteht auf der anderen Seite bei Anabels Verhältnis zu ihren Mutterfiguren – einmal ihrer biologischen Mutter und dann der Mutter, die sie nach dem Vertauschen im Krankenhaus großgezogen hat. Familie, das bedeutet hier in erster Linie eine jenseits biologischer Indikatoren verbundene Gefühlsgemeinschaft, die sich selbst als solche auch definiert. Signifiziert wird das nicht nur durch Anabels biologische Mutter Carmen Schlonz, die neben den eigenen Kindern auch Pflegekinder aufgenommen hat,⁹⁶⁶ sondern auch durch die am Filmende etablierte Großfamiliengemeinschaft aus Familie Schlonz und Familie von Schlacht,⁹⁶⁷ die durch Anabel als Verbindungsglied auch in die über den Erzählrahmen hinausgehende Zukunft verbunden bleibt. In dieser Selektion der Platzierung von Konfliktpotential auf einem Elternteil erlauben sich die Narrationen eine Vereinfachung, welche wiederum ermöglicht, die Charaktere zu verdichten oder Nebenhandlungen mitzuerzählen. Neben der Mutter-Tochter-Bindung geht es hier also auch um Anabels persönliche Entwicklung und ihre Liebesbeziehung. Alle drei Dimensionen werden eng miteinander verknüpft, sodass keine balanciert und harmonisiert werden kann, wenn dies für die andere nicht auch geschieht. Mit der Restauration der Familie geht also auch die Restauration eines gewünschten individuellen Figurenpotentials einher.

Diese Verknüpfung lässt sich besonders eindringlich im Film *DER NANNY* (Matthias Schweighöfer, D 2015) nachweisen, in dem die notwendige Veränderung des Hauptprotagonisten Clemens bereits im Prolog des Films angekündigt wird.

Das Leben läuft nicht immer so, wie du dir das vorstellst. Manchmal verlierst du die Kontrolle. Du weißt, was richtig ist, und du machst es trotzdem falsch. Du weißt, wen du liebst, und du tust ihm trotzdem weh. Du weißt, dass du vom Weg abgekommen bist, und trotzdem läufst du weiter.

Manchmal sind die Menschen, die uns retten, die, von denen wir es am wenigsten erwarten. Du merkst es zuerst nicht. Aber wenn sie in dein Leben treten, dann wird alles anders und nichts ist mehr so, wie es mal war.⁹⁶⁸

Gleich mehrere Dinge lassen sich aus diesem inneren Monolog ableiten. Zunächst einmal verbildlicht der Film hiermit die oben beschriebene Wahrnehmungsasymmetrie zwischen Figur und Zuschauer. Obwohl der Monolog an den Anfang der Erzählung gestellt wird, lässt sich mithilfe des parallel gezeigten Bildes von Clemens deutlich identifizieren, dass der gezeigte Erkenntnismoment

⁹⁶⁵ Vgl. Anika Decker, *HIGH SOCIETY – GEGENSÄTZE ZIEHEN SICH AN*. Decker Bros./Hellinger / Doll Filmproduktion/Warner Bros. 2017, Filmminute 1:24.

⁹⁶⁶ Vgl. *High Society*, 0:28.

⁹⁶⁷ Vgl. *High Society*, 1:26.

⁹⁶⁸ *Der Nanny*, 0:01.

erst später in der Handlung wirklich passiert.⁹⁶⁹ Während es für Clemens also beinahe die gesamte erzählte Zeit dauert, um zu dieser Realisierung seiner Wegabweichung zu kommen, wissen die Zuschauer ab Minute eins, was das Problem der dargestellten Welt ist und dass ein Protagonist die Funktion des Retters übernimmt, da er direkt im Anschluss gezeigt wird.⁹⁷⁰ Hiermit präsentiert der Film eine zwar wenig konkrete, aber für das Verstehen ausreichende Biografie von Clemens. Mit dem später folgenden Verweis auf den Tod der Frau bzw. Mutter wird zudem ein legitimer Grund für die genannte Veränderung nachgeliefert, wodurch Clemens als Charakter zusätzlich sympathisiert wird.⁹⁷¹ Der Monolog ermöglicht also eine Erwartungssteuerung hinsichtlich der folgenden Handlung, da sowohl das zentrale Problem (Clemens ist vom ‚richtigen Weg‘ abgekommen) als auch dessen Lösung (es gibt eine Retterfigur, die in sein Leben tritt) bereits bekannt sind, und steuert die Erwartung der Zuschauer hinsichtlich der konkreten Figurenfunktion und -entwicklung. Rolf, der hier als Retter und Eindringling von außen ins Leben der Familie tritt, ist der für Clemens notwendige Disruptor, damit dieser sich seiner Vaterrolle wieder bewusst werden kann. Die abschließende Familienrestauration bezieht sich dann nicht nur auf die Vater-Kind-Gemeinschaft zwischen Clemens, Winnie und Theo. Sie bezieht ganz explizit auch weitere relevante Figuren wie Rolf als implizite zweite Erzieherfigur mit ein.⁹⁷² Im Epilog wird diese Gemeinschaft auch noch um Steffi (als neue Partnerin und Substitutionsmutter) und Sven (als erster Partner von Winnie) erweitert.⁹⁷³ Das Zurückfinden zum richtigen Weg meint hier also das Zurückfinden zur Vaterrolle und zur Familiengemeinschaft für Clemens. Nur durch diese Rückbindung kann der im Prolog beschriebene und im Film unter anderem durch einen Drogentrip visualisierte Selbstverlust der Figur rückgängig gemacht werden.⁹⁷⁴ Elternschaft und die Stabilität der familiären Bindung, vor allem aber der Erziehungsverantwortung zwischen Eltern und Kind, sind also unmittelbar mit der Stabilität der gesellschaftlichen Ordnung einerseits und dem individuellen Identitätswurf andererseits korreliert. Eine Bedrohung der Familie ist immer auch eine Bedrohung des Selbst und der Gesellschaft als Ganzes, weshalb die Restauration dieser Bindung als wichtigstes Streben der Filme betrachtet werden kann.

In *HONIG IM KOPF* (Til Schweiger, D 2014) wird die Relevanz von Elternschaft sogar noch verfestigt, wenn das Paar Niko und Sarah im Rahmen der finalen Harmonisierung ihrer Beziehungsprobleme wieder miteinander schläft und neun Monate später einen Sohn begrüßt. Ihre lediglich aus einer Meinungsverschiedenheit zum Umgang mit dem dementen Großvater Amandus resultierenden Konflikte lösen sich in der Erkenntnis auf, dass der Zusammenhalt der Familie als

⁹⁶⁹ Vgl. *Der Nanny*, 1:37.

⁹⁷⁰ Vgl. *Der Nanny*, 0:02.

⁹⁷¹ Vgl. *Der Nanny*, 0:21.

⁹⁷² Vgl. *Der Nanny*, 1:38. Wie in *KLEINE ZIEGE, STURER BOCK* wird auch in diesem Beispiel der Wandel sprachlich vollzogen. Erst am Ende des Films wird Clemens zum ersten Mal von seinen Kindern ‚Papa‘ genannt (vgl. *Der Nanny*, 1:41).

⁹⁷³ Vgl. *Der Nanny*, 1:43.

⁹⁷⁴ Vgl. *Der Nanny*, 0:40.

wichtigstes Gut zu schützen ist. Eine tatsächliche Klärung der Pflegesituation findet zwar nicht statt, es wird jedoch sowohl symbolisch als auch verbaliter vorgeführt, wie fruchtbar eine funktionale Familiengemeinschaft ist. Die Figur Amandus kann jedoch erst dann aus der Diegese eliminiert werden – er stirbt zuletzt –, wenn dieser Gemeinschaftsstatus der Familie Rosenbach reinstalled ist. Dafür müssen die Konflikte sowohl zwischen den Eltern als auch zur Tochter Tilda aufgelöst werden. Durch die Schwangerschaft wird diese neu gewonnene Harmonie in die Zukunft abgesichert.

Das heißt auch, dass die Relevanz einer zuletzt funktionierenden Paarbeziehung theoretisch in den Hintergrund treten kann. So sieht man bei *ELTERN* (Robert Thalheim, D 2013), dass die konkrete Zukunft der Beziehung zwischen Konrad und Christine zwar offenbleibt, ihr Engagement als gleichwertige Elternteile aber harmonisiert werden kann, sodass sich zumindest in dieser Hinsicht eine stabile Gemeinschaft etabliert.⁹⁷⁵ Zuletzt wird zwar im Zusammenkommen der Eltern in der vermeintlichen Krise (die Kinder sind verschwunden) suggeriert, dass sie sich nicht trennen wollen, diese Konsequenz wird jedoch vor dem Hintergrund anderer im Film gezeigter Probleme wie Christines Affäre nicht ausgeschlossen.⁹⁷⁶ Statt einer Aussöhnung dessen liegt der Fokus der letzten Filmeinstellung auf einer anderen Stelle.

Christine: Und dann habe ich ihr erzählt, dass du mich damals auch überredet hast[, Kinder zu bekommen, Anm. der Autorin].

Konrad: Überredet?

Christine: Hm ... und, dass ich dir sehr dankbar dafür bin. Egal, wie es jetzt weitergeht.⁹⁷⁷

Obwohl die Paarzukunft vage bleibt, wurde am Ende eine verbindliche und zukunftswirkende Erziehungsgemeinschaft zwischen den Eltern etabliert. Insgesamt kann man jedoch sagen, dass dieser Fall rein quantitativ seltener auftritt als eine ganzheitliche Harmonisierung, sodass *ELTERN* diesbezüglich als eine Ausnahme von wenigen zu betrachten ist.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Vgl. *Eltern*, 1:35.

⁹⁷⁶ Vgl. *Eltern*, 1:13.

⁹⁷⁷ *Eltern*, 1:35.

⁹⁷⁸ Auch in anderen Aspekten modelliert der Film ein in Bezug auf das gesichtete Korpus seltenes Szenario, indem beispielsweise die traditionellen Rollen der Eltern zunächst verkehrt werden. Während Konrad zuhause auf die Kinder aufpasst, macht Christine Karriere als Chirurgin (vgl. *Eltern*, 0:02). Konrads Rückkehr in das Berufsleben irritiert deshalb nicht nur die manifestierte Rollenverteilung der Eltern, sondern auch deren Beziehung zu den Kindern, da bisherige Routinen aufgebrochen werden. Die Familienrestauration verläuft vor allem am Beispiel von Christine, die ihre Fürsorgerolle als Mutter neu beanspruchen und dafür ihre beruflichen Ambitionen limitieren muss. In dieser Konklusion wiederum ähnelt der Film vielen anderen Beispielen, in denen es Karrierefrauen gibt. Genauso verfährt etwa der Film *HONIG IM KOPF* (Til Schweiger, D 2014) mit seiner Hauptfigur Sarah Rosenbach.

7.1.3 Familiennormalisierung

Wie bereits in Kapitel 5.1.5 beschrieben, können Krankheit und Tod einen signifikanten Einschnitt in der Paargemeinschaft darstellen. Noch größer ist dieser jedoch für eine familiäre Gemeinschaft, wenn eine Erzieherperson eliminiert wird. Krankheit und Tod sorgen dann dafür, dass sich die Erziehergemeinschaft auflöst, womit, wie man weiter oben gesehen hat, die Familie als Ganzes in Frage gestellt wird. Potentielle Konsequenzen einer solchen Erosion zeigen sich im Film *DER NANNY* (Matthias Schweighöfer, D 2015), der einen Kausalzusammenhang zwischen Clemens' problematischer Transformation und dem Verlust seiner Frau herstellt.⁹⁷⁹ So wird argumentiert, dass der kapitalistische Neubauwunsch des Immobilieninvestors und die emotionale Entfremdung von seinen Kindern Abwehrreaktionen im Umgang mit dem traumatischen Ereignis sind, da er mit seiner Frau „alles verloren“ hat.⁹⁸⁰ Mit dem wortwörtlichen Schlag ins Gesicht und der vorgelagerten Bewusstmachung seiner familiären Verantwortung verhilft der Eindringling Rolf Clemens zu einer echten Selbsterkenntnis und befreit ihn aus dem egoistischen Wahn seiner Verdrängungstaktik. Der Film argumentiert, dass Rolf als zweite, implizite Erziehungsinstanz notwendig ist, um diese Transformation zu ermöglichen. Bis zuletzt bleibt er als asexuelle Helferfigur im Leben der Familie, und in der Suggestion einer Paarbeziehung zwischen Clemens und Barfrau Steffi wird das Duo sogar um einen femininen Counterpart ergänzt. Eine ähnliche Strategie wählt auch der in Kapitel 5.1.5 bereits besprochene Film *UND WEG BIST DU* (Jochen Alexander Freydank, D 2012), in dem die Nachbarin der Familie Becker, Frau Griek, als zusätzliche Fürsorgeinstanz installiert wird. Auf diese Art und Weise kann sichergestellt werden, dass die in beiden Fällen vergleichsweise jungen Kinder multiple Sozialisationseinflüsse haben.

Jedoch lassen sich auch einige Beispiele finden, die weniger stark nach einer solchen bilateralen Harmonisierung streben und deren *Happy End* im Kern kein fröhliches Ende verspricht, sondern vielmehr die Normalisierung einer Familie im Ausnahmezustand. Solche Beispiele machen es sich also nicht zum Ziel, die Familie zu erweitern, sondern sie in der direkten Folge des traumatischen Verlustereignisses wieder zu erden, zu normalisieren. Ein solches In-den-Alltag-Zurückfinden äußert sich im Film *DER LETZTE SCHÖNE TAG* (Johannes Fabrick, D 2011), welcher den Patriarchen der Familie Langhoff und seine Kinder Maike (14) und Piet (7) nach dem Selbstmord der depressiven Mutter Sybille zeigt. Das Beispiel ist insofern besonders, als hier keine krasse Transformation im Sinne einer ablesbaren Figurenveränderung stattfindet, sondern es – fast dokumentarisch – die Reaktion und die Resilienzstrategien aller zentralen Protagonisten nach der Krise vorführt, wobei ein positiv zu bewertendes Ende erst möglich ist, nachdem diese drei Stränge wieder zusammengeführt wurden. Einen besonderen Fokus legt die Narration auf die spezifischen Bewältigungsstrategien der Kinder und unterscheidet dabei konkret bezüglich der Verteilung des Wissens über den

⁹⁷⁹ Vgl. *Der Nanny*, 0:21.

⁹⁸⁰ *Der Nanny*, 1:29.

Selbstmord. Während Maïke sofort davon erfährt, wird dieses Wissen dem Sohn Piet vorerst vorenthalten,⁹⁸¹ was für ihn eine zunächst unbewusste Restriktion in der Verarbeitungsfähigkeit bedeutet. Diese äußert sich darin, dass er die Mutter symbolisch am Leben erhält, etwa durch das kontinuierliche Decken eines weiteren Tischsets⁹⁸² oder die nächtliche Imagination ihres Geistes,⁹⁸³ wobei beide Verhaltensweisen eine merkliche Störung darstellen. Während der zusätzliche Teller von Piet eher habitualisiert gedeckt, durch andere Personen aber konkret bemerkt wird – die Kamera stellt eine entsprechende Pausierung und Perspektivierung der Tischanordnung sicher –, stellt der Geist seiner Mutter für Piet selbst etwas Bedrohliches dar. Die offenen Fragen an Sybille, die sich nicht zuletzt auch aus seiner Wissenslücke ergeben, können von dieser inneren Projektion nicht beantwortet werden, da sich diese in relevanten Momenten wieder entzieht und damit keine mütterliche Schutzfunktion ausführen kann. Erst nachdem Piet die Wahrheit über den Tod seiner Mutter von seiner Familie erfahren hat, kann sich sein Verhalten an den neuen Alltag anpassen, was sich im symbolischen Tischdecken für lediglich drei Personen und dem funktionalen Adressieren seiner Mutter – statt Fragen richtet er Gute-Nacht-Wünsche in den Himmel – ausdrückt.⁹⁸⁴

Während sich der Diskurs um den direkten Umgang mit Suizid innerhalb der Familie besonders anhand dieser intendierten Wissensverteilung entfaltet, verdeutlicht der Film entsprechende überindividuelle Positionierungen dazu anhand mehrerer Personen. Signifikant ist dabei das Gespräch zwischen Familienoberhaupt Lars und dem Pfarrer, in dem sich Letzterer trotz seiner Bereitschaft, Sybille zu beerdigen, für eine Tabuisierung des Selbstmordes ausspricht. Argumentativ verfolgt der Geistliche damit nicht per se eine kirchliche Dogmatik im Sinne einer konkreten Ächtung der Selbsttötung, sondern vielmehr einen gesellschaftlichen Auftrag, wie er sich etwa auch im deutschen Pressekodex widerspiegelt. „Die Berichterstattung über Selbsttötung gebietet Zurückhaltung. Dies gilt insbesondere für die Nennung von Namen, die Veröffentlichung von Fotos und die Schilderung näherer Begleitumstände.“⁹⁸⁵ Nicht nur, dass hierdurch der Opferschutz gewährleistet werde, es gehe konkret auch um Prävention, da die Berichterstattung zum Thema Suizid gleichermaßen den Impuls zur Selbsttötung oder aber zur Annahme von Hilfe beeinflusse.⁹⁸⁶ Ebenso argumentiert auch der Pfarrer und nimmt vorweg, dass zu viel öffentliche Kommunikation über das Thema weitere Menschen motivieren könnte, Nachfolgetaten zu begehen.⁹⁸⁷

⁹⁸¹ Vgl. Johannes Fabrick, *DER LETZTE SCHÖNE TAG*. Hager Moss Film/Westdeutscher Rundfunk (WDR) 2011, Filmminute 0:15; im Folgenden zitiert unter DIsT, H:MM.

⁹⁸² Vgl. DIsT, 0:32, 0:42.

⁹⁸³ Vgl. DIsT, 0:28, 0:45, 1:15.

⁹⁸⁴ Vgl. DIsT, 1:26.

⁹⁸⁵ Pressekodex, „Richtlinie 8.7 – Selbsttötung.“ <https://www.presserat.de/presse-kodex.html>; Abruf am 19.06.2022.

⁹⁸⁶ Vgl. Barbara Schneider et al., „Suizidprävention Deutschland. Aktueller Stand und Perspektiven“. <https://www.naspro.de/dl/Suizidpraevention-Deutschland-2021.pdf>; Abruf am 19.06.2022, S. 74ff.

⁹⁸⁷ Vgl. DIsT, 0:44.

Während dieses Argument intradiegetisch nicht angezweifelt wird, zeigt sich am Beispiel Piets, dass eine Tabuisierung und Geheimhaltung des Selbstmordes durchaus problematisch ist, da sie schlichtweg nicht funktionieren kann. Statt durch seinen Vater erfährt das Kind vom Suizid der Mutter durch einen Klassenkameraden und wird mit seinen dementsprechenden Fragen und Gedanken lange Zeit allein gelassen.⁹⁸⁸ Der Film wägt hier also zweierlei Dimensionen ab, die nicht zuletzt auch seine eigene Beschaffenheit betreffen. Einerseits ist das Zeigen von und Kommunizieren über Selbstmord als potentielle Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung zu verstehen und damit zu zensieren, zu reflektieren und hinsichtlich der Bildhaftigkeit zu selektieren. Andererseits stellt eine vollständige Tabuisierung ein Hindernis des psychologischen Heilungsprozesses dar. Genau in diesem Spannungsfeld situiert sich der Film nun also selbst als mediales Produkt, und zwar mit einer solchen selektierten Darstellung des Selbstmordes mit einem Fokus auf die anschließenden Trauer- und Normalisierungsprozesse. Dass hiermit eine notwendige Diskursrepräsentation realisiert wurde, vermittelt der Film durch seinen textuellen Epilog mit einer Information zur Anzahl von Selbstmorden in Deutschland und positioniert sich somit eher auf der Seite der Befürworter einer Thematisierung von Suizid, sofern diese entsprechenden Pietätsstandards entspricht. Dieselben werden im Film im Rahmen der Beerdigung referiert, bei der mehrere Familienmitglieder ein pseudo-analytisches Gespräch über Selbstmörder führen. Anhand der explizit fokussierten Gesichtsausdrücke verschiedener direkter Angehöriger Sybilles wird deutlich, dass die Diskussion als problematisch zu bewerten ist.⁹⁸⁹ Konkret bedeutet ein pietätvoller Umgang also eine innerfamiliäre Auseinandersetzung statt einer öffentlichen Diskussion, was sich selbstreflexiv auf der narratologischen Ebene und aufgrund der Familienzentrierung des Films widerspiegelt.

Wichtiger als eine Klärung dieser Debatte ist der Erzählung jedoch der Prozess der Sinnsuche in der Handlung der Mutter, der von allen Familienmitgliedern vollzogen wird, um diesen Akt für sich zu interpretieren, verstehbar zu machen und zu verarbeiten. Emotionale und sprachliche Erklärungsanalogien, wie die Depression als „Seelenkrebs“⁹⁹⁰ zu bezeichnen, ermöglichen eine solche Verständnisebene jedoch nicht. Stattdessen suchen die Kinder und Lars nach direkten Kausalzusammenhängen bei sich, re-arrangieren gemeinsame Erinnerungen und werden damit zwangsläufig in der Traumasituation festgehalten. Erst mit der expliziten Schuldentlastung durch Lars kann eine Rückkehr in den neu formierten Alltag passieren,⁹⁹¹ womit klargestellt wird, dass nicht Sinnhaftigkeit im Suizid, sondern im Gefüge der (lebenden) Familie gesucht werden soll. Statt einer Auseinandersetzung mit dem Tod sollen sich die Protagonisten mit dem Leben beschäftigen. Darauf verweist auch das Gedicht *Letztes Lied* von Mascha Kaléko, welches an zwei Stellen im Film auftaucht. Zunächst wird es intradiegetisch

⁹⁸⁸ Vgl. DIsT, 0:51.

⁹⁸⁹ Vgl. DIsT, 0:58.

⁹⁹⁰ Vgl. DIsT, 0:30.

⁹⁹¹ Vgl. DIsT, 1:21.

durch Lars' Schwester bei der Beerdigung vorgelesen und schließlich im Epilog des Films als *Voiceover* mit Sybilles Stimme eingespielt.⁹⁹² Es rahmt in dieser Weise den zuletzt gezeigten neuen Alltag der Familie und artikuliert die Aufforderung eines glücklicheren Lebens in der Abwendung vom Tod.

Ich werde fortgehn, Kind. Doch Du sollst leben
Und heiter sein. In meinem jungen Herzen
Brannte das goldne Licht. Das hab ich Dir gegeben,
Und nun verlöschen meine Abendkerzen.

Das Fest ist aus, der Geigenton verklungen,
Gesprochen ist das allerletzte Wort.
Bald schweigt auch sie, die dieses Lied gesungen.
Sing Du es weiter, Kind, denn ich muss fort.

Den Becher trank ich leer, in raschem Zug
Und weiß, wer davon kostete, muss sterben ...
Du aber, Kind, sollst nur das Leuchten erben
Und all den Segen, den es in sich trug:

Mir war das Leben wie ein Wunderbaum,
Von dem in Sommernächten Psalmen tönen.
– Nun sind die Tage wie geträumter Traum;
Und alle meine Nächte, alle – Tränen.

Ich war so froh. Mein Herz war so bereit.
Und Gott war gut. Nun nimmt er alle Gaben.
In Deiner Seele, Kind, kommt einst die Zeit,
soll, was ich nicht gelebt, Erfüllung haben.

Ich werde still sein; doch mein Lied geht weiter.
Gib Du ihm deinen klaren, reinen Ton.
Du sei ein großer Mann, mein kleiner Sohn.
Ich bin so müde – aber Du sei heiter.⁹⁹³

Verschiedene Metaphoriken des Gedichts werden im Film explizit umgesetzt. Der verstummte Geist der Mutter, der keine Auskunft mehr geben kann, sieht sich ebenso visualisiert wie der Wunsch Sybilles, dass ihre Familie nach ihrem Tod ein glücklicheres Leben haben wird, wie sie es in ihrem Abschiedsbrief formuliert.⁹⁹⁴ Auch der Kontrast zwischen Sybilles Erschöpfung und den Ansprüchen des Fami-

⁹⁹² Vgl. DIsT, 0:55, 1:27.

⁹⁹³ Mascha Kaléko, „Letztes Lied“. In: Gisela Zoch-Westphal (Hg.), *Heute ist morgen schon gestern. Gedichte aus dem Nachlass*. München 1983, S. 80.

⁹⁹⁴ Vgl. DIsT, 0:13.

lienalltags, dem sie aufgrund ihrer Depressionen nicht mehr gerecht werden kann, offenbart sich in den rekapitulierten Erinnerungen der Familienmitglieder.⁹⁹⁵ Ihre Krankheit stellt dabei den Wendepunkt in ihrer Glückswahrnehmung dar, sie ist Auslöser der in Strophe 4 des Gedichts beschriebenen Veränderung zwischen dem ‚Leben als Wunderbaum‘ und als Trauernacht und damit direkte Ursache der individuellen Lebensmüdigkeit des ‚lyrischen Ichs‘. Als Kernbotschaft folgt daraufhin jedoch der Appell an das ‚lyrische Du‘, für sich ein zukunftsgerichtetes, emphatisches Leben zu verwirklichen, potentiell sogar die durch das ‚Ich‘ nicht realisierten Aspekte mitzu(er)leben. In der strikten Trennung von Identitätsmerkmalen zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘ zeigt sich jedoch, dass ein Fortschreiten nur mithilfe einer Orientierung am Leben möglich ist.

Als Strategie der Sichtbarmachung dieser Ausrichtung wählt der Film dabei die Eliminierung verschiedener Zeichenebenen, die auf die Mutter verweisen, womit oberflächlich etwa Alltagsgegenstände oder Kleidung gemeint sind, abstrakt aber auch Eltern-Kind-Rituale oder eben das Tischservice. Je mehr sich Familie Langhoff auf diesem Wege von Mutter Sybille löst, desto näher kommen sie einer neuen Alltagsnormalität. Auch im Film eingeführte Helferfiguren, welche kurzzeitig einzelne Rollen Sybilles im Haushalt übernommen haben, können bei dieser Neuordnung nicht länger integriert werden, da sie die Stabilität der Dreiergemeinschaft potentiell bedrohen. So äußert sich Maikes Angst in dem Verdacht, dass die Nachbarin Petra sich als Substitutionsmutter installieren möchte.⁹⁹⁶ Ihre bis dahin sehr reife und reflektierte Reaktion auf den Tod der Mutter wird hier durch eine infantile Verlustangst gebrochen, die in hohem Grade dafür funktional ist, eine positive und altersgerechte Vater-Kind-Beziehung zu etablieren, da Lars das Missverständnis klarstellt. Mit der Verantwortungsübernahme des Vaters wird sichergestellt, dass Maike nicht die Mutterrolle einnehmen muss, sondern in ihrer Kinderrolle aufgehen kann. Derart in ihren neuen Rollen gestärkt, kann Familie Langhoff einen tatsächlichen neuen Alltag konstituieren, welcher durch das Aufnehmen einer neuen Anrufbeantworter-Nachricht besiegelt wird, eine der wenigen Szenen, in denen die Hinterbliebenen lachend gezeigt werden.⁹⁹⁷ Nachdem ihre Fokussierung auf das Leben abgesichert wurde, kann die Mutter in Form von Erinnerungssymbolen (dem Handy und den Ohrsteckern) wieder Eingang in den Haushalt finden und sich so abstrakt fortschreiben. Sie ist, wie Lars bereits bei der Beerdigung äußert, „nicht weg, wir sehen [sie] nur nicht“.⁹⁹⁸

Das Filmbeispiel verdeutlicht also auf zahlreichen Ebenen, dass eine Normalisierung im Sinne einer Traumabewältigung nur im Kleinstkollektiv der Familie stattfinden kann, da weder externe Dritte noch eine öffentliche oder semi-öffentliche kommunikative Auseinandersetzung entsprechende Bewältigungsstrategien anbieten können. Im Vordergrund dieser Strategie steht dann weniger

⁹⁹⁵ Vgl. DIsT, 0:48.

⁹⁹⁶ Vgl. DIsT, 1:19.

⁹⁹⁷ Vgl. DIsT, 1:22.

⁹⁹⁸ DIsT, 1:06.

das tiefgreifende Verständnis der Depression oder der Ursachen des Suizids, sondern vielmehr die Einsicht, dass dieses per se nicht verfügbar ist. Mit der Orientierung am Leben und der Abkehr von dysfunktionalen Morbiditätsdiskursen wird nicht nur die mit anderen Filmen vergleichbare Zukunftsabsicherung der Kernfamilie Langhoff erreicht, sondern auch die mehrfach explizierte selbstreflexive Botschaft des Films im Umgang mit Selbstmord realisiert. Das Versprechen eines funktionalen Familienalltags im *Danach* reicht dabei als Endharmonisierung aus, wie sich auch in anderen Beispielen zeigt. In *DA GEHT NOCH WAS* kann der Tod der Großmutter sogar aus der Diegese ausgeblendet und lediglich referiert werden, da bereits vorher ein stabiles Familienkollektiv installiert wurde. Im Film *HALT AUF FREIER STRECKE* (Andreas Dresen, D 2011), welcher Familie Lange von der Diagnose einer unheilbaren Krebsart bei Vater Frank bis zu dessen Tod zeigt, wird als letzte Einstellung des Films nach dem Versterben des Patriarchen nicht etwa die trauernde Familie gezeigt, sondern eine Detailaufnahme der Tochter, die verkündet: „Ich muss zum Training.“⁹⁹⁹ Der offene Umgang der Eltern mit der Krankheit und die die Filmzeit umspannenden Prozesse der Realisierung sowie das Betrauern des immanenten Todes durch alle Familienmitglieder ermöglichen demnach eine Rückkehr in eine bekannte Routine. Die Überwindung des Todes mithilfe dieser neu geschaffenen Familiennormalität und durch die Rückkehr zum Alltag erweist sich demnach als übergreifende narratologische Vermittlungsstrategie.

Obwohl das Drama *TAGE, DIE BLEIBEN* (Pia Strietmann, D 2012) den vergleichsweise kurzen Zeitrahmen zwischen Tod und Beerdigung der Mutterfigur abbildet, wird auch hier im Epilog eine Rückkehr in den neu organisierten Familienalltag gezeigt,¹⁰⁰⁰ wobei dieses Beispiel zur Erlangung desselben eine Familienrekonstruktion notwendig macht, da Familie Dewenter – Mutter Andrea, Vater Christian und die Kinder Lars und Elaine – im Kern durch die affektiven Kapazitäten der Mutter zusammengehalten wurde. Eine konkrete Annäherung der bis dahin zerstrittenen und weitestgehend distanzierten Familienmitglieder, vor allem aber zwischen Vater und Sohn Dewenter, wird rein oberflächlich zunächst auf Basis eines zufälligen Lachanlasses ermöglicht (ein Fernsehbeitrag, in dem Sohn Lars mitspielt) und äußert sich wenig später auf der Beerdigung der Mutter im wortwörtlichen physischen Zusammenrücken der drei Familienmitglieder.¹⁰⁰¹ Um diesen Zustand verfestigen zu können, muss sichergestellt werden, dass die Dreiergemeinschaft nicht durch externe Störfaktoren beeinträchtigt wird. Hierzu zählt etwa die langjährige Geliebte des Vaters, welche nicht als Teil der Familie integriert werden kann. Sie zieht im Laufe des Films nach Amsterdam und wird aus der nicht-gezeigten Zukunft der potentiellen Familiennormalität eliminiert.¹⁰⁰² An

⁹⁹⁹ Andreas Dresen, *HALT AUF FREIER STRECKE*. Peter Rommel Productions/Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)/ARTE 2011, Filmminute 2:01.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Pia Strietmann, *TAGE, DIE BLEIBEN*. Esperanto Entertainment/Toccata Film 2011, Filmminute 1:35.

¹⁰⁰¹ Vgl. *Tage, die bleiben*, 1:33.

¹⁰⁰² Vgl. *Tage, die bleiben*, 1:17.

ihrer statt wird wie bei DER LETZTE SCHÖNE TAG auch in diesem Beispiel auf die kontinuierliche metaphysische Anwesenheit der Verstorbenen referiert. Das Leben und alle Materie sei „noch da, nur woanders und in einer anderen Form“.¹⁰⁰³ Die Rückkehr zur Kernfamilie als resilienter Gemeinschaftsform ist hier notwendig, um das Trauma zu überwinden.

Indem er eine Fokussierung auf den Kern der Familie und eine weitgehende Harmonisierung derselben katalysiert, kann der Tod einer Erzieherfigur formativ und funktional für die Protagonisten einerseits und die Weltordnung andererseits sein. Er trägt als traumatischer Einschnitt dazu bei, selbstreflexive Prozesse in der Familie auszulösen, welche zu einer emotionalen Rückbindung nicht nur an diese Gefühlsgemeinschaft, sondern auch an das Leben im Allgemeinen beitragen. Filme, die eine solche Erzählformel bedienen, bleiben daher im Kontext des Gesamtkorpus mit wenigen Ausnahmen die einzigen Modellierungen einer legitimen und erwünschten einseitigen Erzieherrolle in der Eltern-Kind-Dynamik.

7.2 Exkurs: Alternative Familienerweiterung

In den genannten Beispielen zur Familienkonstruktion und Familienrestauration handelte es sich in der Regel um zumindest einseitig biologische Eltern-Kind-Verbindungen. Es lohnt sich daher, einen Blick auf solche Filme zu werfen, die alternative Formen der Fortpflanzung verhandeln. Auch wenn weiter oben festgestellt wurde, dass Familie nicht per se eine biologische Gemeinschaft meint, ist auffällig, dass sich in der Argumentation rund um das Thema Reproduktionsmedizin in den Erzählungen eine Verschiebung ergibt. Vorher soll jedoch geklärt werden, welche konkrete Rolle alternative Reproduktionsmethoden außerhalb des filmischen Rahmens haben, weshalb ein gesellschaftspolitischer Blick auf das Thema vorangestellt wird.

Das durchschnittliche Alter von Frauen bei der Geburt ihres ersten Kindes steigt in Deutschland bereits seit Jahrzehnten stetig an. Während 1980 Mütter in Westdeutschland ihre ersten Kinder mit durchschnittlich 25,2 Jahren und ostdeutsche Mütter sogar mit 22,1 Jahren bekommen haben,¹⁰⁰⁴ lag der gesamtdeutsche Durchschnitt in 2015 bei 29,6 Jahren.¹⁰⁰⁵ Demografisch stellt diese Veränderung ein Problem dar, da Kinder nicht nur später, sondern insgesamt in geringerer Zahl geboren und die Deutschen bei gleichzeitiger Verlängerung der Lebenserwartung immer älter werden; ein Phänomen, das bekanntlich als demografischer Wandel bezeichnet wird.

¹⁰⁰³ Tage, die bleiben, 1:11.

¹⁰⁰⁴ Bundeszentrale für politische Bildung, *Alter der Mütter bei der Geburt ihrer Kinder*. 2012. <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61556/alter-der-muetter>; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰⁰⁵ Statistisches Bundesamt, „Alter der Mutter“. <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Geburten/Tabellen/GeburtenMutterAlterBundeslaender.html>; Abruf am 07.07.2018.

Aber nicht nur für die Gesellschaft, auch für die individuellen Paare können sich aus dieser biografischen Verlagerung Probleme ergeben, wenn der Kinderwunsch etwa aufgrund des höheren Alters und der damit stetig sinkenden Fruchtbarkeit (vor allem der Frau) plötzlich unerfüllt bleibt. Hinzu kommen weitere Ursachen für die Unfruchtbarkeit von sowohl Männern als auch Frauen. Als Folge dieser Veränderung zeichnet sich ab, dass alternative Reproduktionsmethoden in der Zukunft eine wichtige Rolle einnehmen.

Bereits 2003 hatten künstliche Befruchtungen in Deutschland einen nicht zu vernachlässigenden Anteil an der Gesamtgeburtenrate von 2,6 %.¹⁰⁰⁶ Im Jahr 2005 lag er lediglich noch bei 1 %.¹⁰⁰⁷ Dieser Rückgang der Behandlungsrate von Paaren mit Kinderwunsch lässt sich mit den Veränderungen erklären, welche die Gesundheitsreform 2004 mit sich brachte. Darin wurde unter anderem festgelegt, dass Krankenkassen nur noch „50 vom Hundert der mit dem Behandlungsplan genehmigten Kosten der Maßnahmen“¹⁰⁰⁸ übernehmen. Statt bis zu vier Versuche würden im neuen Gesetz auch nur noch drei Versuche bezahlt. Bedingung für eine Kostenübernahme sei zudem, dass die Frau zwischen 25 und 40, der Mann zwischen 25 und 50 Jahren und das Paar verheiratet ist.¹⁰⁰⁹ Insgesamt ist durch diese Maßnahme die Zahl der gemeldeten ‚hormonellen Stimulationsbehandlungen‘ um 52 % zurückgegangen,¹⁰¹⁰ was einen sichtbaren Effekt auf die Geburtenrate des Folgejahres hatte. Eine Studie legt nahe, dass „gut zwei Drittel des Geburtenrückgangs im Jahr 2005 gegenüber dem Vorjahr auf die neue Kostenregelung zurückgehen“.¹⁰¹¹

Künstliche Befruchtung kann also, das wird hierdurch deutlich, ein wichtiger Faktor zur Verlangsamung des demografischen Wandels und bei der Begrenzung des Geburtenrückgangs in Deutschland sein. Insbesondere deshalb wird der (familien-)politische Umgang mit künstlicher Befruchtung immer weiter ins Zentrum der Diskussion gerückt; der Bund und die Länder als Akteure stärker in die Verantwortung genommen. Eine weitere Studie, die sich mit Effekten einer wirksameren staatlichen Förderung von künstlicher Befruchtung sowohl auf demografischer als auch ökonomischer Ebene auseinandersetzt, kommt zu dem Schluss, dass sich die staatliche Unterstützung gleichermaßen auf die Fruchtbarkeit auswirken könne wie vergleichbare familienpolitische Fördermaßnahmen,¹⁰¹² etwa

¹⁰⁰⁶ Demos, *Künstliche Befruchtung bessert die Geburtenstatistik auf*. 2009. http://www.berlininstitut.org/newsletter/62_12_Januar_2009.html.html; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰⁰⁷ Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, *Ungewollt kinderlos. Was kann die moderne Medizin gegen den Kindermangel tun?*. 2007, S. 38. https://www.berlininstitut.org/fileadmin/user_upload/Studien/Ungewollt_kinderlos_Webversion.pdf; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰⁰⁸ *Fünftes Buch Sozialgesetzbuch. Gesetzliche Krankenversicherung, § 27a*. https://dejure.org/gesetze/SGB_V/27a.html; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰⁰⁹ Vgl. ebd.

¹⁰¹⁰ Vgl. Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, *Ungewollt kinderlos*, S. 39.

¹⁰¹¹ Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, *Ungewollt kinderlos*, S. 40.

¹⁰¹² Rand Europe/Jonathan Grant et al. (Hgg.), *Should ART Be Part of a Population Policy Mix? A Preliminary Assessment of the Demographic and Economic Impact of Assisted Reproductive Technologies*. https://www.rand.org/pubs/DOCUMENTED_briefings/DB507.html; Abruf am

das Erziehungsgeld oder die Verfügbarkeit von Betreuungsplätzen. Insgesamt jedoch sei die künstliche Befruchtung günstiger, da sie von weniger Paaren in Anspruch genommen werden müsse.¹⁰¹³ Künstliche Befruchtung staatlich zu unterstützen, ist demzufolge eine durchaus erfolgversprechende familienpolitische Maßnahme,¹⁰¹⁴ die zur Realisierung des gesamtgesellschaftlichen Ziels einer steigenden Geburtenrate beitragen kann.¹⁰¹⁵

Diese Erkenntnis schlägt sich in der Bundesrepublik auf verschiedenen Ebenen nieder: Zunächst bieten Krankenkassen, um konkurrenzfähig zu sein, etwa individuelle Zusatzleistungen an, übernehmen Kosten zu 100 % oder bieten Kostenübernahmen bei mehr als drei Versuchen an.¹⁰¹⁶ Außerdem fördert der Bund die Behandlungen durch eine Übernahme von bis zu 25 % der Kosten. Hinzu kommt, dass inzwischen auch nicht verheiratete Paare, die in einer eheähnlichen Beziehung leben, Anspruch auf eine Förderung haben.¹⁰¹⁷ Alternative Reproduktionsmethoden werden also erkannt als eines der Stellräder, mit deren Hilfe zukunftsorientierte Familienpolitik gesteuert werden kann.

Wie hierdurch deutlich wird, bietet alternative Reproduktionsmedizin demnach Anlass für positive Zukunftsperspektivierungen, sowohl kulturell und gesellschaftspolitisch als auch (und vor allem) sozial für Paare, die auf keinem anderen Wege ihren Kinderwunsch realisieren können. Durch künstliche Befruchtung gezeugte Kinder sind aus diesem Blickwinkel betrachtet nicht weniger Wunschkin-der oder Kinder der Liebe. Dem entgegen setzt sich jedoch eine vor allem konservativ und kirchlich geprägte Sichtweise. In dem von der katholischen Kirche 1987 herausgegebenen Dokument ‚Donum Vitae‘ etwa werden künstliche Befruchtungsverfahren als „moralisch unerlaubt“¹⁰¹⁸ begriffen. Grundlage dafür sei, dass bei der In-vitro-Fertilisation bereits befruchtete Eizellen nicht eingesetzt und damit getötet oder sogar zu Forschungszwecken verwendet werden. Zudem wi-

07.07.2018, S. 49. Die Rand-Studie weist jedoch auch auf potentielle Risiken dieser Maßnahme hin. Etwa könne eine stärkere Unterstützung durch den Staat eine weitere Verzögerung des Kinderwunsches nach sich ziehen, was die Erfolgchancen der künstlichen Befruchtung weiter senkt. Auch psychologische und biologische Folgen vermehrter künstlicher Befruchtungen seien nicht zu vernachlässigen und müssten, so die Forscher, weiter erforscht werden (vgl. ebd., S. 39-45).

¹⁰¹³ Ebd.

¹⁰¹⁴ Vgl. Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, *Ungewollt kinderlos*, S. 52.

¹⁰¹⁵ Ein ähnlicher Effekt kann etwa durch die Vereinfachung von Adoptionen o. Ä. nicht erzeugt werden, da die Zahl der Bewerber die Zahl zur Adoption vorgemerakter Kinder deutlich übersteigt. Zudem können sich mit Adoptionen „weder die Ursachen ungewollter Kinderlosigkeit noch die der demografischen Entwicklung in der Bundesrepublik ‚heilen‘ [lassen]. Das erklärte Ziel ist, für Kinder geeignete Familien zu finden [...], aber nicht ‚passende‘ Kinder für Bewerber“ (ebd. S. 41).

¹⁰¹⁶ Vgl. Krankenkassen im Vergleich, „Erweiterter Anspruch bei künstlicher Befruchtung“. <https://www.krankenkasseninfo.de/test/kuenstliche-befruchtung/>; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰¹⁷ Vgl. „Förderung von Kinderwunschhandlungen“. <http://www.bafza.de/aufgaben/foerderung-von-kinderwunschbehandlungen.html>; Abruf am 07.07.2018.

¹⁰¹⁸ Donum Vitae, *Kongregation für die Glaubenslehre. Instruktion über die Achtung vor dem beginnenden menschlichen Leben und die Würde der Fortpflanzung*. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19870222_respect-for%20human-life_ge.html; Abruf am 07.07.2018.

dersprächen die Befruchtungsmethoden sowohl Ehe- als auch Sexualitätsgeboten.¹⁰¹⁹ Derartig gezeugte Kinder entstünden demnach nicht natürlich, weshalb künstliche Befruchtung abgelehnt wird.

Aufbauend auf dieser extrem oppositionellen und in medialen Debatten immer wieder kollidierenden Wahrnehmung des Reproduktionsverfahrens existieren diverse subordinierte Moralvorstellungen, Metaphoriken und Topoi, welche fließend in andere Diskurse, etwa um artifizielle Existenz oder Gen- und Klonforschung, übergehen. Genauso spielen wissenschaftsethische und geschlechtsspezifische Argumente (gleicher Zugang für homo- und heterosexuelle Paare etc.) eine Rolle. Entsprechend relevant ist es zu untersuchen, welche moralischen Positionen in Filmen zum Thema alternativer Fortpflanzungsmethoden eingenommen und von wem diese vertreten werden. Wie bei den anderen Aspekten auch bietet der gesellschaftliche Diskurs lediglich die Folie für die Analyse, wobei die Filme die Sanktionshoheit behalten. Zwei sehr entgegengesetzte Modelle im Umgang mit dem Thema sollen hier vorgestellt werden. Sie stellen gewissermaßen die Extreme der Skala dar, auf der sich der Umgang mit Reproduktionsmedizin in deutschen Filmen bewegt.

Im zuerst 2014 ausgestrahlten TATORT: OHNMACHT (Thomas Jauch, D 2014) findet am Beispiel der Insemination eine sehr explizite Auseinandersetzung mit dem Thema statt.¹⁰²⁰ Darin wird die charakterliche Entwicklung einer Figur unwiderlegbar mit ihrer Zeugungsmethode verknüpft und über die genrespezifische Gut-Böse-Dichotomie hinaus zugespitzt. Handlungsanlass im Tatort ist eine gewaltvolle Auseinandersetzung auf einem U-Bahnhof, bei der zwei Jugendliche einen jungen Mann so schwer verletzen, dass er später im Krankenhaus stirbt. Obwohl die Kommissare den Tätern schnell auf der Spur sind, liegen zunächst keine ausreichenden Beweise für einen über Selbstverteidigung hinausgehenden Tatverlauf vor. Es kristallisiert sich jedoch heraus, dass die zwei Jugendlichen Janine und Kai und ihr Mittäter Adrian diesen Gewaltakt aus reinem Blutrausch begangen haben.

Mit der sehr schnellen Identifizierung der Täter weicht der Krimi vergleichsweise früh vom klassischen *Whodunit*-Konzept ab und verschiebt seine narrativen Fragestellungen weg von der üblichen Ermittlungssequenzierung und hin zu einer Auseinandersetzung über die gesellschaftliche Relevanz von Technologie und Fortschritt, welche im andauernden Konflikt zu traditionellen Normen und Verfahren stehen. Dieses Spannungsfeld entfaltet sich in der dargestellten Welt auf verschiedenen, zunächst scheinbar unabhängigen Ebenen, welche jedoch durch den Kriminalfall enger miteinander verwoben werden. Reproduktion (natürlich vs. künstlich) als personenspezifische Dimension dieser Opposition durch-

¹⁰¹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰²⁰ Obwohl der Film hinsichtlich seiner Genreverortung expliziter als andere Beispiele vom Rest des Korpus abweicht, lassen sich aus ihm so relevante und modellhafte Rückschlüsse ziehen, dass er in die Auswahl aufgenommen wurde. Dies erfolgte unter Berücksichtigung des Umstandes, dass verschiedene Aspekte zugunsten der Genreerwartungen des Krimis zugespitzt werden und sich demnach nicht automatisch auf romantische Komödien oder Familienfilme übertragen lassen.

dringt die gezeigte Gesellschaft dann so weit, dass sie als Folie für eine Auseinandersetzung über die Macht der Medien und die Legitimität klassischer Autoritäten in der Diegese dient.

Obwohl die verschiedenen Handlungsstränge also jeweils als Teil dieser übergreifenden Infragestellung von gesellschaftlichen Institutionen fungieren und sich die titelgebende Ohnmacht immer auf alle gezeigten Akteure bezieht, so ist ihr größter Bezugspunkt doch die Reaktion der dargestellten Welt auf das soziodiopathische Verhalten der Jugendlichen, insbesondere der Täterin Janine. Der Film entwirft zwei Argumentationslinien, die den Zuschauern als Sinnstiftungsinstrumente für das Verhalten der Jugendlichen angeboten werden: eine soziale und eine biologische. Kais und Adrians Charaktere sind als Folge sozialer Einflüsse konstruiert, wenngleich diese sehr unterschiedlicher Natur sind. Gemeinsam ist den beiden zunächst lediglich, dass ein Elternteil in ihrer Erziehung absent ist.¹⁰²¹ Während Kai jedoch bereits als mutwillig gewalttätiger Jugendlicher mit diversen Vorstrafen eingeführt wird,¹⁰²² ist Adrian ein Sohn aus sehr gutem Hause, der dem Anschein nach keinen Anlass für sein abweichendes Verhalten hat.¹⁰²³ Bei beiden Figuren stellt sich nicht nur filmintern für die Ermittler, sondern auch für den Zuschauer die Frage nach dem konkreten Motiv, nach dem Grund ihrer Gewaltbereitschaft und ihres Verhaltens. Eine Erklärung durch familiäre oder schulische Sozialisation ist bei beiden Figuren nicht zufriedenstellend gegeben und wird immer wieder in Frage gestellt. Stattdessen legt der Film nahe, Janine als Ursache für das Verhalten der Jungen zu begreifen. Diese bildet sowohl zu Kai, mit dem sie bis zur 8. Klasse zusammen zur Schule ging,¹⁰²⁴ als auch zu Adrian, der romantische Gefühle für sie hegt,¹⁰²⁵ starke Verknüpfungspunkte. Sie ist aber nicht nur ein logisches Verbindungselement für die Jungen, sondern auch der Auslöser für deren Verhalten. Ihre Macht und Kontrolle über deren Handlungen übt sie vor allem durch das strategische Verfügbarmachen ihres Körpers aus; so folgt etwa nach dem Blutausch eine Orgie.¹⁰²⁶

Janines Motivation als Figur wird vom Film jedoch nicht sozial begründet, sondern biologisch. Ihr Verhalten und ihr Charakter sind als unmittelbare Folge ihrer Zeugung – einer Insemination – zu verstehen.

Janines Vater: Wir wollten so sehr ein Kind. Wir haben alles versucht. Es war eine Insemination, sehr kompliziert und so kalt und technisch. Und wir waren eigentlich schon zu alt. Wir haben Janine mit Liebe überschüttet, als müssten wir einen Makel abwaschen. [...] Wir haben es gespürt, beide. Schon in der Buddelkiste. Sie hat sich Kinder ausgesucht und sie gequält, einfach so. Und dann kam sie

¹⁰²¹ Vgl. Thomas Jauch, TATORT: OHNMACHT. ARD Degeto Film/Aichholzer Filmproduktion/Allegro Film 2014, Filmminute 0:15.

¹⁰²² Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:18.

¹⁰²³ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:27.

¹⁰²⁴ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:27.

¹⁰²⁵ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 1:21.

¹⁰²⁶ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 1:03.

weinend zu uns und hat uns ins Gesicht gelogen, dass sie unschuldig ist. [...] Wir haben ihr gesagt, dass wir wissen, dass sie lügt [...]. Sie hat geweint, stundenlang, bis einer von uns sagte: Wir glauben dir.

[...]

Lieber nicht, der Lieblingssatz meiner Frau. Lieber nichts sagen, nichts hören, lieber nichts sehen. Sie glaubt, es geht davon weg. Das Einzige, was weggeht, ist unser Leben. Da ist nichts mehr. Nur noch Schweigen, damit man sich nicht belügen muss. [... Darüber], dass Janine böse ist. Und wir konnten sie nicht aufhalten. Sie hat unser Leben zerstört [...].¹⁰²⁷

In diesem zentral im Verlauf positionierten Dialog wird Janine als genuin böser Charakter identifiziert, dessen Verhaltensmuster sich bereits als Kind offenbaren und sich bis in die Gegenwart fortsetzen. Wiederholt zeigt sich Janines Habitus durch ihre physische und psychische Gewaltausübung sowie gezielte Manipulation von Menschen in ihrem direkten Umfeld, etwa als sie aus Mangel an entlastenden Argumenten für eine Selbstverteidigung dazu übergeht, ihren Gewaltexzess als Reaktion auf jahrelangen Missbrauch durch ihren Vater zu begründen.¹⁰²⁸ Wie in dem Zitat bereits angedeutet, beeinflusst Janine ihre Umwelt allerdings nicht nur durch eigene Handlungen, sondern auch indirekt, indem sie als Katalysator negativer Figurenpotentiale agiert und den sozialen Beziehungen anderer Personen jegliche positive Emotion entzieht. Beinahe ironisch wird dies nach dem Besuch der Ermittler bei Janines Eltern deutlich, den Kommissar Ballauf mit den Worten „Da sinkt das Seelenthermometer ja unter null“¹⁰²⁹ zusammenfasst. Genauso wie das Inseminationsverfahren durch Janines Vater beschrieben wird, ist auch der Bertram-Haushalt zu charakterisieren. Der Umgang der Eltern untereinander ist distanziert, kalt und mangelt jeglicher Körperlichkeit oder Intimität, das Haus ist aufgrund des Putzzwangs der Mutter beinahe klinisch sauber und geordnet.¹⁰³⁰ Auch auf der Bildebene wird dies deutlich: Während der Großteil der filmischen Realität mit hellen grau-blauen Farben getönt ist, ist es im Bertram-Haus dunkel mit milchigen Rot- und Braun-Tönen.

Obwohl diese Färbung traditionell eher einer warmen Bildstimmung zuträglich ist, erreicht der Film hier genau das Gegenteil. Die Wärme des Bildes steht im krassen Kontrast zur Realität in der Familie Bertram und stellt eine signifikante Abweichung vom Standard im Film dar.

¹⁰²⁷ Tatort: Ohnmacht, 0:45-0:49.

¹⁰²⁸ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:50, 1:07.

¹⁰²⁹ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:28.

¹⁰³⁰ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:25, 0:29, 1:12.



Abb. 55-56: Standardbildtönung im Gegensatz zur Bildtönung im Hause Bertram. Thomas Jauch, *Tatort: Ohnmacht* (D 2014).

Die Ordnung auf der Oberfläche verbirgt die emotionale Zerstörung in der Tiefe. Eine Form der Verschleierung oder Maskerade, die sich auch in Janines Kleidung bei der Tat – dunkel, Lederjacke – im Gegensatz zum Verhör – Pastellfarben, Strickjacke, hochgeschlossen – zeigt und im Falle der Familie Bertram insgesamt als Habitus des Verbergens¹⁰³¹ verstanden werden kann.¹⁰³²

Allerdings verdeckt dieses gut beherrschte Maskenspiel Janines Normabweichung nur bedingt. Und während ihr Vater noch daran zweifelt, dass Janines Geburtsumstände die Ursache für ihr soziopathisches Verhalten darstellen (s. o.), manifestiert der Film diese Schlussfolgerung als alternativlos: Die kalte und technische Zeugung führt zu gleichwertigem Verhalten, genauso wie der Mangel an sozialer bzw. intimer Interaktion bei ihrer Zeugung dazu führt, dass Janine zu ebendiesen Dingen nicht fähig ist. Eine liebevolle Sozialisation und Erziehung ändert an diesem Umstand nichts,¹⁰³³ sondern bietet lediglich einen Schutzraum für die Herausbildung einer gesellschaftlich akzeptierten kommunikativen und sozialen Maskerade. Allerdings ist es genau diese, die eine Sanktionierung von Janines extremer Normdevianz durch traditionelle gesellschaftliche Autoritäten nicht zufriedenstellend ermöglicht; sie wird bis zum Gerichtsverfahren mangels eindeutiger Beweise ihrer Tatbeteiligung frei gelassen.¹⁰³⁴

Die Ohnmacht über das Verhalten der Jugendlichen bezieht sich also auch auf die Unfähigkeit der Ermittler und der Justiz, eine angemessene Sanktionierung und eine zufriedenstellende Problemlösung herbeizuführen. Stattdessen entlädt sich am Beispiel dieser gesellschaftlichen Autoritätsinstanzen ein durch die spezifische intradiegetische Wertaufladung der Insemination bereits angedeuteter Konflikt zwischen Technologie und Tradition, welcher sich in der gegensätzlichen Konfiguration der Figuren des Kommissars Ballauf und der Kriminalassistentin

¹⁰³¹ Dieser lediglich oberflächliche und nach außen gerichtete Authentizitätsanspruch spiegelt sich auch im Kommunikationsverhalten der Familie wider. Janine möchte lediglich, dass ihre Eltern äußern, dass sie ihr glauben, unabhängig davon, ob das der Wahrheit entspricht (vgl. *Tatort: Ohnmacht*, 0:47). Die Folge für den Vater ist Nicht-Kommunikation im Rahmen der Familie. Hier hat der Habitus des Verbergens also einen unmittelbaren Selbstverlust der Figuren zur Folge.

¹⁰³² Vgl. *Tatort: Ohnmacht*, 0:02, 0:29, 0:50.

¹⁰³³ Vgl. *Tatort: Ohnmacht*, 0:46.

¹⁰³⁴ Vgl. *Tatort: Ohnmacht*, 1:20.

Miriam Häslich manifestiert. Ballauf repräsentiert dabei nicht nur auf der Oberfläche – er fährt einen hochglanzpolierten Oldtimer¹⁰³⁵ –, sondern auch in Bezug auf sein Verhalten und seine Handlungsmuster eine überholte Tradition, welche im Film in vielerlei Hinsicht als problematisch gezeichnet wird. So werden etwa seine Befugnisse bei den Ermittlungen eingeschränkt, da er zur Tatzeit alkoholisiert war, und von ihm gesammelte Beweise können vor Gericht nicht zugelassen werden, da diese auf inoffiziellen Wegen erlangt wurden.¹⁰³⁶ Ballaufs Rowdy-Methoden und Impulsivität sowie sein Mangel an analytischer Klarheit unterminieren jedoch nicht nur seine eigene Figur, sondern auch die Relevanz der Normhüterinstanz Polizei als Ganzes. Insbesondere sein mangelndes Wissen über moderne Medien und seine Inkompetenz im Umgang damit bilden intradiegetisches Konfliktpotential.

Eine verbal aggressive Auseinandersetzung mit dem Verdächtigen Kai wird von diesem im Stile einer Bodycam aufgenommen und auf einem Blog veröffentlicht.¹⁰³⁷ Das Video zieht eine im Kontext des Kriminalfalls verzerrte Diskussion über Polizeigewalt und die Legitimität der Institution nach sich. Dabei verändert sich das Wissen über die Tat nicht für den Zuschauer, sondern lediglich für die Gesellschaft innerhalb der Diegese. In dieser Verschiebung der Diskurs- und Meinungshoheit offenbart der Film ein ambivalentes Modell von Medien, welches auch später nicht mehr aufgelöst wird. Medien sind hier nicht neutrale Vermittlungsmodi zwischen Sender und Empfänger, sondern können von beteiligten Kommunikatoren mit Intentionen besetzt werden. Sie sind also ideologisch und hinsichtlich dieser Ebene auch zu hinterfragen, da sie zu jeder Zeit als Mittel der Manipulation instrumentalisiert werden können. Relevant ist dies im Film vor allem, weil die Hoheit über die Medien und damit auch über Meinungsbildung und Ideologieprägung nicht mehr in den Händen gesellschaftlicher Institutionen liegt. Vielmehr ist sie übergegangen in die Hände eines gesichtslosen Kollektivs von Medienakteuren.

Ein funktionaler Umgang sowohl mit den Medienakteuren als auch mit Medien selbst erfordert eine Medienkompetenz, die Ballauf als Traditionalist nicht leisten kann. Nicht zufällig wird der Gegenentwurf zu seinem Charakter explizit als weiblich konfiguriert. Kriminalassistentin Häslich präsentiert sich selbst als „IT-Fachfrau und keine Tippse“¹⁰³⁸ und expliziert damit die zentralen Merkmale, die im Film mit Technologie verknüpft werden. Sie denkt fortschrittlich, emanzipiert, analytisch und ist medienkompetent.¹⁰³⁹ Während Ballauf einer Digitalisierung der Ermittlungsprozesse vehement im Weg steht, sind es Häslichs Handlungen, die zu einer Beweisfindung im Kriminalfall beitragen: Ein von ihr erkannter digitaler Fingerabdruck in der Pixelstruktur von verschiedenen Bildmaterialien

¹⁰³⁵ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:14.

¹⁰³⁶ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:19.

¹⁰³⁷ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:23.

¹⁰³⁸ Tatort: Ohnmacht, 0:12.

¹⁰³⁹ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:10.

lässt ein Finden aller Tatbeteiligten zu¹⁰⁴⁰ und eine durch Häslich initiierte Ser-verortung bildet ausreichend Beweismaterial für eine Hausdurchsuchung, welche weitere Beweise liefert.¹⁰⁴¹

Technologie ist also der favorisierte Weg zur Problemlösung, sofern der Um-gang mit ihr differenziert und kompetent stattfindet. Diese Unterscheidung of-fenbart sich sehr deutlich an den Geständnissen der Figuren Kai und Adrian, de-ren Mediennutzung in erster Linie manipulativ und nicht strategisch bzw. impulsiv ist. Die Kommissare präsentieren den Tätern in einem Bluff ein von Häs-lich partiell rekonstruiertes Tatvideo und stoppen dieses, bevor der technische Fehler deutlich wird.¹⁰⁴² In Antizipation des folgenden Videoinhalts entlarven Kai und Adrian ihre Tatbeteiligung, wodurch sich ihre einseitige Medienkompetenz zeigt. Sie sind zwar in der Lage, Medien zu ihren Gunsten zu nutzen, und erhalten damit auch eine temporäre oder gruppenspezifische Diskurshoheit, sie haben aber dennoch ausgeprägte Authentizitätserwartungen an Medieninhalte und an-tizipieren die Instrumentalisierung durch andere nicht. Die Manipulatoren wer-den zu Manipulierten.

Vergleichbar zur Ebene der Erwachsenen spiegelt sich eine Geschlechterspezi-fik auch auf der Ebene der Jugendlichen. Janine fällt als Einzige nicht auf den Bluff herein und beschuldigt sich damit nicht selbst. Im Kontext des bereits oben beschriebenen Maskierungs-Modells der Familie Bertram ist das nachhaltige Schweigen funktional für die Aufrechterhaltung ihrer individuellen Ordnung und Norm, was sich am Fortgang der Ermittlungen zeigt. Obwohl die Narration für den Zuschauer eine kohärente Lösung für den Kriminalfall anbietet, bleibt intra-diegetisch eine rechtskräftige Klärung von Janines Beteiligung und Schuldumfang offen und sie wird in die Obhut ihrer Eltern übergeben. Der Rechtsstaat kann sei-ner Funktion als Norminstanz im moralischen Sinne nicht mehr nachkommen. Vielmehr werden rechtliche Normen übererfüllt, sodass auch Täterin Janine ge-schützt ist und, so suggeriert der Film, aufgrund der Anwendung des Jugendstraf-rechts es auch in Zukunft bleibt.¹⁰⁴³ An dieser Stelle zeigt sich nicht nur die Gren-ze der technologischen Möglichkeiten,¹⁰⁴⁴ sondern auch, dass der Konflikt zwischen Tradition und Fortschritt eigentlich ein sekundärer ist, der dem für den Film deutlich zentraleren Konflikt um Reproduktion subsumiert werden kann. Dies wird in der Endsequenz des Krimis deutlich. Die zunächst ausbleibende mo-ralische Sanktionierung durch staatliche Institutionen erfolgt zuletzt durch ein Individuum. Janine wird von ihrem Vater ermordet.¹⁰⁴⁵ Greift man zurück auf seine Beschreibung von Janine, erscheint diese Problemlösung logisch: Während das sozial Böse auch sozial sanktioniert werden kann, unterliegt das biologisch

¹⁰⁴⁰ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:29.

¹⁰⁴¹ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 0:50.

¹⁰⁴² Tatort: Ohnmacht, 1:04.

¹⁰⁴³ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 1:20.

¹⁰⁴⁴ Sicherlich wird diese Gegenüberstellung von Ballauf und Häslich im Verlauf der Reihe weiter aufgegriffen und problematisiert, sodass eine Auflösung des Konflikts nicht komplett zu erwarten ist.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Tatort: Ohnmacht, 1:27.

Böse anderen Maßstäben. Die Insemination als dem *Discours* vorgelagertes Ereignis kann nur durch Janines Eltern getilgt werden. Janines Vater ist in der Lage, aus seinem Zustand der Fremdbestimmung und des Nicht-Lebens auszubrechen, und agiert als Norminstanz, die ihr zu spät kreierte Leben zu früh und ebenso beendet, wie es erschaffen wurde; künstlich.

Der Film zeichnet hier ein vor der Folie seines Produktionskontextes und seiner Einbettung in einer Reihe durchaus dystopisches Weltmodell, in dem gegebene Anthropologien zur Debatte gestellt werden. Künstliche Befruchtung ist dabei Ursache eines biologisch bedingten Bösen, welches sich unabhängig von Sozialisation und Erziehung ausprägt und in der Lage ist, das soziale Böse in anderen Figuren zum Vorschein zu bringen und emotional-affektive Beziehungen zu entladen. Obwohl im Film hinsichtlich der sozialen Ursachen des Bösen Leerstellen gelassen werden, wird deutlich, dass dieses durch eine Gesellschaft reguliert werden kann und damit im Sinne eines Anderen noch integrierbar ist. Anders ist es im Falle des biologisch Bösen, welches nicht fortbestehen darf und eliminiert werden muss. Das Verfahren der künstlichen Reproduktion wird hier demnach über sein Produkt dämonisiert und als gesamtgesellschaftliches Problem inszeniert. Es führt zu einem dysfunktionalen Familienleben und schließlich zur Exklusion aus der Gesellschaft bis hin zum absoluten Selbstverlust auch implizit betroffener Figuren. Ein Ausbruch aus diesem Zustand ist nur durch die Rückführung der initialen Befruchtungshandlung möglich.

Wie bereits zu Beginn angekündigt, sind die Problemkonfiguration und der Handlungsentwurf des Tatorts im Sinne seiner Genrespezifika zugespitzt und überzeichnet. Ein *Happy End* ist im Krimi genauso wenig notwendig wie eine Beziehungsbildung. Selbst eine Sanktionierung der Täter und Täterinnen ist keine absolute Bedingung, da es bei der Entfaltung des *Whodunit* vor allem um die Aufklärung des Tatvorgangs geht. Dennoch lassen sich die hier rekonstruierten Argumentationslinien und zugrundeliegenden Normvorstellungen in Bezug auf künstliche Befruchtung als modellhaft beschreiben und finden sich in ähnlicher, aber weniger dramatisierter Form auch in Beispielen von Liebes- und Familienfilmen wieder.

Eindrucksvoll gezeigt werden kann dies am Film NOCH EIN WORT UND ICH HEIRATE DICH (Wilhelm Engelhardt, D 2007). Diese Familienkomödie wurde im Rahmen der Sat.1-Dienstagfilmreihe gezeigt und erfüllt damit nicht nur gegenüber dem Tatort deutlich unterschiedliche Handlungserwartungen, sondern auch einen sehr konträren Unterhaltungsanspruch. Vorgeführt werden darin Katrin Brand und ihre 16-jährigen Zwillinge, welche mithilfe einer künstlichen Befruchtung gezeugt wurden. Katrins Kinder erfahren von ihrer Zeugung und möchten ihren biologischen Vater kennenlernen, woraufhin sich dieser und Katrin nach einigen Komplikationen annähern und schließlich eine Beziehung eingehen. Die Strategie der Familienbildung als filmisches Prinzip ist als Schlussfolgerung in diesem Fall keine besonders überraschende Annahme.

Relevant ist für die Analyse vielmehr die Rekonstruktion der filmischen Argumentation, welche zur biologischen Familienzusammenführung führt. Dabei werden zwei gleichermaßen wichtige Transformationsprozesse parallelgeführt.

Während Katrin den Makel der Unnatürlichkeit überwinden muss, gilt es für Samenspender Frank, sein zunächst unbewusstes Vaterschaftspotential zu realisieren. Eine Familienbildung kann nur stattfinden, wenn beide Figuren diesen Wandel vollziehen, wobei der Fokus im Wesentlichen auf der Figur Katrin liegt. Sie wird als Figur präsentiert, der sowohl persönlich als auch beruflich das Merkmal der Künstlichkeit anhaftet.

Auf der Ebene ihres Körpers wird dies durch die Insemination repräsentiert, die sie aufgrund der Unfruchtbarkeit ihres Lebensgefährten durchführen lässt. Ihr unerfüllter Kinderwunsch gilt als die letzte Hürde zum Glück der Figur.¹⁰⁴⁶ Die sprechende Namensgebung ihres behandelnden Arztes (Prof. Dr. Felix Gottwald) ist vor dieser Folie nicht nur ein rhetorisches Humorinstrument, sondern referiert auch bereits auf gesellschaftliche Ressentiments – künstliches Leben ist eben nicht gottgeschaffen –, die mit der Genmedizin und der alternativen Reproduktionsmedizin einhergehen. Entsprechend wird dieses Modell der Elternschaft bereits zu Beginn des Films problematisiert. Liegen die Kinder in den Armen des nicht-biologischen Vaters, schreien sie unablässig, werden sie von Mutter Katrin gehalten, sind sie still.¹⁰⁴⁷ Die Babys fungieren hier als Distinktionselement zwischen dem Natürlichen und Künstlichen, wobei ein harmonischer Zustand in der biologischen Verwandtschaft gesucht wird. Entsprechend wird auch der Substitutionsvater getilgt, er verlässt die Familie nach einem Jahr.

Auf der beruflichen Ebene konstatiert sich das Künstliche an Katrin über ein Paradoxon. Ihr Arbeitgeber PflanzTech züchtet natürliche Pflanzen in einer künstlichen und sterilen Treibhaus-Umgebung. Ein Widerspruch, der den Figuren durchaus bewusst ist: „Ich frag mich echt, wozu wir Gärtner gelernt haben und du auch noch 'ne Fachhochschule drangehängt hast! Die brauchen hier keine Gärtner, die brauchen Techniker.“¹⁰⁴⁸ Die Diskrepanz zwischen ihrer Profession als Begleiterin des natürlichen Lebenszyklus und der Realität ihrer Tätigkeiten und ihrer Figur wird als zentrales Problem in der Narration aufgeworfen. Katrins Unnatürlichkeit muss filmisch durch einen Renaturalisierungsprozess eliminiert werden, der im Wesentlichen durch das Eingehen einer Paarbeziehung vollzogen wird. Entsprechend seinem Genre als Familienkomödie strebt der Film danach, Katrin eine funktionale Vaterfigur für ihre Kinder an die Seite zu stellen.

Angeboten werden dafür zwei opponierende Modelle, welche durch Katrins Chef Thorsten auf der einen Seite und den Samenspender Frank auf der anderen Seite inkorporiert werden. Thorsten, als Gründer von PflanzTech, ist klar im Raum des Künstlichen verortet. Mit dem fortschreitenden Ablegen dieser Eigenschaft durch Katrin wird er als potentieller Partner und Vaterfigur abgewertet. Sein Egoismus steht der geforderten väterlichen Verantwortung entgegen. Er möchte Katrins Kinder in Internate schicken, um eigene zu zeugen.¹⁰⁴⁹ Sein Un-

¹⁰⁴⁶ Wilhelm Engelhardt, NOCH EIN WORT UND ICH HEIRATE DICH. Janus Film/Sat.1 2007, Filmminute 0:20; im Folgenden zitiert unter Noch ein Wort, H:MM.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Noch ein Wort, 0:01.

¹⁰⁴⁸ Noch ein Wort, 0:28.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Noch ein Wort, 1:10.

vermögen zur Transformation und charakterlichen Weiterentwicklung macht ihn demnach als Mittel zur Problemlösung obsolet, bietet jedoch eine Basis zur Distinktion des ihm entgegengestellten Charakters Frank. Dieser inkorporiert das Merkmal der Natürlichkeit bereits zu Beginn des Films, weil er der biologische Vater der Zwillinge ist. Hinzu kommt, dass er ein unkompliziertes Verhältnis zu seinem eigenen Körper aufweist und häufig nackt oder oberkörperfrei gezeigt wird. Während dies in anderen Filmbeispielen durchaus problematisch sein kann, trägt diese Zeichnung Franks zu seiner Authentizität bei. Nacktheit wird sogar mehrfach funktionalisiert, da sie eine relevante Stufe der Renaturalisierung für Katrin darstellt. Ihre Transformation und die Bewusstwerdung ihres Personenpotentials erreichen eine neue Ebene, als sie sich nackt im Spiegel betrachtet und damit Zugang zu ihrer eigenen natürlichen Körperlichkeit findet.¹⁰⁵⁰ Erst hierdurch kann auch eine körperliche Annäherung Katrins an Frank vollzogen werden. Diese folgt im Beispiel keinen genrespezifischen Handlungsabläufen und romantischen Topoi (siehe Kapitel 5.1). Stattdessen führt der erste Körperkontakt der beiden direkt zum Geschlechtsverkehr und kann damit als nachträglicher metaphorischer Befruchtungsakt gelesen werden.¹⁰⁵¹ Der verprellte Thorsten konstatiert kurz davor, Katrin benehme sich wie eine 20-Jährige, woraufhin diese ihn mit dem Wort „Mittzwanziger“¹⁰⁵² korrigiert und ihre metaphorische Verjüngung bestätigt. Dies entspricht dem Alter, das Katrin zum Zeitpunkt der Insemination hatte. Die Kinder erhalten hierdurch ex post eine legitime natürliche Herkunft, wodurch auch Katrins Makel der Künstlichkeit reduziert wird.

Diese Rückführung Katrins spiegelt sich auch in ihrem Beruf. Sie öffnet in einem Impuls die Fenster der Gewächshäuser und lässt die Sonne statt des künstlichen Lichtes auf die Pflanzen wirken.¹⁰⁵³ Als Überspitzung ihrer Transformation werden vielzählige Bienen und Hummeln gezeigt, welche die Blumen im natürlichen Umfeld befruchten dürfen. Der natürliche Lebenszyklus ist also wiederhergestellt, sowohl für die Pflanzen als auch für Katrin und Frank.

Der Film propagiert hier vehement die Konsistenz der biologischen Kernfamilie. Alle Abweichungen davon, hier durch andere Männer verkörpert, werden problematisiert und als Lösungsmodelle abgelehnt. Der natürliche Gründungsakt der Kernfamilie wird im Nachhinein metaphorisch vollzogen, sodass sowohl die Partnerschaft als auch die Vaterschaft legitimiert werden. Die künstliche Befruchtung als dem *Discours* vorgelagertes Initialproblem für die Entwicklung von Katrin und Frank wird narrativ ex post gelöst. Das eingangs suggerierte Fortschrittsdenken – eine Frau trifft emanzipiert die Entscheidung zur Insemination, um ihr individuelles Glück zu finden – wird zuletzt unterlaufen und widerlegt, der Fortschritt ist hier nur ein Instrument, welches zugunsten der Vermittlung traditioneller Werte funktionalisiert wird. Insemination ist hier nicht, wie zu Beginn des Kapitels für die außertextuelle Welt proklamiert, eine Problemlösung, son-

¹⁰⁵⁰ Vgl. Noch ein Wort, 1:00.

¹⁰⁵¹ Vgl. Noch ein Wort, 1:15.

¹⁰⁵² Noch ein Wort, 1:16.

¹⁰⁵³ Vgl. Noch ein Wort, 1:18.

dern wie im Tatort ‚Ohnmacht‘ der Ausgangspunkt der intradiegetischen Problemkausalität.

Ähnlich ist es im Film VATERFREUDEN (Matthias Schweighöfer, D 2014), wobei das Konzept der Familie hier zumindest ansatzweise zugunsten einer emotional-affektiven Aufladung geöffnet wird. Bereits in NOCH EIN WORT UND ICH HEIRATE DICH ging es darum, ein favorisiertes emotional besetztes Beziehungsmodell durchzusetzen, wobei dieses noch eng mit der Biologie verknüpft wurde. In VATERFREUDEN wird auf diesen Zusammenhang teilweise verzichtet. Die Samenspende, mit der Figur Maren schwanger wird, ist nur scheinbar von dem ihr bis dahin unbekanntem Felix, der nach seiner plötzlichen Unfruchtbarkeit sicherstellen möchte, dass er sein eigenes Kind großzieht, und Maren deshalb kontaktiert. Ähnlich wie im vorherigen Beispiel laufen im Film die Paarbildung zwischen Maren und Felix einerseits und die Vaterwerdung andererseits parallel, wobei sowohl dem Zuschauer als später auch den Protagonisten klar ist, dass für die Befruchtung von Marens Eizellen nicht Felix' Samen verwendet wurde. Die innerliche Lösung von einer notwendig biologischen Relation zwischen Vater und Kind ist insofern funktional, als sie eine Probe für die wahren Gefühle der Figuren darstellt und damit zur Stabilität ihrer Beziehung beiträgt. Diese etabliert sich eben nicht ausschließlich über den Wunsch nach einem biologischen Kind beider Protagonisten,¹⁰⁵⁴ da hierdurch nur ein Teil der notwendigen und narrativ getriebenen Transformation der Figuren abgeschlossen wäre. Stattdessen verfestigt sich die romantische Beziehung erst, als beide Charaktere ihre Gefühle füreinander offenlegen.¹⁰⁵⁵ Es ist also das Zusammenwirken der emotional-affektiven Verbindung des Paares und ihres gemeinsamen Wunsches, elterliche Verantwortung zu übernehmen, welches eine funktionale Familiengemeinschaft schafft. Die entsprechende Veränderung in den Merkmalen der Figuren fasst Felix' Vater mit den Worten „Familie wird nicht durch Blutsverwandtschaft zur Familie. 'ne Familie entsteht durch Liebe“¹⁰⁵⁶ zusammen.

Wie in den vorangegangenen Beispielen bildet die künstliche Befruchtung also in VATERFREUDEN ein Ereignis bzw. einen Erzählanlass im Sinne des Beziehungsplots, der sich erst als Folge des Eingriffs entfaltet. Während sie an anderen Stellen eher implizit ist, da der Diegese vorangestellt, wird sie in VATERFREUDEN sehr explizit thematisiert und dient als Instrument, um Familienwerte und Normen zu verhandeln. Vergleichbar zu NOCH EIN WORT UND ICH HEIRATE DICH hält VATERFREUDEN seine Genreerwartungen ein und ermöglicht am Ende eine funktionale Familie, die bezüglich ihrer Emotionalität und Stabilität positiv bewertet wird. Dieses Aufbrechen eines rein biologisch-traditionellen Familienmodells wird jedoch durch den Film teilweise wieder zurückgenommen oder zumindest in einen spezifischen Kontext eingebettet, denn es folgt aus einer biologischen Notwendigkeit. Da Felix im Verlauf der Handlung impotent wird, kann Familie als *conditio sine qua non* der im Film gezeigten Anthropologie für ihn nur durch künstliche

¹⁰⁵⁴ Vgl. Vaterfreuden, 1:26.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Vaterfreuden, 1:42.

¹⁰⁵⁶ Vaterfreuden, 1:35.

Befruchtung überhaupt erreicht werden.¹⁰⁵⁷ Hinzu kommt, dass Maren und Felix im Epilog erneut schwanger sind, dieses Mal tatsächlich mit Felix' Samenspende.¹⁰⁵⁸ Sofern eine biologische Familiengründung möglich ist, wird diese also auch realisiert und die gewünschte Hierarchie der Familienkonstellation somit bestätigt.

8 Happy End?! Zur Anthropologie von Liebe im deutschen Film

In seiner Analyse der Literatur des 18. Jahrhunderts rekonstruiert Niklas Luhmann das komplexe Netz an Semantiken, Handlungserwartungen und Charakterentwicklungen, das mit dem Konzept der romantischen Liebe verknüpft ist. Eine solche Liebe erfordert von den Menschen Idealisierung und Hingabe, ein Zurückstellen des Ichs, um im Wir der Beziehung aufgehen zu können. Es ist also wenig überraschend, dass wachsende Individualisierungsansprüche, wie sie sich in modernen Gesellschaften finden lassen, eine Bedrohung für die romantische Liebe darstellen.¹⁰⁵⁹ Sie wird in der Folge kontrastiert durch Liebeskonzepte, die Hingabe mit Unterdrückung und Idealisierung mit Verdrängung gleichsetzen und eine Demokratisierung der Liebenden fordern. Mit der Modernisierung der Gesellschaft, dem Wachsen des Verständnisses von Teilhabe und Gleichberechtigung diversifiziert sich auch das Verständnis von Liebe. Genauso wie Luhmann sein Ideal der romantischen Liebe und Barthes seine Sprachfiguren der Liebe aus Texten und Gesprächen ableiten, eignen sich auch filmische Texte, um zu rekonstruieren, welche Muster und Strukturen der Liebeskommunikation aktuell relevant sind.

Als Komprimat genau dieser Kommunikationsanlässe sind romantische Komödien und Liebesfilme Seismographen des jeweiligen kulturell favorisierten Liebesideals. Dabei wurde in Kapitel 5 sichtbar, dass sich die Filme sowohl auf der Darstellungsebene als auch bei der Modellierung ihrer Handlungsketten repetitiver narrativer Strukturen und Symboliken bedienen, welche nicht zuletzt zu einer *Trivialisierung der romantischen Erzählung* beitragen.

Obwohl Liebe und deren Realisierung in einer Paar- oder Familienbeziehung für die Protagonisten als transformativ und einzigartig inszeniert wird, werden zur Codierung derselben tradierte und redundante Darstellungsmittel verwendet. Es genügt eine Bildweichezeichnung beim Blickwechsel oder eine Zeitlupeneinstellung der Kamera, begleitet von entsprechend melodramatischer Filmmusik, um für den Zuschauer zu markieren, dass es sich – entgegen allen Wahrscheinlichkeiten und möglicherweise auch entgegen der Wahrnehmung der Figuren zu diesem Zeitpunkt des Films – hier um Liebe handelt. Genau hierin liegt auch der Mehrwert dieser Referenzen. Sie schaffen eine Schablone für das Verstehen, die das gesamte mitgedachte Repertoire des romantischen Liebesideals

¹⁰⁵⁷ Vgl. Vaterfreuden, 0:24.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Vaterfreuden, 1:44.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, S. 147.

mit einer Kameraeinstellung abrufen. Mithilfe dieser erkennbaren Strukturen steuern die Filme dann auch potentielle Erwartungshaltungen hinsichtlich der Handlungsentwicklung.

Jedoch wird nicht nur den Zuschauern diese Erwartungsentwicklung zuteil, sondern auch intradiegetischen Protagonisten. Die Markierung eines Blickwechsels, einer Berührung oder eines Kusses als signifikant auf der *Discours*-Ebene ist oftmals Anlass für eine veränderte Wahrnehmung des potentiellen Partners und die daran anschließende Erwartungshaltung bezüglich einer sich entwickelnden Liebesgeschichte auf der Ebene der *Histoire*. Nicht selten ist sie sogar Grundlage derselben. Alex' Enttäuschung über Neles Reaktion auf die gemeinsame Nacht in *WHAT A MAN* (Matthias Schweighöfer, D 2011) ist Voraussetzung für die missverständliche Einschätzung der Beziehung als Freundschaft und die letztliche Aufklärung der gegenseitigen Zuneigung.¹⁰⁶⁰ Seine Wahrnehmung des Kusses und des Sex als beziehungsverändernd und relevant scheint nicht mit ihrer übereinzustimmen. Diese Fehleinschätzung kann zuletzt aufgeklärt und die beiden vereint werden. Das Missverständnis und der Mangel an Aufrichtigkeit in der emotionalen Kommunikation sind als Ursache aller Probleme zwischen Liebenden deshalb von großer Relevanz im Liebesfilm, weil sie sich genauso simpel kreieren wie auflösen lassen. Nicht nur die Ebene der Darstellung fungiert als Mittel der Trivialisierung, auch die narrative Struktur der Filme trägt dazu bei.

Genauso ist es mit den modellierten Oppositionen, welche zunächst als unüberwindbare Disparitäten markiert werden, der Macht der Liebe gegenüber aber kein ernsthaftes Problem darstellen. Sie dienen lediglich der Sichtbarmachung eines zu überwindenden Hindernisses und nicht zuletzt als Legitimierung der Narration, werden jedoch im Kern selten aufgelöst. In solchen Vereinfachungen stecken gleichermaßen Potentiale wie auch Gefahren. Als Form der Orientierung in einer sowohl intra- als auch extradiegetisch komplexen Welt hat die Reduktion von Wahlfreiheiten und Problemen eskapistischen Wert. Sie schafft überschaubare Ordnungsgrößen, Trennlinien und Kategorisierungen, bietet jedoch auch einen Ansatz der Diffusion unerwünschter Separierungen. Trivialisierung führt zu Komplexitätsreduktion und diese wiederum stellt sicher, dass das Verstehen des Gezeigten einer möglichst breiten Menge an Zuschauern möglich ist.

Dennoch provoziert Trivialisierung auch relevante Auslassungen, das Nicht-Zeigen von diversen Lebensaspekten und das Simplifizieren gesellschaftlicher Realitäten. Die Belohnung des verbrecherischen Zeki Müller in *FACK JU GÖHTE* (Bora Dağtekin, D 2013) mag zwar zugunsten des romantischen Erzählrahmens emphatisch und erwünscht sein, dennoch unterläuft der Film konstant eine Problematisierung der gezeigten Bildungsrealität oder Kriminalität. Auch wenn Stella und Nicholas aus *EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK* (Josh Broecker, D 2001) zusammenfinden, heißt das nicht, dass die gesellschaftliche Separierung in Ober- und Unterschicht überwunden wäre. Die Harmonisierung, und das ist ein signifikanter Aspekt dieser Trivialisierung, funktioniert in der Regel vor allem auf individueller

¹⁰⁶⁰ Vgl. WaM, 0:54.

Basis und hat keinerlei Konsequenzen für den Rest der dargestellten Weltordnung. Die zugrundeliegende Ideologie einer in die Intimität hineinreichenden gesellschaftlichen Segregation von Schichten bleibt völlig unbeleuchtet und wird damit sowohl implizit als auch explizit bestätigt. Die zuletzt etablierten *Happy Ends* fungieren also gewissermaßen als *Smoke Screen*, sie verschleiern den Fortbestand dieser in den Weltentwürfen künstlich gesetzten Grenzziehungen zwischen arm und reich, dick und dünn oder alt und jung.

Liebe wird vor diesem Hintergrund zu einer Art semantischem Mittel, zum Zweck, einer Hülse, welcher je nach Weltentwurf und jeweiliger Zielsetzung beliebig Werte und Normen zugewiesen werden können. Insofern sie der filmischen Ideologievermittlung dient, wird mithilfe von Liebe also nie nur über sie selbst kommuniziert, sondern immer auch über anderes. Konkret werden anhand der Liebeskonzeption anthropologische Konzepte mitverhandelt, Aussagen darüber, wie der Mensch ist, was er tun und wissen kann.

Bürgerliche Norm und Marginalisierung

Ein Aspekt dieser Anthropologie ist der Umstand, dass die zuletzt existierenden Paarbindungen immer eine gewisse *Proximität* der Protagonisten etablieren. Liebe findet sich in unmittelbarer Nähe der Figuren, auch wenn diese durch gesellschaftliche Faktoren voneinander getrennt sind. Sie lässt sich finden unter Freunden, Ex-Partnern, Nachbarn, Kollegen oder unter Personen, die eine gemeinsame Geschichte (zum Beispiel als Kinder) teilen. Anders gesagt entwickelt sich Liebe aus dem Bekannten, dem bereits Erfahrenen, dem Alltag der Figuren, der vertrauten Norm. Sollte diese gesellschaftliche Nähe nicht von Anfang an gegeben sein, etwa durch Schichtunterschiede, so wird im Rahmen des *Happy Ends* dafür gesorgt, dass das Trennende nivelliert wird. Plakativ ausgedrückt geben Reiche Status und Geld auf, Dicke werden dünner und Dumme schlauer. Proximität funktioniert also auch abstrakt, indem Figuren gesellschaftlich einander angenähert werden, sodass die Idealbeziehung letztlich immer in einer bürgerlichen Mitte angesiedelt ist. Eine Alternative hierzu, etwa zu zeigen, dass das Paar am Ende glücklich seinen Reichtum genießt, gibt es nicht. Was hierdurch suggeriert wird, ist auch, dass mit der Normalisierung des Bekannten immer auch eine Ausgrenzung vollzogen wird. Wenn das Glück in der bürgerlichen Mitte zu finden ist, dann ist ein Ausbruch aus dieser Ordnung in jeglicher Form eben unerwünscht.

Es mag zwar etwas seltsam klingen, dies als Tendenz massenwirksamer Filme herauszustellen, doch äußert sich diese Tendenz zum *Mainstreaming* als so spezifisches Merkmal des untersuchten Korpus, dass es gesondert benannt werden sollte. Als *Mainstreaming* ist hiermit genau jener Prozess zu verstehen, bei dem mithilfe der mehrfach beschriebenen Erzählmuster dafür gesorgt wird, dass ein bestehender ‚Normalzustand‘ aufrechterhalten und abgesichert wird. Damit ist neben dem oben beschriebenen Prozess der Annäherung zum Beispiel auch eine Verzerrung der Repräsentation gemeint. Diese zeigt sich sehr zugespitzt in dem Umstand, dass bis auf wenige Ausnahmen alle Figuren in den Filmen weiß sind. Umgekehrt trägt ein von dieser Norm abweichendes Aussehen zu einer spezifi-

schen Funktionalisierung desselben im Film bei. So wird der Umstand, dass der Österreicher Elyas M'Barek als Ausländer gelesen werden kann, sowohl in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (Bora Dağtekin, D 2012) als auch in *WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS* (Simon Verhoeven, D 2016) dafür genutzt, seinen Protagonisten als Vermittler zwischen den Kulturen zu installieren. Während in *ALLES IST LIEBE* (Markus Goller, D 2014) alle anderen Beziehungsprobleme auf einer rein kommunikativen und emotional-affektiven Ebene ausgehandelt werden, ist es ausgerechnet der von Fahri Yardim gespielte Kerem, dessen gesamter sozialer Status durch eine Insolvenz bedroht ist. Eine phänotypische Andersartigkeit hat zumindest in den genannten Beispielen auch Auswirkungen auf den Figurenstatus in den Filmen.

Im Gegensatz zu diesen Figuren, die durch Beziehungen noch in den Mainstream integrierbar sind, lässt sich feststellen, dass andere ‚Abweichungen‘ von der körperlichen Norm allein durch ihre fehlende Darstellung marginalisiert werden. Insofern sie nicht thematisch werden, gibt es beispielsweise keine Protagonisten, die nicht einem idealisierten und ästhetisierten Körperbild entsprechen. Mandys Übergewicht in *FRAUENHERZEN* (Sophie Allet-Coche, D 2014) wird von ihr selbst und auch anderen Figuren als problematisch thematisiert. Es ist entsprechend funktional, dass sich ihre Paarbildung mit dem blinden Fritz entwickelt, dessen Behinderung dabei hilft, über Äußerlichkeiten hinweg ihre innere Schönheit zu erkennen. Dicke Körper, so vermitteln dieses und andere Beispiele, in denen das Körpergewicht thematisiert wird, können nicht bedingungslos geliebt werden. Auch andere Aspekte der Abweichung von diesem eng verstandenen Körperideal, etwa Tätowierungen, Anzeichen des Alters oder Behinderungen, werden nicht gezeigt, ohne dass sie zum Sujet der Handlung werden.¹⁰⁶¹

¹⁰⁶¹ So sind Zeki Müllers Tattoos in *FACK JU GÖHTE* (Bora Dağtekin, D 2013) als spezifische Codes seiner Zugehörigkeit zu einem im Film problematisierten sozialen Milieu und zu dem Bereich ‚Kriminalität‘ zu lesen. Der Altersunterschied der Figuren wird beispielsweise zum Anlass der Erzählung in *LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN* (Hansjörg Thurn, D 2009) und *LIEBESLEBEN* (Maria Schrader, D/IL 2007) und wird jeweils funktionalisiert für die Aushandlung von Generationskonflikten. Im ersten Beispiel wird hierdurch die langjährige Unfruchtbarkeit des Vaters überwunden, im letzteren wird ein Familienkonflikt auf der Elternebene aufgeklärt, was die Beziehungsfähigkeit der Kindergeneration rehabilitiert.

In der Komödie *WO IST FRED?* (Anno Saul, D 2006) nutzt der titelgebende Fred ein Rollenspiel als Rollstuhlfahrer aus, um eine Frau zu beeindrucken. Die Behinderung wird zu einer Kostümierung, die der körperlich fähige Fred an- und ausziehen kann. Ähnlich wie bei Rollenspielen, in denen Homosexualität als Maskerade genutzt wird, etabliert sich hier eine Abwertung und Diskriminierung zweiter Ordnung. Anders als Menschen mit Behinderungen, die diese und die damit verbundene gesellschaftliche Marginalisierung nicht einfach ablegen können, etabliert sich die Maskerade für die Protagonisten im Kern als ein Spiel und ein Mittel zum Zweck. Die dahinterstehende heteronormative Matrix wird eben keinesfalls durchbrochen, sondern zementiert, wenn die Figuren aus ihren defizitären Kostümen aussteigen und ihre Idealpartner durch das Präsentieren ihrer Normerfüllung an sich binden können.

In der Coming-of-Age-Geschichte von *CRAZY* (Hans-Christian Schmid, D 2000) steht die Entdeckung von Sexualität mit und trotz seiner Behinderung im Zentrum der Identitätsfindung des Hauptprotagonisten Benni. Wie liebenswürdig Benni ist, wird dabei aber nicht nur auf einer partnerschaftlichen, sondern auch einer freundschaftlichen Ebene ausgehandelt. Das Thema

Aber nicht nur das Ideal des Körpers entspricht in den untersuchten Filmen konservativen Wertvorstellungen. Auch auf der Ebene geschlechtsspezifischer Fragestellungen zeigen sich Diskrepanzen dessen, was Protagonisten erlaubt ist. Dazu gehören neben vestimentären, habituellen oder topografischen Codes auch Aspekte der Kameraführung. Frauen werden in Relation zu Männern nicht nur in eindeutig domestizierte Interaktionsräume, Berufsgruppen oder Aktivitäten verdrängt, sie sind innerhalb der Diegese auch einem konstanten *Male Gaze* ausgesetzt, welcher sich übergeordnet auf der Ebene der Kameraführung und des *Point of View* fortsetzt. Insbesondere bei der Thematisierung von Sexualität wird dieses Machtgefälle sichtbar.

Obwohl sich Männer und Frauen gleichermaßen als Repräsentanten einer positiven und negativen Sexualität nachweisen lassen, gibt es auch auf dieser Ebene Unterschiede hinsichtlich der Diskursmacht und Handlungsgewalt. Frauen sind konstant einem Blick aus der männlichen Perspektive ausgesetzt und werden durch die Narration, die ihr inhärenten Männerfiguren und die Zuschauer (vermittelt durch den Blick der beobachtenden Kamera) zum Objekt sexueller Projektionen und Fantasien. Diese artikulieren sich explizit visuell, in Form einer Fantasiensequenz, eines Traumes oder einer verzerrten Bildmarkierung, oder implizit durch die Unterwerfung der Frau unter die narrativ etablierte Hegemonie der Liebe, das endlose Streben nach der idealen Paarbeziehung. Auch für homosexuelle Charaktere setzt sich diese Strategie fort. Die Verdrängung lesbischer Charaktere in versteckte Exklusivräume perpetuiert dann noch eine Marginalisierung zweiter Ordnung.¹⁰⁶²

Freundschaft rückt bei der Auseinandersetzung mit Behinderungen nicht nur in diesem Beispiel in den Vordergrund. Auch in *VINCENT WILL MEER* (Ralf Huettner, D 2010) oder *DIE GOLDFISCHE* (Alireza Golafshan, D 2019) wird die freundschaftliche Gemeinschaftsbildung von Figuren mit Krankheiten oder Behinderungen mit dem Streben nach einer partnerschaftlichen Liebe parallelgeführt. Obwohl diese im ersten Beispiel aufgrund der nicht überwundenen Magersucht-Krankheit Maries noch unerfüllt bleibt, wird zumindest die Familienrestauration zwischen Vincent und seinem Vater vollzogen. Im Falle der *Goldfische* kann sowohl die Beziehung zwischen den Hauptfiguren Laura und Oliver als auch die Freundesgemeinschaft installiert werden. Beide Beispiele porträtieren eine Gesellschaft, in der behinderte Figuren sowohl eine positiv bewertete Gemeinschaft finden können als auch die Möglichkeit einer Idealbeziehung suggeriert bekommen. Allerdings erfolgt beides innerhalb eines Schutzbereiches, der die Anpassung an das oben beschriebene Normkörper-Ideal ohnehin aushebelt. Es wird dadurch keinesfalls eine inklusive Weltordnung modelliert.

¹⁰⁶² Wie bereits weiter oben beschrieben, gibt es nur wenige Ausnahmen von dieser Fokalisierung, sodass von der Implementierung eines potentiellen *Female Gaze* nur selten gesprochen werden kann. Verstanden als Fokus auf die Bedürfnisse weiblicher Charaktere und deren Perspektiven auf Sexualität, Arbeit und das Leben, kann eine deutliche Identifizierung dieser filmischen Argumentation etwa in Beispielen wie *TAXI* oder *BANKLADY* (Christian Alvart, D 2013) nachgewiesen werden. Schwieriger sind hier jedoch Filme wie *FRAUENHERZEN* oder *TRAUMFRAUEN* zu verorten, deren Titel zwar suggerieren, dass die Wahrnehmung weiblicher Figuren im Zentrum stehe, die sich jedoch letztlich in vielen Aspekten wieder einer patriarchalen Weltordnung unterwerfen. Die Bedürfnisse der Frauen erscheinen nicht gewählt, sondern als Resultat einer sozialen Konditionierung zur Erfüllung von Normen, die durch Männer gesetzt wurden.

Jedoch werden entsprechende Hierarchien der Geschlechterordnung nicht nur im Rahmen der Darstellung festgeschrieben, sondern lassen sich auch auf der Ebene des Erzählten nachweisen. Als zentrales Problem vieler Narrationen offenbart sich die mit den Worten des Ruhrpott-Poeten Herbert Grönemeyer formulierte Sinnfrage: Wann ist ein Mann ein Mann? Es scheint, als befände sich der moderne Mann in einer existenziellen Krise. Ein Umstand, der innerhalb der Weltentwürfe oftmals in Form einer abrupten Veränderung der Lebensumstände zentraler Charaktere adressiert wird. Aus einer Krise im Beruf oder in der Beziehung wird eine Identitätskrise. Zur Diskussion stehen dabei alle Aspekte des maskulinen Selbstentwurfs: das Aussehen, die soziale Position, das Verhältnis zur Umgebung oder die Rolle als Partner oder Vater. Deshalb dient die Aussicht auf verschiedene Konstellationen von Liebe vor allem als Katalysator und schließlich als Belohnung der männlichen Transformation. Die männliche Sinnsuche versinnbildlicht in dieser Logik die menschliche Sinnsuche.

Frauenfiguren wird eine entsprechende Relevanz selten zugesprochen. Sie erscheinen vielmehr als Token oder als Manifestierung der Belohnung für den Mann und sind damit die Folie, auf der sich die heteronormative Matrix überhaupt erst entfalten kann. Besonders zeigt sich das am Verhältnis von Rationalität und Emotionalität zwischen den Protagonisten. Obwohl hier im Kern die sexistische Tradition fortgesetzt wird – Männer sind rational, Frauen emotional –, können und müssen Männer als Aspekt der charakterlichen Merkmalerweiterung eine Emotionalisierung durchlaufen. Emotionen können also von Männern als Bindungsstrategie inkorporiert werden, ohne einen Ausbruch aus ihren Geschlechterkonventionen zu riskieren. Sie sind insgesamt komplexer modelliert, genauso wie die Verhandlung dessen, was Männlichkeit bedeutet, überwiegt und mehrdimensionaler abgebildet wird als die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit. Daraus folgt, dass Frauen auch als initiale Hüterinnen der Emotionen keinerlei Macht über Liebe haben. Den Männern obliegt die eigentliche Diskursmacht. Patriarchale Rollenstereotype werden also keineswegs gebrochen, sondern vielmehr der sexistische Standard zementiert.

Ausnahmen von dieser Art der Gender-Inszenierung sind im Korpus nicht nur selten, sondern müssen schlichtweg als nicht dem Mainstream zugehörig betrachtet werden. Als Faustregel lässt sich die Unterordnung von Frauen unter maskuline Machtkonstruktionen übertragen auf (1) den Aspekt der Kommunikation zwischen Figuren, nicht nur in Bezug auf den Redeanteil, sondern vielmehr hinsichtlich der Relevanz des Gesagten für die Diegese und den Handlungsverlauf, (2) die Handlungsoptionen, welche für weibliche Figuren grundsätzlich weiter eingeschränkt sind und sich vor allem an durch abstrakte oder reale männliche Autoritäten geäußerten Performanz-Erwartungen ausrichten, (3) und die narrative Funktion, womit die Möglichkeiten gemeint sind, die Frauen und Männern zur Beeinflussung der eigenen Handlung oder der Handlungswege anderer Figuren zustehen. Nicht nur, dass männliche Figuren hier wortwörtlich mehr Spielraum erhalten, ihnen steht es in der Regel auch zu, den Spielraum anderer, marginalisierter Figuren bedeutend einzuschränken.

Aus Ohnmacht folgt Verbindlichkeit

Trotz der Modellierung von Liebe im Bekannten wird den Protagonisten eine Kontrolle über das Finden der Liebe abgesprochen. Hierfür spricht der rekurrende *Ohnmachtstopos* der Liebe, sie ist eine schicksalhafte und vorbestimmte Fügung. Ideale Liebe ist also *nie planbar*, sie unterliegt keiner Rationalität hinsichtlich des *Wann, Wo* oder *Mit-wem* und eröffnet den Liebenden auch keine Möglichkeit zur Gegenwehr. Ist man dem idealen Partner einmal begegnet, muss die Paarbildung erfolgen. Genau deshalb wird der Topos der Aufgabe dessen, was vor der Liebe wichtig für eine Figur war, so häufig bedient. Der Zufall unterbricht den strukturierten Lebenslauf, um einem Charakter vor Augen zu führen, was wirklich essentiell ist im Leben. Dies mag zwar funktional sein für die *Happy Ends*, vermittelt aber gleichzeitig das Bild eines Menschen, der letztlich keine echte Autonomie über sein Leben ausübt, sondern mindestens so lange fremdbestimmt lebt, bis er einen Partner gefunden hat.

Aufgrund dieser Volatilität ist es notwendig, die einmal gefundene Paarbeziehung möglichst konsequent zu verstetigen. Deshalb folgt auf das Zusammensein der Liebenden immer auch ein *Verbindlichkeitsversprechen*: die gemeinsame Wohnung, eine angedeutete Ehe, eine Schwangerschaft oder andere Formen eines langfristigen Bekenntnisses zueinander. Nur selten werden differenzierte Beziehungskonzepte (zum Beispiel Distanzbeziehungen, offene Beziehungen o. Ä.) zum Teil des *Happy Ends*. Außerdem wird die Alltagsrealität einer Beziehung und damit das Potential einer Bedrohung des im *Happy End* etablierten Idealzustands ausgeblendet. Alternativ kann genau diese Bedrohung zum Erzählanlass eines Sequels werden, in dem es schließlich um die Restauration des emphatischen Liebesstatus geht.

Dennoch gibt es Bedrohungen, welche das Gefüge einer Beziehung oder Familie diskreditieren, indem sie die individuellen Beziehungen der Mitglieder erodieren. Insbesondere das Fremdgehen kann als eine solche imminente Gefährdung identifiziert werden und wird deshalb in den Filmen argumentativ umformuliert. Ein Ausbruch aus der Familie wird zum Aufbruch der Alltagsroutinen und zum Katalysator verschiedener Identitätsfindungsprozesse, mithilfe derer sich die bis dahin nicht über ihr Defizit bewussten Protagonisten neue identitätsstiftende Merkmale aneignen können. Erst mit dieser Transgression ist eine Rückkehr zu einem nun re-arrangierten gewünschten Familienalltag möglich.

Erfolgt eine Rückkehr zur Ausgangsbeziehung nicht, lösen die Filme das moralische Problem mithilfe spezifischer Sympathiesteuerungsmechanismen, sodass das Fremdgehen wiederum als Umweg zu einer erwünschten Idealbeziehung fungiert und entsprechend als Mittel zum Zweck legitimiert werden kann. Durch solche Strategien relativieren die Erzählungen potentielle Bedrohungen für Beziehungen dann, wenn sie konstruktiv für eine harmonische Endmodellierung des *Happy Ends* wirken können. Im Gegensatz dazu sind destruktive Szenarien des Ausbruchs dann in ihrer Konsequenz drastische Schilderungen des figuralen Selbstverlusts, da Selbsterfüllung nur qua Integration in positiv besetzte Gefühlsgemeinschaften (Paar- oder Familienbeziehungen) möglich ist.

Darüber hinaus zeigt sich trotz einer Vielzahl verschiedenster Konstellationen dieser Gefühlsgemeinschaften eine Tendenz in deren Hierarchisierung, insbesondere bei der Darstellung von Familien. Grundsätzlich expliziert sich dadurch die genuine Auffassung der Filme, dass Familie als sozial wichtigste Form der Beziehungsbildung fungiert und ihre Konstruktion und Restauration unabhängig von konkreten Dilemmata gleichermaßen ein narratologisches und menschliches Sinnstreben finalisiert. Die kinematografische Argumentation legt also nahe, dass Familie eine anthropologische Konstante ist. Sie wird als natürliche Folge figuraler Proximität kolportiert, bei der innerhalb eines begrenzten Zeitrahmens aus situativ erzwungenen Kooperationspartnern emotional-affektive Gefühlsgemeinschaften werden, welche sich selbst als Familie identifizieren und auch als solche durch den extradiegetischen Beobachter bestimmt werden können. In dieser Doppelung aus inner- und außerfilmischer Selbst- und Fremdwahrnehmung liegt ein signifikanter Meilenstein der Familienbildung. Noch mehr als bei Beziehungsmarkern muss bei der Familienbildung der zunächst innerliche Prozess emotionaler Aufladung auch veröffentlicht werden, um zugänglich und beobachtbar zu sein. Obwohl sich also die Aushandlung des konkreten Familienalltags im Kreise der privaten Gemeinschaft entfalten kann, findet die Familienbildung immer als Aspekt einer gesellschaftsrelevanten und als solcher bezeugten Kollektivierung statt. Durch dieses öffentliche Bekenntnis wird nicht nur die Zukunft aller Protagonisten abgesichert, sondern auch deren Konformität mit den Moralansprüchen und Verhaltenserwartungen der konstituierenden Weltordnung im Sinne eines gültigen Gesellschaftsvertrags festgeschrieben. Konkret äußert sich dies in der Aussicht auf höhere Institutionalisierungsebenen oder die Ergänzung der Kindergeneration um weiteren Nachwuchs. Die durch das Weltmodell repräsentierte Gesellschaft steuert und reguliert damit die Familien und beeinflusst sie auf unterschiedliche Weise, etwa bezüglich favorisierter oder nicht favorisierter Fortpflanzungsmodi.

Als Validierung eines bourgeoisen Familienideals wird aber vorwiegend der Fortbestand einer bürgerlichen Kernfamilie abgesichert, was heißt, dass sich die Konstruktion und Restauration von biologischen Herkunftsfamilien dezidiert als dominanteste Prozessvariante erweist. Ausnahmen davon kann es insbesondere durch die Verschränkung von idealer Liebe und Familie geben. Hierbei etablieren sich dann zugunsten einer neu formierten Paarbeziehung Stief- und Patchwork-Konstellationen, deren Status als verbindliche Erziehungsgemeinschaft häufig durch zusätzliche leibliche Kinder doppelt abgesichert wird, sodass sie als neobürgerliche Gemeinschaften im Sinne einer Vater-Mutter-Kind(er)-Gruppe das Kernfamilienideal zwar variieren, aber dennoch weiter stützen können. Als Regel kann formuliert werden, dass eine derartige Konfiguration zur Zukunftsabsicherung aller Protagonisten umgesetzt wird, wenn es irgend möglich ist.

Eine weitere Abstufung dieser narratologischen Bestrebung kann sich auch in anderer Form zeigen. Die Möglichkeit einer lediglich zwischen Eltern und Kind forcierten Bindung ohne die Konsistenz einer emphatischen Elternbeziehung ist ebenfalls funktional, sofern die Erbringung von Erziehungsleistungen durch zwei Figuren abgesichert ist. Familien sind dann also im Sinne einer Eltern-und-Kind-

Gemeinschaft zu verstehen, welche nicht zwangsläufig auf eine emotional-affektive Verbindung der Eltern angewiesen ist, sondern auf die Pluralität von Sozialisierungseinflüssen, da die unilaterale Prägung der Kinder defizitäre Identitätswürfe hervorruft. Transformationsbedürftig sind in diesen Beispielen immer die Eltern und noch häufiger Männer als Frauen. In der Anerkennung und Realisierung ihrer Vater- oder Mutterrolle erfüllen sich für diese bis dahin prekären Protagonisten nicht nur favorisierte Figurenpotentiale, sondern auch menschliche Lebens- und Sinnstiftungserwartungen. Ausnahmen von dieser Regel der zweiseitigen Prägung der Kinder gibt es in der Verarbeitung traumatischer Verlusterfahrungen. Stirbt ein Elternteil in der Diegese, wird das Ziel des Films weniger in der Installation einer Substitutions- oder Stieffamilien-Konstellation artikuliert, sondern vielmehr in der Re-Normalisierung der übrigen biologischen Familiengemeinschaft als stabiles und gesichertes Kerngefüge. Das dadurch gegebene Zukunftsversprechen des Filmendes validiert, dass die hinterbliebenen Familienmitglieder weiterleben, einen neuen Alltag finden und das Trauma überwinden.

Sexualmoral

Darstellungen von Intimität und Sexualität folgen in den untersuchten Filmen einem konventionellen narrativen Muster: Annäherung/Anbahnung – zeigbare sexuelle Interaktion – Leerstelle – zeigbares *Danach*. Die jeweiligen Ablaufsequenzen bleiben durch visuelle oder auditive Signale differenzierbar. Durch den gezielten Einsatz von Montageverfahren können Zuschauer das Geschehen entweder als emotionalisierend und intimisierend oder als triebhaft und affektlos einordnen. Eine beschleunigte Schuss-Gegenschuss-Einstellung der Kamera vermittelt dann zum Beispiel einen Blickwechsel der Protagonisten. Der Wechsel von der Totale auf Detailaufnahmen von Körperteilen und Berührungen ermöglicht dem Zuschauer eine voyeuristische Nähe zum Geschehen, die dem Verlauf der Situation äquivalent ist. Der Sexakt selbst bleibt in der Regel eine visuelle Leerstelle oder wird durch entsprechend eindeutige Zeichen referiert – man denke an einen Wasserbrunnen, einen knallenden Korken, ein wackelndes Auto oder ähnliche Codierungen körperlicher Erfüllung und sexueller Interaktion. Was durch diese tradierte Darstellung von Intimität ermöglicht wird, ist, zu markieren, dass eine Abweichung davon, also eine explizite Darstellung von Intimität, schon um ihrer selbst willen relevant ist.

Tradierte Inszenierungsstrategien und Bildästhetiken sind also im doppelten Maße instrumentell bei der Erwartungssteuerung. Durch sie können beliebige Filmsequenzen mit sexuellen Codes behaftet werden. Der Film als Gattung hat demnach im Sinne Luhmanns exklusive und kontextunabhängige Liebescodes entwickelt, mithilfe derer allein auf einer visuellen Ebene Aspekte von Liebe und Sexualität vermittelt werden können und die wiederum Rückschlüsse hinsichtlich visueller Traditionen und Restriktionen ermöglichen.

Im untersuchten Korpus ließen sich Aushandlungsprozesse sexueller Normalisierung insbesondere anhand der Fragen nach dem Sexualpartner, dem Ort der Intimität und deren Zweckhaftigkeit identifizieren. Anders gesagt geben die Filme Hinweise darauf, wer mit wem, wo und warum Sex haben darf und welche Prak-

tiken als nicht favorisiert abgelehnt werden. Dabei spielt insbesondere die topografische Ebene eine Rolle, da sich diese im Medium Film einfach darstellen lässt. Die Weltmodelle beschränken die Figuren hinsichtlich der Realisierung ihrer Lust insofern räumlich, als sie meist in private oder semi-private Innenräume verdrängt werden. Findet Sexualität nicht im Schlafzimmer statt, so manifestiert sich dennoch ein exklusiver Raum innerhalb der dargestellten Welt (eine Toilettenkabine in der Disko, eine Couch in einem verlassenen Bürogebäude usw.), der eine Abgrenzung von der öffentlichen Außenwelt ermöglicht. Jedoch wird dies nicht nur als positiver Prozess im Sinne einer Homologie-Bildung funktionalisiert. Denn genauso wie die Charaktere zueinander eine exklusive Ordnung konstituieren, organisiert sich auch die Beziehung innerhalb der Diegese exklusiv. Hier wird auch mit einer Ausgrenzungssemantik operiert, mithilfe derer eine Hierarchisierung hinsichtlich möglicher sexueller Praktiken vollzogen werden kann. Eine Ausgrenzung funktioniert demnach beidseitig, indem auch die Gesellschaft und die Kultur bestimmte Praktiken in Extremräume oder Experimentierlabore verlagern. Insbesondere homosexuelle Protagonisten sehen sich einer solchen normierten Raumstrukturierung ausgesetzt. Dementsprechend finden sich diese Figuren oftmals in Natur- (Wald, See usw.) oder ‚märchenhaften‘ Räumen (Wilder Westen, Weltall, Vampirwelt) wieder oder werden in distinkte und eindeutig homosexuell markierte Raumgrenzen verwiesen (das liberale Berlin, Keller, Clubs).

In Rückbezug auf das anfangs eingeführte Modell lässt sich favorisierte Sexualität nur in privaten und exklusiven Räumen beobachten. Abweichungen hiervon und eine Verlagerung in die sichtbare Öffentlichkeit werden entsprechend markiert und stigmatisiert (durch Hyperbel, komödiantische Verzerrung oder ästhetische Diskreditierung) und bleiben kein Bestandteil der finalen Weltordnung. Topografische Ebenen helfen demnach dabei, die Exklusion für das Zuschauerauge nachvollziehbar zu machen, und schaffen so konfliktbeladene ‚Enklaven der Andersheit‘, welche die Aussicht einer inklusiven Repräsentation in weite Ferne rücken. Nicht nur, dass Figuren in diesen Räumen als deviant markiert werden, deviante Figuren werden auch dorthin ausgestoßen, wodurch nicht zuletzt ein problematisches Gesellschaftsbild vermittelt wird, bei dem eine Aushandlung der Identität, insbesondere aber von Homosexualität, nicht in der gesellschaftlichen Mitte stattfinden darf.

Dieser Aspekt der Marginalisierung homosexueller Figuren wird amplifiziert, wenn es um die Frage danach geht, welche Figuren ihre Identität für sich selbst aushandeln können und welche nicht. Während Heterosexualität nicht eindeutig ‚ablesbar‘ an der Konfiguration eines Protagonisten ist, werden in den Filmen mit homosexuellen Figuren dieselben mehr oder weniger deutlich erkennbar. Zwar etabliert sich diese Markierung oftmals auch narrativ – durch konkrete Wertezuweisungen und Handlungsspielräume –, öfter jedoch werden Figuren mithilfe von vestimentären Zeichen, Gestik und verbalen Codes (zum Beispiel Stimmlage, Sprechweise) geoutet. Dabei dient sowohl der Rückgriff auf Stereotype (bunt, schrill, gut frisiert) als auch die Distinktion innerhalb der Diegese als Begrenzungsmerkmal. Eine mit Rössler verstandene dezisionale Privatheit oder Auto-

nomie über ihren Lebensentwurf und die Explikation desselben ist diesen Figuren also oftmals verwehrt.

Immer dann, wenn Figuren auf der Darstellungsebene als ‚anders‘ markiert werden, lassen sich auch narrative Prognosen hinsichtlich des Beziehungsverlaufs dieser Protagonisten aufstellen. Das Maß der Sexualisierung einer Person und die Befähigung derselben zur Transformation sind zwangsläufig mit ihrem Schicksal in der dargestellten Welt verbunden. Nicht in die Normalität integrierbare Grade von Sexualität führen zur Eliminierung des Charakters oder zum Selbstverlust. Vor allem für homosexuelle Figuren besteht die persistente Gefahr, dass der Prozess der sexuellen Selbstfindung so endet.¹⁰⁶³ Gänzlich positive Beziehungsverläufe lassen sich nur dann für schwule und lesbische Charaktere nachweisen, wenn sie in genuin homosexuelle Weltentwürfe integriert sind, in denen alle relevanten Beziehungen gleichgeschlechtlich sind und eine heteronormative Dominanz vollends unterlaufen wird.¹⁰⁶⁴ Solche Filme werden dann oftmals als ‚Queer Cinema‘ gelabelt, wodurch die Existenz eines derartigen Weltentwurfs bereits als etwas Besonderes im Sinne einer notwendigen Markierung offenbart wird.

Eine vergleichbare Form erwartbarer Sanktionierung erfahren vor allem promiske und triebhaft sexuelle Protagonisten, sodass in der Konsequenz von positiv behafteter Sexualität und Körperlichkeit nur gesprochen werden kann, wenn dieselbe emotional-affektiv motiviert und damit auf einen idealen Partner zum Zweck der Intimitätsartikulation und Beziehungsbildung ausgerichtet ist. Sexualität ist demnach idealerweise nicht selbstreferentiell, sondern an die charakterliche Transformation geknüpft.

Hierin äußert sich dann auch eine weitere signifikante Unterscheidung zwischen hetero- und homosexuellen Figuren. Während heterosexuelle Protagonisten in der Regel eine Transformation von negativ-triebhafter zur positiv-intimen Sexualität durchlaufen und diese mithilfe einer Liebeserklärung und Beziehungsbildung besiegeln, muss die Offenbarung von Homosexualität einem anderen Muster folgen. Hier reicht nicht allein das Eingehen einer potentiell idealen Beziehung. Zur Erlangung dieser Emphase ist vielmehr eine Zurschaustellung und Explikation der veränderten sexuellen Praxis notwendig, wodurch die persönliche Entwicklung einerseits beendet, andererseits als unumkehrbar etabliert wird.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ Auffallend ist hier das (beinahe postmoderne) Beispiel WESTERLAND (Tim Staffel, D 2012), in dem eine untypische Diskrepanz zwischen der durch die Gesellschaft akzeptierten Homosexualität und der an den Erwachsenwerdungsprozess geknüpften Identitätssuche der Hauptfigur Cem entsteht. Cems Scheitern ist selbstverantwortet und wird mit der problematischen Natur seiner homoerotischen Beziehung zu Jesus begründet. Ein positiver Beziehungsverlauf wird also innerhalb der dargestellten Welt nicht mehr vorgeführt, sondern bleibt nur eine implizite Möglichkeit.

¹⁰⁶⁴ Beispiele hierfür lassen sich neben den oben genannten etwa bei FRAUENSEE (Zoltan Paul, D 2012) oder ZURÜCK AUF LOS! (Pierre Sanoussi-Bliss, D 2000) finden.

¹⁰⁶⁵ Dass es kein *Dazwischen* gibt, zeigt der Film ZWEI MÜTTER (Anne Zohra Berrached, D 2013), in dem der Kinderwunsch die Beziehung der lesbischen Partnerinnen insofern stört, als nach der Geburt eine Substitutionsbeziehung des Kindes zum leiblichen Vater bestehen bleiben soll. Eine Rückläufigkeit zu heteronormativen Familienkonzepten ist hier nicht mit der homosexuellen

Die Weltentwürfe streben also nach einer Klarheit über Homosexualität, die sich auf die intradiegetischen Personen und damit die inszenierte Gesamtgesellschaft erstreckt. Erst dann kann eine Domestizierung in den Bereich des Privaten erfolgen. In diesem Auspendeln von Sexualität, dem Herausreißen derselben aus dem Privaten, woraus sich Probleme und Konsequenzen für die öffentliche Persona der Figur ergeben (Berufschancen, bürgerliches Leben), und schließlich einer Verdrängung zurück in die Exklusivität und oftmals negativ bewertete soziale Außenbereiche, lässt sich eine perpetuierte filmische Erzählstruktur identifizieren. Die Außenwahrnehmung von Homosexualität spielt demnach in den Narrationen häufig eine wesentliche größere Rolle, als es die Selbstwahrnehmung und Identität der Protagonistinnen tut. Obwohl sich hinsichtlich homosexueller Figuren zumindest quantitativ eine deutliche Veränderung innerhalb des beinahe 15 Jahre umspannenden Korpus ablesen lässt – die Anzahl (meist männlicher) homosexueller Charaktere ist merklich gestiegen –, kann nicht gleichzeitig davon ausgegangen werden, dass sich hieraus auch eine positivere Repräsentation ableitet.

Können homosexuelle Charaktere in die gesellschaftliche Norm integriert werden, so passiert das oftmals mithilfe einer Eingliederung in bürgerliche Institutionen, insbesondere die Ehe. Auch heterosexuellen Charakteren mit einer ausgeprägten Triebhaftigkeit wird diese Problemlösungsstrategie zugeschrieben.

In Bezug auf das eingangs entwickelte Modell stellt Sexualität also eine problematisierte Komponente in den Weltentwürfen dar. Nicht nur, dass Sexualität teilweise tabuisiert wird, indem das in der Öffentlichkeit der Filme explizierbare Maß an Körperlichkeit deutlich das unterschreitet, was extradiegetisch im Bereich der Norm läge. Es entstehen zudem soziokulturelle Hierarchien hinsichtlich der Handlungsautonomie im Umgang mit Sexualität. Welche Figuren was dürfen, hängt also von Aspekten wie Klasse und Geschlecht ab. Die Dominanz maskuliner Normen über feminine übersetzt sich als Dominanz patriarchaler Beziehungskonzepte; die Dominanz heteronormativer Beziehungen setzt sich nicht nur statistisch in den Filmen fort, sondern auch semantisch im Sinne einer konstanten Desavouierung homosexueller Lebensentwürfe, sofern diese nicht in bestimmten Aspekten in eine heteronormative Ordnung (durch Eheschließung) oder eine dritte Ordnungsform (durch Auflösung der Heteronormativität oder die Markierung als queerer Weltentwurf) eingebettet werden können.

Hieraus resultieren eine vergleichbar enge Auffassung dessen, was innerhalb der Weltentwürfe überhaupt als Norm und normal betrachtet werden kann, und eine Inflexibilität hinsichtlich der Ausdehnung oder Erweiterung dieser Norm zugunsten diverserer Geschlechts- und Beziehungsmodelle. Sexualität wird in den Filmen also als Code funktionalisiert, mithilfe dessen die oben beschriebenen Prozesse der Normalisierung und Marginalisierung amplifiziert werden. Die Modelle kolportieren eine konservative Sexualmoral, die von Individualität abgelöst und der Paarbeziehung untergeordnet wird. Sexualität soll idealerweise Verbindlichkeit in der Beziehung schaffen und führt deshalb im Rahmen der Problemlö-

Orientierung der Frauen vereinbar. Die Beziehung zerbricht.

sung häufig zu (ungeplanten) Familiengründungen. Entsprechend wird Sexualität, die sich dem Zweck der Fortpflanzung verweigert, per se als problematisch vermittelt, womit homosexuelle Paare automatisch abgewertet werden. Eine Auflösung dieses Potentials etwa durch Adoption oder künstliche Befruchtung bleibt eine Leerstelle und kann nur marginal durch andere Formen von Verbindlichkeitsversprechen rehabilitiert werden.

Privatheit und Öffentlichkeit als Schutz und Zwang

Diese medial konstruierte Tabuisierung verschiedener körperlicher und geistiger, individueller und kollektiver Entwicklungen und Ausdrucksformen wird in den Filmbeispielen recht explizit mithilfe der Gegenüberstellung von Privatem und Öffentlichkeit gewährleistet. Privatheit gilt dann als meist abstrakter Raum, in dem alle Aspekte der Beziehung ausgelebt werden, die der Öffentlichkeit vorzuenthalten werden sollen. Sie kann sich schlichtweg als das Nicht-Visualisierte einer Beziehung äußern oder expliziter referiert werden als alle performativen Akte, die nur dem extradiegetischen Zuschauer, nicht aber anderen diegetischen Figuren gezeigt werden. Als Instrument der Differenzierung fungiert sie dann hinsichtlich der Zuschreibung dessen, was entweder privat oder öffentlich sein muss, darf, soll oder kann.

Während, wie mehrfach festgestellt, alle Beziehungen durch ein verbales Gefühlsbekenntnis realisiert werden, ist dieses für ‚normale‘ Beziehungen positiv und funktional. Bei ‚abweichenden‘ Beziehungen hingegen resultiert dasselbe narrative Muster oft in einem Bruch derselben. Wenn Öffentlichkeit zur Bedrohung einer Beziehung wird, ist Privatheit nicht länger eine Option, sondern ein Zwang. Genau dies gilt für die genannten Beziehungen, weshalb deviante Figuren, die keine domestizierende oder institutionalisierende Transformation durchlaufen – nicht nur homosexuelle, sondern beispielsweise auch promiske –, selten mit einer Idealbeziehung belohnt werden. Viel häufiger werden sie aus der Diegese eliminiert oder verbleiben schlichtweg in einem deutlich als abweichend und negativ markierten Zustand. Statt eines gesellschaftlichen Schutzraumes oder Rückzugsortes eines Paares wird Privatheit dann zu etwas, auf das Figuren beschränkt werden. Ihnen wird damit innerhalb der intradiegetischen Weltenlogik die gesellschaftliche Teilhabe zumindest im Sinne einer authentischen und ganzheitlichen Identitätsrepräsentation verwehrt. Komplementär dazu sind sowohl Öffentlichkeit als auch Privatheit funktional für ‚Normalfiguren‘. Sie können sich flexibel zwischen den Settings bewegen und alle Figurenanteile dynamisch entsprechend den eigenen Wünschen repräsentieren.

Privatheit und Öffentlichkeit werden also, vermittelt über sekundäre Aspekte der Figuren- und Beziehungskonstitutionen, zu soziokulturellen Gatekeepern in den dargestellten Welten und damit zu Ideologieagenten. Anders ausgedrückt kann nur dasjenige sich gleichermaßen Privatheit und Öffentlichkeit aneignen, was ‚normal‘ ist, während alles, was als potentiell ‚abweichend‘ betrachtet wird, auch aus der öffentlichen Sichtbarkeit in die private Isolation und Nicht-Repräsentation verdrängt wird. Im Sinne einer Autopoiesis schreiben die Filme somit ihren unmittelbaren soziokulturellen Effekt, zum Beispiel eine stark ver-

zerre Relation zwischen Diegese und Realität, weiter in ihre Erzählrahmen ein. Der Status quo schreibt sich fort.

Daraus leitet sich auch ab, dass sich neben sicherlich quantifizierbaren Veränderungen auf der Ebene diverserer Repräsentation nur wenige normative Veränderungen in der diachronen Betrachtung des Korpus zeigen. Einer möglichen gesellschaftlichen Progression steht ein mediales Festhalten an einer starren bürgerlichen Ordnung entgegen. Interessant bleibt vor diesem Hintergrund die Frage, ob sich (1) entweder die Produktionskultur der Filme überhaupt genügend verändert hat, um eine Loslösung vom Status quo zu rechtfertigen, oder ob es (2) die Filme und der dahinterstehende Produktionsapparat sind, welche eine bewusste Verzerrung vornehmen und dadurch einen Aufbruch von tradierten Modellen verlangsamen.

Medialität der Liebesfilme

Rückschlüsse zu diesen Fragen können sich je ziehen lassen, indem man einen Blick auf die Medialität der Filme wirft und herausarbeitet, inwiefern sie sich ihres Medienstatus bewusst sind und diesen reflektieren. Zumindest auf einer Metaebene zeigt sich bereits ein Paradox, welches daraus folgt, dass die *Happy Ends* in einem Wertemainstream verortet werden, während sich das in den Filmen vermittelte Liebesideal in seiner Einzigartigkeit davon abwendet. Liebe überwindet kapitalistische Bestrebungen wie Rationalität und Geldwerte, tut dies aber im Rahmen eines kapitalistisch organisierten Mediums. Diesen Umstand machen sich einige Filme im Rahmen zahlreicher Selbstreferenzen zunutze, in denen der Einfluss von Medien auf Liebes- und Sexualitätsvorstellungen thematisiert wird: seien es die verschiedenen Baummarktplakate in *DER SCHLUSSMACHER*, die Relevanz der Werbe- und Musikindustrie in *MÄNNERHERZEN* oder die Radiokommentare in *FRAUENHERZEN*. Medien innerhalb der Diegesen dokumentieren, reflektieren und transportieren ständig sehr explizit Imaginationen davon, was Liebe ist und welche konkreten Rollen Männer und Frauen im Rahmen der Beziehungsbildung einnehmen.

Auch wenn sich die Filme ihrer Medialität also scheinbar bewusst sind, findet eine echte Selbstreflexion nicht statt. Im Gegenteil streuen sie durch einen ironischen Bruch zwischen dem Gezeigten oder Gesagten und der intradiegetischen Handlung Fiktionalitätshinweise, durch die sie ihre Glaubwürdigkeit infrage stellen. Das, was der Anzeige zufolge ein Mann ist, ist nicht wirklich ein idealisiertes Männerkonzept. Indem die überzeichneten und stereotypen Gender-Darstellungen der Medien innerhalb der Diegesen als lächerlich und veraltet markiert werden, werden die in den Weltmodellen gezeigten Figuren-Konstellationen eben in Abgrenzung dazu aufgewertet. Diese jedoch reproduzieren wie oben beschrieben ihrerseits ebenfalls konservative Stereotype und sind nur in Distinktion zu einem noch archaischeren Geschlechterkonzept als positiv zu bewerten. Medien haben also sowohl intradiegetisch als auch auf der Metaebene keinesfalls einen progressiven Selbstanspruch. Sie verstehen sich außerdem nicht als vertrauenswürdige Quellen komplexer Auseinandersetzungen mit

Geschlechtskonzeptionen, sondern als Kommunikationskanal einer bewusst konservativ modellierten Norm.

Auch in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Genre werden Abweichungen vor allem dazu funktionalisiert, um den Standard zu bestätigen.¹⁰⁶⁶ Ein Beispiel, das genau auf diese Art und Weise markiert wird, ist *GUT ZU VÖGELN* (Mira Thiel, D 2016). Bereits in seiner Werbekommunikation wird der Film als ‚antirromantische Liebeskomödie‘ verkauft (siehe Abb. 57). Es scheint aber fraglich, inwiefern das Paradox eines von der Tradition abweichenden Liebesfilms aufzulösen ist, ein Versuch also möglich ist, mit Genrekonventionen innerhalb des Genres zu brechen.



Abb. 57: DVD-Hülle. Mira Thiel, *Gut zu Vögeln* (2016).

Schon der Titel deutet darauf hin, dass dieses Vorhaben nicht problemlos möglich ist. Zwar lässt er bereits vermuten, dass sich der Film eine durchaus explizite, sexualisierte Sprachverwendung einräumt. Durch den Einsatz eines doppeldeutigen Konnotationsbezugs wird aber klar, dass mögliche Extreme noch zurückgenommen werden können, was letztlich durch die Einholung des *Happy Ends* auf allen Ebenen auch passiert.

Auch intradiegetisch werden Genreerwartungen in diesem und anderen Beispielen reflektiert. In *TRAUMFRAUEN* beispielsweise trifft sich Leni nach ihrer Trennung mit ihren Freundinnen, um sich trösten zu lassen. Als diese feiern gehen wollen, artikuliert Leni die Genreerwartungen an eine solche Situation: „Aber ich hab doch Liebeskummer. Ich dachte, wir machen’s uns gemütlich, essen Pizza, ich heule und ihr sagt mir erstmal, dass ich was Besseres verdient habe.“¹⁰⁶⁷ Diese Abkehr von Inszenierungstraditionen äußert sich auch in der Thematisierung

¹⁰⁶⁶ Im Verlauf der Untersuchung wurde an mehreren Stellen darauf hingewiesen, dass bestimmte Beispiele durchaus exzeptionell darin sind, wie sie ihren Erzählanlass oder ihr Filmende modellieren. Sowohl die Fokussierung auf einen vornehmlich weiblichen Transformationsprozess in *TAXI* oder *ELTERN* als auch die darin gezeigten flexiblen Beziehungsmodelle oder die durch *KLEINE ZIEGE*, *STURER BOCK* geleistete Erweiterung des nicht-romantischen Erziehungsverbunds zeigen die möglichen Nuancierungen und Differenzierungen in der medialen Konzeption von Liebes- und Familienstrukturen. Es muss jedoch auch bemerkt werden, dass diese Beispiele einerseits keinen quantitativen Mehrheitsanteil besetzen und andererseits auch nicht den Rang der kommerziellen Großfolge einnehmen. Sie befinden sich also nicht im Mainstream des Genres, aber doch im Bereich dessen, was in die Gesamtheit des untersuchten Genres noch integriert werden kann.

¹⁰⁶⁷ *Traumfrauen*, 0:23.

klassischer Tabus oder Leerstellen, von weiblicher Selbstbefriedigung über Verwendung von Verhütungsmitteln bis hin zum Abschminkritual von Frauen,¹⁰⁶⁸ welches nicht zuletzt die Falschheit des zurechtgerückten Frauenbildes symbolisiert. Trotzdem kommt auch TRAUMFRAUEN zurück zu Genrestereotypen und übererfüllt diese zuletzt sogar (Lenis Ohnmacht, Joseph als Retter in der Not und der Kuss zum *Happy End*).

Sich ihrer Medialität bewusst zu sein, heißt also für die Filme keinesfalls, dass diese auf einer Metaebene kritisch betrachtet wird. Im Gegenteil wird das mediale Bewusstsein in erster Linie selbstreferenziell eingesetzt und dient der Selbstbestätigung, sowohl des Genres als auch der Funktion als Kommunikationsmedium einer bürgerlich-konservativen Norm. Da diese – verdeutlicht am Streben nach Liebe und Familie – immer wieder bestätigt werden muss, ist der Bedarf an Liebeserzählungen aus sich selbst heraus begründbar. Ein medial vermitteltes Streben nach Liebe, anhand dessen diese Normprozesse abgearbeitet werden können, legitimiert damit vor allem eines: neue mediale Repräsentationen dieser Prozesse.

Genau in dieser Autopoiesis des bürgerlich-konservativen Mainstreams äußert sich letztlich das *typisch Deutsche* in den Filmen. Die Aushandlung und potentielle Erweiterung der Norm um nuancierte Konzeptionen von Geschlecht und Sexualität erfolgt nur träge. So ist beispielsweise die Verknüpfung gesellschaftlich relevanter Themen wie Integration oder die Bewältigung der Flüchtlingskrise mit den Liebes- und Familienplots grundsätzlich wünschenswert, da sie das Potential einer über das Individuum hinausgehenden kollektiven Problemlösung eingeschrieben haben. Der einzelne Bürger (oder gleich eine ganze Familie) könnte also zum autonomen Agenten einer Integrationsideologie werden, welche die Verantwortung für entsprechende Prozesse aus den Händen des Staats nimmt und an das empathische Kollektiv zurückspielt. Stattdessen aber bleiben Problemlösungen häufiger eben auf der individuellen Ebene verankert und eine sich dazu verhaltende Gesellschaft immer dann ausgeblendet, wenn die Normerfüllung durch die Modellierung der dargestellten Welt ohnehin erwartbar ist und entsprechend durch nichts und niemanden infrage gestellt werden muss.

Die dem Individuum laut den Filmen eingeschriebene, anthropologisch verankerte Fähigkeit, emotional-affektive Bindungen einzugehen, ist die Lösung für jegliche sozio- und interkulturellen Probleme. Einem problematischen ‚Bindungsverlust in der Moderne‘ stellen die Filme, besonders im Rahmen der Festschreibung einer heteronormativen Ordnung, ‚Bindung um jeden Preis‘ als Lösungsstrategie entgegen.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Traumfrauen, 0:44, 0:56. Vergleichbar dazu gibt es auch in GUT ZU VÖGELN eine etwas von der Norm abweichende Sprachverwendung, die Tabus durchbricht, etwa wenn Protagonistin Lilith sich selbst in einem Arbeitskontext als „eierleckende Wollmilchsau“¹⁰⁶⁸ bezeichnet und Protagonist Jacob zu einem „Trostfick“ (Gut zu Vögeln, 0:23) rät. Auch andere oftmals ausgeblendete Aspekte der Körperlichkeit und Sexualität, wie die weibliche Verdauung oder Oralverkehr, werden thematisiert und bleiben nicht ausschließlich ein Privileg männlicher Rhetorik (vgl. Gut zu Vögeln, 0:35, 0:45).

Hierdurch legitimieren sie zudem den Bedarf an einer Verschiebung von individuellen oder paarbezogenen privaten Transgressionsprozessen nicht nur in die Öffentlichkeit der intradiegetischen Weltordnung, sondern abstrakt auch in den darübergelagerten gesellschaftlichen Mediendiskurs. Ihre eigene Gemachtheit legen die Filme zwar oftmals offen, leiten davon aber keine Einbußen ihrer Glaubwürdigkeit ab, sondern argumentieren vielmehr, dass es ebendiese Selbstreferenzialität ist, aus der ein Nutzen gezogen werden kann. Der Liebesfilm legitimiert weitere Liebesfilme, indem er zahlreiche Möglichkeiten für das deutsche Massenpublikum produziert, sich mit der etablierten bürgerlich-konservativen Norm abzugleichen und zu identifizieren.

Epilog – Liebe und Familie in widrigen Umständen

In Anschluss an die Ergebnisse könnte man die Frage stellen, ob die Schlussfolgerungen wirklich etwas ‚typisch Deutsches‘ beschreiben oder schlichtweg den Funktionalitäten und Rahmenbedingungen des Liebesfilm-Genres unterworfen sind. Einige der Exkurse in andere Genrekategorien haben schon angedeutet, dass Letzteres nur bedingt zutreffen muss. Ein kurzer Streifzug durch Beispiele aus dem deutschen Genrekino soll diese Fragestellung noch mehr beleuchten und damit einen Anschluss bieten für weitere Untersuchungen. Welche Strategien der Narration und Darstellung von Liebe und Familie sind also so persistent und kanonisch im deutschen Kino, dass sie Genre Grenzen durchschreiten und eben nicht nur der romantischen Komödie oder dem Liebesfilm zugeordnet werden können?

Da die Liebes- und Familienbildungsstränge in diesen Filmen nicht als Herzstück bzw. zentrales Bestreben der Handlung in den Vordergrund treten, lässt sich fragen, auf welche Weise Konfigurationen von Liebe dennoch bedeutsam werden und welche Erzählstrategien und -muster sich durchsetzen, wenn das relevante Problem nicht länger im Zusammenbringen zweier Partner besteht.

Entsprechend häufig greifen die Weltmodelle auf Topoi zurück, die eine Komprimierung der Paargeschichte ermöglichen. Es überrascht deshalb nicht, dass das Prinzip der Proximität und der Liebe im Bekannten sich in andere Genres als eine der simpelsten Formen der Verpartnerung fortschreibt. Eine zurückliegende Beziehung zwischen Ex-Partnern wie in SCHUTZENGE (Til Schweiger, D 2014), die zunächst einseitige Schwärmerei in WHO AM I – KEIN SYSTEM IST SICHER (Baran bo Odar, D 2014) oder die sich aus Freundschaft entwickelnde Liebe in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (Hans Weingartner, D 2004) können als Beispiele für dieses Verfahren benannt werden.

Durch diese Vereinfachung wird ein gewisses Maß an ‚kennen‘, eine Vorgeschichte der Figuren, vorausgesetzt und jeglicher zusätzlicher Legitimierungsbedarf ausgeräumt. Es bedarf im Verlauf des Films also lediglich einer konkreten Aushandlung der Beziehung, welche mehr oder weniger komplex sein kann.

Eine recht ausgeprägte Rolle spielt die Paar- bzw. Familienbildung etwa in dem Action-Thriller SCHUTZENGE (Til Schweiger, D 2014), in dem die zunächst aus einer Kriminalermittlung erzwungene Dreieckskonstellation zwischen dem Heimkind Nina, der Staatsanwältin Sarah Müller und dem Polizisten Max Fischer zum Schluss in eine Substitutionsfamilie überführt wird. Dafür ist einerseits die Etablierung einer Vertrauensbeziehung zwischen Nina und Max notwendig, andererseits eine Versöhnung zwischen Sarah und Max. Max wird als Hauptprotagonist und Ankerpunkt dieser Dreierkonstellation also ins Zentrum eines Strebens nach Figurenveränderung gestellt, wobei die Handlung des Films so arrangiert ist, dass diese Prozesse beinahe automatisch vonstattengehen. Aus der vehementen Lebensgefahr, die vom Antagonisten Backer ausgeht, entsteht ein erzwungener Kooperationsbedarf zwischen Nina und Max, welcher sich im Finden von Ge-

meinsamkeiten, dem Näherkommen durch Zukunftsversprechen und in tiefergehenden Gesprächen über den Lebensweg beider Protagonisten intensiviert.¹⁰⁶⁹ Max bricht damit eine Konvention im Zeugenschutz und ist seinem Schützling Nina „zu nah“.¹⁰⁷⁰

In einem Annäherungsprozess zwischen sprachlicher Explikation und wahrnehmbarer Realität wird nach der Etablierung einer Vertrauensbeziehung zwischen den beiden vermehrt auf die Qualität derselben, die einer Vater-Tochter-Beziehung, verwiesen.¹⁰⁷¹ Je mehr diese Beziehung als solche nach außen getragen wird, desto mehr verfestigt sich ihre Realisierung für den Zuschauer, sodass zuletzt kein Zweifel an der Legitimität der neu gebildeten Familie besteht und logistische Fragen (Ninas Vormund müsste nach wie vor das Jugendamt sein) in den Hintergrund treten. Hier werden die Prinzipien der Familienbildung und -restauration vermischt, in jedem Fall aber sind auch in diesem Beispiel explizite Beziehungsmarker notwendig, um den Prozess abzuschließen.

Damit sich die Familie jedoch endgültig etablieren kann, muss Sarah als Max' Partnerin reinstalliert werden. Ebenso wie die Beziehung zwischen Nina und Max sich ohne echte Konflikte intensiviert, wird auch die Rückbindung an Sarah vom Film nie in Frage gestellt. Lediglich eine Hürde ist hierfür zu überwinden: Max muss sein Wissen und seine Kenntnisse als Soldat ein letztes Mal aktivieren, um den Gegenspieler Backer zu eliminieren.¹⁰⁷² Auf die Ausführung dieser letzten Kampfhandlung muss dann jedoch das Ablegen ebenjener Befähigung folgen, da sich eine funktionale Familieneinheit nicht mit Max, dem Soldaten und Kämpfer, sondern nur mit Max als Partner und Vaterfigur manifestieren kann. Er selbst „will nicht mehr kämpfen“,¹⁰⁷³ sondern stattdessen an den mit Sarah geteilten Glücksort in Brighton zurückkehren. Genau hier wird dann auch das *Happy End* des Films verortet: das Wiedersehen mit Nina und Sarah, die Sicherstellung einer ausbleibenden Verfolgung durch die Polizei und das für die Zuschauer sichtbare Verbindlichkeitsversprechen einer Ersatzfamilie.

Obwohl die Aushandlung von Liebe also vor dem Hintergrund der lebensbedrohlichen Lage der Protagonisten zunächst nebensächlich erscheint, kann eine wirkliche Problemlösung für alle Figuren nur mit der Aussicht auf Liebe und Familie überhaupt erfolgen, sodass diese sich als wirklicher Erzählanlass des Films entlarven.

Genauso verhält es sich in *WHO AM I – KEIN SYSTEM IST SICHER* (Baran bo Odar, D 2014). Auch wenn sich die Erzählung insgesamt als Perspektivierung eines unzuverlässigen Erzählers offenbart, bleibt glaubhaft, dass der Anlass und der Verlauf der Geschichte wesentlich durch die Liebe des Hauptprotagonisten Benjamin für seine Gegenspielerin Marie motiviert sind. Er selbst sagt, dass Marie „der eigent-

¹⁰⁶⁹ Vgl. Til Schweiger, *SCHUTZENGEL*. Barefoot Films/Warner Bros. 2014, Filmminute 0:42, 0:52, 1:08.

¹⁰⁷⁰ *Schutzengel*, 1:11.

¹⁰⁷¹ Vgl. *Schutzengel*, 1:11, 1:25, 1:31.

¹⁰⁷² Vgl. *Schutzengel*, 1:44, 2:02.

¹⁰⁷³ *Schutzengel*, 1:55.

liche Grund für alles“ sei.¹⁰⁷⁴ In der Aushandlung dessen, was im Verlauf der Diegese dann als real und was als Fiktion betrachtet werden kann, streut der Film verschiedene Authentizitätssignale, die sich aber letztlich als Täuschung herausstellen. Diese Täuschung wird sowohl intradiegetisch relevant, etwa um Hanne Lindberg, eine Europol-Ermittlerin, die einen Fall gegen das von Benjamin gegründete Hacker-Kollektiv Clay zusammenstellt, auf die falsche Fährte zu lockern, als auch in Bezug auf Zuschauende. Erst am Ende des Erzählrahmens wird die von Benjamin erschaffene Illusion aufgedeckt und sowohl den Figuren der Diegese als auch den Zuschauenden klar, was passiert ist. Mithilfe eines *Social-Engineering-Tricks*, der gezielten Manipulation menschlichen Verhaltens also, hat Benjamin dafür gesorgt, dass sowohl er als auch seine Clay-Freunde und seine geliebte Marie komplette Anonymität innerhalb der gezeigten Weltordnung erhalten und damit sämtlichen Strafen entkommen.¹⁰⁷⁵

Die ausbleibende Sanktionierung der Figuren ist hierbei in zweierlei Hinsicht funktional. Zunächst ist die durch das Hacker-Kollektiv erfolgte Grenzüberschreitung in den Bereich der Illegalität nicht gleichzusetzen mit anderen im Film inszenierten Hackern, etwa MRX, welcher Daten an „die russische Cybermafia verkauft“¹⁰⁷⁶ und somit nicht nur eine Bedrohung für einzelne Menschenleben, sondern für die gesamte demokratische Gesellschaftsordnung darstellt. Clay ist somit gewissermaßen ein geringeres Übel, welches durch traditionelle Normhüterinstanzen zugunsten einer Überführung von MRX vernachlässigt werden kann. Hinzu kommt, dass die Verknüpfung der Handlung durch die Beziehungsbildung von Benjamin mit Marie eine weitere Sinnebene erhält. Beide Filmbeispiele führen demnach vor, dass normabweichendes Verhalten dann legitimiert werden und ohne Sanktionierung bleiben kann, wenn es durch Liebe motiviert ist und eine Paarfindung erfolgt.

Genauso argumentiert auch *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* (2004), worin die Installierung einer Dreierbeziehung zwischen den Freunden Jan, Peter und Jule als die Harmonisierungsstrategie wirksam wird, durch die eine Bestrafung der Figuren für die Entführung des Bonzen Hardenberg ausbleibt. Gerade in der sich durch die *Ménage-à-trois* äußernden Abweichung von einer heteronormativen Matrix¹⁰⁷⁷ liegt im Film der Mehrwert, da sich die Figuren hierin gezielt gegen die Konventionen der Gesellschaft wenden: „Wir drei verdammt noch mal, das ist viel wichtiger als irgendeine Spießermoral.“¹⁰⁷⁸ In einer relevanten Unterhaltung im Film wird artikuliert, dass unabhängig von vereinzelt Taten Ideen es seien, die sich am Ende einer Revolution durchsetzen.¹⁰⁷⁹ Indem diese Formulierung

¹⁰⁷⁴ Baran bo Odar, *WHO AM I – KEIN SYSTEM IST SICHER*. SevenPictures Film/Deutsche Columbia Pictures Film Produktion/Wiedemann & Berg Filmproduktion 2014, Filmminute 0:06; im Folgenden zitiert unter *Who Am I*, H:MM.

¹⁰⁷⁵ Vgl. *Who Am I*, 1:35.

¹⁰⁷⁶ Vgl. *Who Am I*, 0:55.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Hans Weingartner, *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*. Y3 Film/Coop99 Filmproduktion/SWR 2004, Filmminute 1:40.

¹⁰⁷⁸ *Die fetten Jahre sind vorbei*, 1:59.

¹⁰⁷⁹ Vgl. *Die fetten Jahre sind vorbei*, 0:35.

zuletzt ebenfalls aufgegriffen wird, zeigt sich, dass der Idee der freundschaftlichen und partnerschaftlichen Liebe dieser Status einer sich durchsetzenden Idee zugesprochen werden kann.

Eine Entkriminalisierung durch Liebe ist jedoch nicht nur solchen Filmen vorbehalten, in denen sich die potentiellen Partner bereits kennen, sondern stellt eine grundsätzliche Strategie dar. Sie schließt an das Prinzip an, dass Liebe ‚weltliche‘ Probleme erodiert oder zumindest in den Hintergrund verdrängt. So kann über die Morde von Toni Ricardelli in *MORD IST MEIN GESCHÄFT, LIEBLING* (Sebastian Niemann, D 2009) genauso hinweggesehen werden wie über die kriminellen Machenschaften von Gisela und Hermann in *BANKLADY* (Christian Alvar, D 2013), da in beiden Fällen die Erfüllung der partnerschaftlichen Emphase im Vordergrund steht. In letzterem Beispiel bleibt die Sanktionierung durch das Gesetz zwar nicht aus, der Film trifft jedoch die bewusste Entscheidung, mit dem Heiratsantrag Hermanns zu enden und das Strafmaß der beiden, ebenso wie die Information über die Hochzeit und die lebenslange Ehe, als textbasierten Epilog nachzureichen und damit eine vorbewertete Perspektivierung für den Zuschauer mitzuliefern.¹⁰⁸⁰

Auch im von Alvar produzierten Thriller *STEIG.NICHT.AUS!* (D 2018) bleibt eine Sanktionierung des Familienvaters Karl Brendt für seine kriminellen Taten im Zusammenhang mit seiner Immobilienfirma zwar nicht aus, bleibt aber irrelevant gegenüber der Restauration der Kernfamilie. Zum Ende des Films wird Karl gezeigt, wie er aus dem Gefängnis entlassen und von seiner Frau und den Kindern empfangen wird.¹⁰⁸¹ Im Kern entlarvt sich der Plot des Thrillers als genrekonforme Version des oben beschriebenen Familienrestaurations-Plots, wobei beide Ehepartner gleichermaßen eine Rückbindung an die Familieneinheit vollziehen müssen. Vater Karl kann durch die Aufgabe seiner Immobilienkarriere wieder für die Familie da sein, während Mutter Simone ihre Affäre beendet und in ihre Idealbeziehung zurückkehrt. Die Entkriminalisierung und emotionale Aufladung der Kernfamilie ist das Ziel der Erzählung, und das klaustrophobische Autobomben-Szenario ist der Katalysator, der die forcierte Kooperation der Familienmitglieder ermöglicht. Im Falle kriminellen Verhaltens kann sowohl partnerschaftliche Liebe als auch Familienbindung dementsprechend als Instrument zur Resozialisierung und Rehabilitation der Figuren funktionalisiert werden.¹⁰⁸² Die genannten Filme

¹⁰⁸⁰ Vgl. Christian Alvar, *BANKLADY*. Syrreal Entertainment/StudioCanal/NDR 2013, Filmminute 1:54.

¹⁰⁸¹ Vgl. Christian Alvar, *STEIG.NICHT.AUS!*. Syrreal Entertainment/Telepool/Traumfabrik Babelsberg 2018, Filmminute 1:46.

¹⁰⁸² In *BOY 7* (Lourens Blok, D 2015) werden besonders talentierte kriminelle Jugendliche in eine Resozialisierungseinrichtung gebracht, in der sie lernen sollen, ihre Fähigkeiten produktiv einzusetzen. Über den actiongeladenen Plot wird jedoch die Liebesgeschichte zwischen den Hauptfiguren Sam und Lara gelagert, welche zuletzt erfolgreich endet. Aus dem Außenseiter Sam und der psychisch instabilen Lara wird ein funktionales Paar, welches in die Norm der Gesellschaft außerhalb der Disziplinierungsanstalt reintegriert werden kann. Die Resozialisierungsstrategie wird im Film sogar selbst expliziert, indem Sam auf die Frage danach, was in der Institution vor sich ging, mit „Sie haben uns resozialisiert“ antwortet (Lourens Blok, *BOY 7*. Proton Cinema/Lemming Film/Mollywood 2015, Filmminute 1:41). Siehe auch das Drama *GNAD*

können also als Liebes- und Familienplots im Mantel der jeweiligen Genrekonvention identifiziert werden. Obwohl das vor dieser Folie nicht immer notwendig wäre, schaffen sie ein *Happy End*, in dem stabile Paare und Beziehungen etabliert werden.

Deutlich seltener finden sich hingegen Beispiele, in denen Protagonisten auf keiner Ebene mehr rehabilitiert werden können. Dies begründet sich dann in der zu ausgeprägten Abweichung der Figur, die sich auf mehr als einer Ebene etabliert. Eine Normintegration kann unter diesen Umständen nicht länger erfolgreich sein und eine Rehabilitation wird ausgeschlossen. Eine solch drastische Charakteraberration etabliert sich dann oftmals auf einer psychologischen Ebene, wie es beispielsweise in *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* (Stephan Rick, D 2015) vorgeführt wird. Verdichtet durch eine Akkumulation und Vernetzung zahlreicher Metaphern, Mythen und popkultureller Referenzen führt der Film den psychotischen Bruch seines Hauptcharakters nach einem Drogenritual vor und verhandelt hieran die Transgression zwischen Natur und Kultur, verdeutlicht am darwinistischen Prinzip des Überlebens des Stärkeren. Im Umgang mit der Kultur verdeutlicht sich dieses Prinzip durch das Pharmaunternehmen, für das Dr. Urs Blank arbeitet und welches unter anderem mithilfe unethischer Geschäftspraktiken danach strebt, ein Monopol im europäischen Markt zu erlangen.¹⁰⁸³ Die Paradoxie eines ausschließlich kapitalistischen Wertinteresses in einer Branche, die Leben retten soll, wird nicht nur verbal verhandelt, sondern spiegelt sich auch im Selbstmord des Fusionsverlierers wider.¹⁰⁸⁴ *Survival of the Fittest*, das bedeutet in dem im Weltmodell repräsentierten Wirtschaftskonzept vor allem Skrupellosigkeit, Geld und Macht und keinesfalls natürliche Selektion. Als Inhaber all dieser Merkmale verkörpert Dr. Ott, Blanks Vorgesetzter und schließlich Gegenspieler, eine Diskursdominanz, die er aus dem Bereich der Kultur und Wirtschaft auch in die Natur überträgt. Er ist passionierter Jäger und proklamiert, dass er innerhalb seines Landes „für das Gleichgewicht der Natur zuständig“ sei.¹⁰⁸⁵ Seine Allmachtsanmaßung durchdringt die gesamte Erzählung bzw. rahmt diese, da der Film gleichermaßen mit einer Jagdszene beginnt (Ott erschießt einen Wolf) und endet (Ott erschießt Blank) und der Wolf als Katalysator der zentralen Transformation Blanks eine weitere Rolle spielt. Nicht nur, dass der Wolf die genannte Metaphorik einer Natur-vs.-Kultur-Kollision perpetuiert, die Konfrontation mit dem Tier ist es auch, die Blank zu Beginn in den Wald und damit wortwörtlich zu-

(Matthias Glasner, D 2012), in dem das Ehepaar Niels und Maria erst durch Marias Unfallflucht und die daran geknüpften Schuldgefühle wieder zueinanderfindet (vgl. Matthias Glasner, *GNADE*. Schwarzweiß Filmproduktion/Knudsen Pictures/NeoFilm 2012, Filmminute 1:37). Mit dem Bekenntnis zur Fahrerflucht kann diese Schuld abgelegt werden. Die Figuren werden nicht dafür sanktioniert, da ihnen die titelgebende Gnade zuteilwird. Zuletzt sind sie in das Kollektiv der norwegischen Gemeinde eingebunden und werden als funktionierendes Familienkollektiv präsentiert (vgl. ebd., 2:10).

¹⁰⁸³ Vgl. Stephan Rick, *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES*. Port au Prince Film & Kultur Produktion/Iris Productions/SWR 2016, Filmminute 0:04, 0:57; im Folgenden zitiert unter DdSdM, H:MM.

¹⁰⁸⁴ Vgl. DdSdM, 0:08.

¹⁰⁸⁵ DdSdM, 0:05.

rück zu seinen Urtrieben lockt und ihn zuletzt aus seinem exzessiven Wahn führt.¹⁰⁸⁶ Blanks tatsächliche Grenzüberschreitung findet dann auf zwei Ebenen statt, denn im Wald trifft Urs nicht nur auf einen Wolf, sondern auch auf Lucille und ihre Hippie-Gemeinde. Die sich daraus ergebende Liebschaft der beiden wird von Urs als eine Form des leiblichen und innerlichen Erwachens beschrieben und zeichnet sich durch genau die Art von Hedonismus und Ekstase aus, die für den Protagonisten zum Problem wird.¹⁰⁸⁷

Nach dem gemeinsamen Konsum von halluzinogenen Pilzen erleidet Urs einen Horrortrip, dessen Inszenierung einem Besessenheits-Topos folgt: Er geht orientierungslos durch den Wald und gerät in eine Höhle, geht dort durch einen Felspalt in die totale Dunkelheit, es folgen ein Schrei, ein Flashback zum Selbstmord des Konkurrenten sowie eine Detailaufnahme von Blanks Gesicht und daran anschließend von zwei sich darin spiegelnden gelben Augen, die als Wolfsaugen identifizierbar sind.¹⁰⁸⁸ Besessen vom Wolf, oder besser einem animalischen Urinstinkt, wird Blank endgültig über die Grenze zur Natur versetzt und manifestiert als ‚Raubtier in menschlicher Hülle‘ entsprechende, die Kultur bedrohende Verhaltensweisen. Aus einem neu gewonnenen Instinktverhalten und einem Herabsetzen seiner Hemmschwelle folgt eine exzessiv gewalttätige Reaktion auf Aggressoren, wodurch er den Tod einer Katze und mehrerer Personen verschuldet sowie Gewaltausbrüche gegenüber Lucille und seiner Frau Evelyn hat.¹⁰⁸⁹

Dabei argumentiert der Film mehrfach dafür, dass dieses Potential der Figur von Beginn an eingeschrieben war, denn „so ein Pilz holt doch nur hervor, was eh schon in dir ist“.¹⁰⁹⁰ Auch der sprechende Name ‚Urs‘¹⁰⁹¹ legt nahe, dass der animalische Instinkt eines Raubtiers bereits in seinem Unterbewusstsein verankert war und durch die Drogen lediglich an die Oberfläche gehoben wurde. Dementsprechend ist Urs auch nach der Rehabilitation durch die symbolische Wiederholung des Rituals (er verfolgt seine Schritte bis in die Höhle) nicht mehr in die Gesellschaftsnorm des Films integrierbar.¹⁰⁹² Aus dem Raubtier wird ein Gejagter, sowohl von der Polizei als auch von dem Jäger schlechthin, Ott. Der Showdown der beiden verdeutlicht noch einmal den zentralen Konflikt zwischen animalischem Trieb der Natur (Urs beißt Ott in die Wange) und kultivierter Selbstbe-

¹⁰⁸⁶ Vgl. DdSdM, 0:12, 1:08.

¹⁰⁸⁷ Vgl. DdSdM, 0:21.

¹⁰⁸⁸ DdSdM, 0:28.

¹⁰⁸⁹ Vgl. DdSdM, 0:34, 0:42, 0:50.

¹⁰⁹⁰ DdSdM, 0:51.

¹⁰⁹¹ Der Name Urs wird in zweierlei Hinsicht referenzialisiert: im Sinne der lateinischen Herkunft als ‚Bär‘ und in Referenz auf den Heiligen Ursus, wenn sich Urs von der Brücke stürzt, diesen Sturz jedoch überlebt (vgl. Ökumenisches Heiligenlexikon, „Ursus“. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienU/Ursus.htm>; Abruf am 05.08.2018). Hierfür spricht zumindest teilweise auch Urs' Verhalten nach seiner Rehabilitation. Sein Streben, die Wahrheit über die Gefahren des getesteten Medikaments zu veröffentlichen, und seine daraufhin provozierte Konfrontation mit Ott können als altruistische Selbstaufgabe gelesen werden; sein gesamter filmischer Leidensweg als Martyrium.

¹⁰⁹² Vgl. DdSdM, 1:08.

herrschaft (er tötet ihn schließlich aber nicht).¹⁰⁹³ Mit der Verschonung des Gegenspielers bricht Urs die in sein Jagdmesser eingravierte Regelformulierung des Jagens „never hesitate“¹⁰⁹⁴ und erlangt so zwar kurzzeitig Kontrolle über sein Handeln, wird jedoch daraufhin von Ott erschossen.¹⁰⁹⁵

Die Relevanz von Kontrolle und Kontrollverlust des Individuums in der Erzählung lässt sich auch mithilfe einer weiteren popkulturellen Referenzebene nachvollziehen. Durch die Kombination des Filmtitels mit einer expliziten visuellen Referenz (Lucilles T-Shirt) wird klar, dass Pink Floyds Album *The Dark Side of the Moon* eine Signifikanz für das Geschehen besitzt. Insbesondere der darin aufgegriffene Diskurs um psychische Gesundheit lässt Bezüge zu, betrachtet man etwa den Songtext für *Brain Damage*.

The lunatic is in my head.
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the change
You re-arrange me 'til I'm sane.
You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not me.
(Brain Damage, 4. Strophe, Pink Floyd)¹⁰⁹⁶

Der Irre, der Wahn ist im Kopf des lyrischen Ichs verschlossen und kann nicht durch eigenes Handeln entfernt werden. Vielmehr ist es ein unspezifiziertes ‚Du‘, das die Macht über eine Veränderung der Geisteskrankheit hat, wobei explizit kein ‚Heilen‘, sondern lediglich ein Neu-Arrangieren möglich ist. Die letzte Zeile lässt zudem vermuten, dass sich die Krankheit des Ichs wie eine Besessenheit äußert.

Hieraus lassen sich also nicht nur Bezüge zu Blanks Verhalten herstellen, sondern auch zum generellen Diskurs um ein prekäres Gesundheitssystem, welches im Film viel mehr zum Problem (Selbstmord, letale Nebenwirkungen des Medikaments) als zum Problemlöser wird. Auch in der Interpretation des Konzeptalbums wird die Referenz der Band auf problematische medizinische Methoden, wie beispielsweise die Lobotomie, immer wieder diskursrelevant.¹⁰⁹⁷

Im Kern wird hierdurch begründet, warum Urs Blank zuletzt nicht in die dargestellte Welt reintegriert und resozialisiert werden kann. Weder der Raum der prekären Kultur noch die Dimension des animalischen Wahns tragen zu einer stabilen Identitätskonstruktion bei. Als Protagonist, der beide Konfigurationen

¹⁰⁹³ Vgl. DdSdM, 1:29.

¹⁰⁹⁴ Vgl. DdSdM, 0:41.

¹⁰⁹⁵ Vgl. DdSdM, 1:31.

¹⁰⁹⁶ Pink Floyd, „Brain Damage, written by Roger Waters“. <http://www.pink-floyd-lyrics.com/html/brain-damage-dark-lyrics.html>; Abruf am 05.08.2018.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Nicole Spelman, „Reversing us and them: anti-psychiatry and The Dark Side of the Moon“. In: Russell Reising (Hg.), *Speak to me': The Legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon*. Abingdon/New York 2016, S. 137.

bis ins Extrem übererfüllt, kann er keine stabilen Bindungen formen, die ihn an den Standard, die Norm oder das Mittelmaß der Gesellschaft zurückführen. Weder die Liebschaft mit Lucille noch die wiedergewonnene Nähe zu seiner Frau¹⁰⁹⁸ können hier eine Lösung verschaffen.

Es ist also die Abwesenheit verbindlicher emotional-affektiver Beziehungen und damit der basalsten Form der Vergesellschaftung, die Urs' Regression zu einer Art Urmensch veranlasst. Sein allzu leichtes Ausbrechen aus der Domestizierung der Ehe und sein Drang nach sexueller und geistiger Ekstase mit Lucille werden ihm so weit zum Verhängnis, dass dem darwinistischen Selektionsprinzip folgend seine gesamte Existenz bedroht ist. Während Ott als selbsternannter Übermensch noch innerhalb des üblichen normregulierenden Verfahrens sanktioniert werden kann (seine Umzingelung durch Polizisten legt dies nahe), wird Urs, der Urmensch, durch den Jäger erlegt.¹⁰⁹⁹ Die Abwesenheit von Liebe und die Unfähigkeit, verbindliche Beziehungen auf einer emotional-affektiven Ebene einzugehen, stellen also eine irreversible Gefahr für den Menschen dar. Figuren, die wie Urs in ihrer Triebhaftigkeit aufgehen, werden aus der Diegese eliminiert. Mag das bei romantischen Komödien mithilfe von weniger extremen Wegen erzielt worden sein, lässt sich hier doch generell ein analoges Vorgehen feststellen.

Weniger irreversibel sind dann solche Narrationen, in denen die existenzielle Bedrohung der Protagonisten einerseits real ist, sie aber auf der anderen Seite eben durch ihr noch verbleibendes Bindungspotential rehabilitiert werden können. Dies geschieht zum Beispiel in Form einer Beziehungsutopie oder einer Fantasie, wie sie sich bei *STEREO* (Maximilian Erlenwein, D 2014) oder *YELLA* (Christian Petzold, D 2007) zeigen. Auch wenn sowohl die Hauptfigur Erik im ersten Film als auch die titelgebende Yella letztlich aus ihrer Diegese eliminiert werden, sind ihre jeweiligen Beziehungsfantasien ausschlaggebend für eine posthume Sinnanreicherung im Finale der Erzählungen. Schon die Vorstellung einer Rettung durch seine Geliebte Julia kommt für Erik im Sterben dem Überleben gleich.¹¹⁰⁰ Obwohl seine multiplen Persönlichkeiten und die von ihnen ausgelöste Kriminalität die allgemeine gesellschaftliche und seine psychische Ordnung so bedrohen, dass diese nur durch seinen Tod wieder geordnet werden können, erhält Erik mithilfe der Traumerzählung die Möglichkeit eines alternativen Handlungsverlaufs und einer partiellen Rehabilitation. Seine problematischen multiplen Personä Henry und Zille sterben, während er in der metaphysischen Form seiner Liebe zu Julia weiterbestehen kann.

Gleiches gilt beim Film *YELLA*, der sich durch den zu Beginn gezeigten Autounfall, welcher am Ende des Films als tödlich aufgelöst wird, insgesamt als Geister- und Traumgeschichte aus der Perspektive der Hauptprotagonistin offenbart.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ Vgl. DdSdM, 1:01.

¹⁰⁹⁹ Vgl. DdSdM, 1:32.

¹¹⁰⁰ Vgl. Maximilian Erlenwein, *STEREO*. Frisbeefilms/Kaissar Film/ZDF 2014, Filmminute 1:31.

¹¹⁰¹ Vgl. Christian Petzold, *YELLA*. Schramm Film Koerner & Weber/ZDF/ARTE 2007, Filmminute 0:10, 1:23. Der Film ist insgesamt eingebettet in eine von Petzold produzierte Gespenstergeschichten-Trilogie, welche neben *YELLA* aus *DIE INNERE SICHERHEIT* (Christian Petzold, D 2000) und *GESPENSTER* (Christian Petzold, D 2005) besteht.

Erzählt wird Yellas Ausbruch aus ihrer dysfunktionalen Beziehung zum Mann Ben und das Finden einer idealeren Bindung zum Kollegen Philip, wobei sich in deren Erfüllung, dem emotionalen Bekenntnis „Ich liebe dich“¹¹⁰², auch das drohende Ende der Fantasie ankündigt. Die beiden Filme ermöglichen ihren Figuren hiermit eine nachgereichte Emphase und verstärken noch einmal, dass Liebe als über den Tod hinausreichender Mechanismus zur Sinnstiftung funktioniert. Auch in der Nichterfüllung dieses filmischen Strebens liegt also ein Mehrwert für die Vermittlung einer Notwendigkeit interpersoneller Beziehungen für die Ordnung der dargestellten Welten. Die Beispiele verdeutlichen jedoch sehr eindringlich, inwiefern diese Ordnungsstiftung vor allem für das mentale Wohl der Figuren von Relevanz ist. Liebe und das Streben danach ist als anthropologische Konstante derart in die menschliche Existenz eingeschrieben, dass die Stabilität der Identität und die Weltwahrnehmung zwangsläufig von ihr abhängen.

Neben den oben genannten Beispielen, in denen die sterbenden Partner rehabilitiert werden, lassen sich auch solche finden, in denen es die hinterbliebenen Partner sind, die nachträglich aufgewertet werden. Diese Vorgehensweise findet sich zum Beispiel in der Figur Luise in *NORDWAND* (Philipp Stölzl, D 2008), welche nach dem Tod ihres Geliebten Toni aus der Nazi-Ideologie ausbrechen und in Amerika ein neues Leben beginnen kann. In einem inneren Monolog sagt sie: „An den meisten Tagen spüre ich, dass ich lebe und dass die Liebe der Grund dafür ist.“¹¹⁰³ Auch wenn die Liebe zu Toni tragisch endet, ist sie die Motivation zur vor der Folie der zeitlichen Situierung des Films (1936) und der Suggestion darauffolgender historischer Ereignisse wünschenswerten ideologischen Wendung der Figur. Auch in *VICTORIA* (Sebastian Schipper, D 2015) kann lediglich die titelgebende Protagonistin rehabilitiert werden und bleibt zuletzt trotz ihrer Beteiligung an den kriminellen Aktivitäten der Gruppe frei von Bestrafung, während die anderen Mitglieder entweder festgenommen werden oder sterben. Zu lieben, das heißt in all diesen Fällen zu leben.¹¹⁰⁴

Liebe ist in diesen Filmen also keinesfalls ein simples Plot-Supplement, wie es Anette Kaufmann beschreibt: „In den Männergenres ist das Ziel des Protagonisten die Bewältigung einer pragmatischen Aufgabe, das Happy End mit Frau ist hier allenfalls (sexuelles) Preisgeld für den errungenen Erfolg oder Zugeständnis an ein weibliches Publikum.“¹¹⁰⁵ Einer lediglich verkaufssteigernden Strategie oder dem Argument der rein ökonomischen Reichweitenerweiterung mit Blick auf die Integration von Liebe kann in Anbetracht der Ergebnisse nicht vollkom-

¹¹⁰² Yella, 1:18.

¹¹⁰³ Philipp Stölzl, *NORDWAND*. Dor Film-West Produktionsgesellschaft/Majestic Filmproduktion/Lunaris Film 2008, Filmminute 1:59.

¹¹⁰⁴ Genauso wird auch im Film *AUF DAS LEBEN!* (Uwe Janson, D 2014) argumentiert, in dem Hauptfigur Jonas seine Krankheit nicht überwinden kann. Die Symptome und Konsequenzen seiner MS-Krankheit werden im Film zwar noch als Projektion einer prekären Zukunft verstanden, aber sein sicherer Tod steht bereits bevor. Indem er aber vorher zu seiner Liebe Emily zurückfindet, manifestiert sich das Filmende dennoch als *Happy End* (vgl. Uwe Janson, *AUF DAS LEBEN!*. CCC Filmkunst 2014, Filmminute 1:24).

¹¹⁰⁵ Kaufmann, *Der Liebesfilm*, S. 54.

men zugestimmt werden. Liebe erfüllt keinen Selbstzweck in diesen Weltmodellen, sondern wird zu einem unverkennbaren Handlungstreiber, zum katalysatorischen Ereignisanlass oder zur erstrebenswerten Motivation menschlichen Handelns. Liebes- und Familienplots erweisen sich als zentrale Bestandteile der *Histoire* und sind nicht von den anderen Aspekten des Films zu lösen.¹¹⁰⁶ Andersherum kann man formulieren, dass die Bedrohung einer familiären oder partnerschaftlichen Bindung immer auch eine Bedrohung des Individuums und der von ihm repräsentierten Gesamtgesellschaft impliziert.

In *HOMEVIDEO* (Kilian Riedhof, D 2011) wirken die Veröffentlichung seines Masturbationsvideos und die darauffolgende gesellschaftliche Stigmatisierung auf den Jugendlichen Jakob so eindringlich, dass dieser sich das Leben nimmt. Die Unfähigkeit, Sexualität und Intimität wieder zu privatisieren bzw. aus dem öffentlichen Gedächtnis zu eliminieren, hat hier also existentielle Folgen. Auch in *YOU ARE WANTED* (Matthias Schweighöfer/Bernhard Jasper, D 2017-2019) entspinnt sich aus einem gezielten Angriff auf Lukas Franke eine Verschwörung, die nicht nur die Familie Franke gefährdet, sondern die Gesamtweltordnung der Serie. Ähnlich argumentiert auch der Thriller *STEIG.NICHT.AUS!* (Christian Alvert, D 2018), bei dem die Erpressung des Bauunternehmers Karl Brendt eine direkte leibliche Bedrohung seiner Familie und daraufhin auch jener Umwelt bedeutet, die das mit einer Bombe verkabelte Auto umgibt.

Wenn bedrohte Familien und Paare mit einer bedrohten Gesellschaft gleichgesetzt werden, wird auch deutlich, welche Relevanz die Aushandlung von Liebe in anderen Genres hat. Die Verknüpfung dieser Plot-Elemente ist funktional dafür, zu zeigen, dass nach der Lösung des kurzfristigen, imminents Problems, zum Beispiel dem Beseitigen der Bombenbedrohung, die darunterliegenden, existentielleren gesellschaftlichen Probleme ebenfalls harmonisiert werden. Sofern die Gefährdung der Öffentlichkeit behoben wurde, geht damit meist eine private Problemlösung einher und *vice versa*. Auch Action-Filme oder Thriller können demnach ein *Happy End* im Sinne einer Wiederezusammenführung von Familien- und Paargemeinschaften haben, die nicht zuletzt ein Bekenntnis zum eigentlich Wichtigen im Leben mitmeinen. Neben einer solchen erfolgreichen Paarmodellierung gibt es jedoch in anderen Genres auch viele Beispiele dafür, dass eine emphatische Partnerschaft nicht immer möglich ist. Als Grenzgänger einer noch integrierbaren Liebesmoral sind dann solche Figuren anzusehen, die durch posthume Liebesimaginationen oder ein nicht erfülltes, aber gleichermaßen verbindliches Liebesbekenntnis noch teilweise rehabilitiert werden können.

Drastischer enden hingegen solche Filme, in denen eine prekäre und für die Identität der Figuren und die Stabilität der intradiegetischen Gesellschaftsordnung bedrohliche Liebesmoral gezeigt wird, welche zwangsläufig mit dem Entzug einer emphatischen Erfüllung als Form einer sozial höherwertigen Sanktionierung balanciert wird. Genauso wie Blank mit dem Tod durch Ott statt etwa einer Fest-

¹¹⁰⁶ Kaufmanns Argument lässt sich jedoch hinsichtlich der in den Genres vertretenen Geschlechterordnungen bestätigen, die noch vehementer, als die Liebesfilme es ohnehin bereits tun, ein patriarchalisches Weltbild vermitteln.

nahme bestraft wird, spricht auch DAS LETZTE SCHWEIGEN (Baran bo Odar, D 2010) ein eigenes Urteil über den pädophilen Triebtäter Peer Sommer. Dieser wird letztlich nicht durch die Polizei belangt, seine demnach als drastischer zu bewertende Sanktion artikuliert sich stattdessen im Unglück der Einsamkeit nach dem Selbstmord seiner großen Liebe Timo.¹¹⁰⁷ Das Vorenthalten von Liebe scheint deutlich schwerwiegender als jedes durch die Justiz verhängbare Strafmaß.

Nicht zuletzt wird hierdurch erneut die Relevanz von Liebe als ordnungsstiftende Größe auch in den Diegesen anderer Genrezuordnungen verdeutlicht. Im Kern sind viele der beschriebenen narratologischen Strukturen über Genregrenzen hinweg gültig und mehr noch können Konzepte, Werte und Handlungsapparate, die im Genre der Komödien und Liebesfilme nicht in die Norm integrierbar sind, dies auch nur selten in anderen Genres werden. Als dominanter unter den Genres können der Liebesfilm und die romantische Komödie damit gewissermaßen als zentrale Aushandlungsstätten dessen betrachtet werden, was insgesamt im deutschen Film mit Blick auf Beziehungsmuster und Familienkonstellationen als zeigbar gilt.

¹¹⁰⁷ Vgl. Baran bo Odar, Das letzte Schweigen. Cine Plus/Lüthje Schneider Hörl Film/Das Kleine Fernsehspiel (ZDF) 2010, Filmminute 1:49.

Literatur- und Medienverzeichnis

Internetquellen

- Alexander, Katharina. „Bericht zeigt: Frauen in Vorständen bleiben eine Seltenheit“. In: *Edition F.* (= <https://editionf.com/Frauenanteil-Boersenunternehmen-AllBright-Bericht-2017>; Abruf am 03.07.2018).
- Andre, Thomas/Mitschke, Joachim. „Pro und Contra. Schweiger-Premiere beim Tatort“. In: *Abendblatt.* (= <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article/114314079/Pro-und-Contra-Schweiger-Premiere-beim-Tatort.html>; Abruf am 07.07.2018).
- Benedict, Daniel. „Er brauchte das Geld. Schweighöfer sagt Ja zum Product Placement – auch in seinem „Schlussmacher“. In: *NOZ* (= <https://www.noz.de/lokales/osnabrueck/art-ikel/291530/schweighofer-sagt-ja-zum-product-placement-auch-in-seinem-schlussmacher>; Abruf am 06.07.2018).
- Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, „*Ungewollt kinderlos. Was kann die moderne Medizin gegen den Kindermangel tun?*“ (= https://www.berlin-institut.org/fileadmin/user_upload/Studien/Ungewollt_kinderlos_Webversion.pdf ; Abruf am 07.07.2018).
- Bönsch, Manfred. *Vater und Mutter Staat.* In: *WAZ Online* (= <http://www.waz-online.de/Nachrichten/Politik/Vater-und-Mutter-Staat>; Abruf am 07.07.2018).
- Boeser, Knut. „Wie Fördergelder den deutschen Film ruinieren“. In: *Cicero* (= <https://www.cicero.de/kultur/deutsche-filmfoerderung-fauler-kulissenzauber-berlinale/56966>; Abruf am 25.07.2022).
- „Botschaft von Papst Franziskus zum 107. Welttag des Migranten und Flüchtlings 2021“. https://www.vatican.va/content/francesco/de/messages/migration/documents/papa-francesco_20210503_world-migrants-day-2021.html; Abruf am 22.07.2022.
- Bundesverfassungsgericht. „*BVerfG, Urteil des Zweiten Senats vom 28. Januar 2014-2, BvR1561/12-Rn.(1-187).*“ (= https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2014/01/rs20140128_2bvr156112.html; Abruf am 07.07.2018).
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Alter der Mütter bei der Geburt ihrer Kinder.* (= <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61556/alter-der-muetter>; Abruf am 07.07.2018).
- Child, Ben. „Bradley Cooper set to direct remake of German comedy Kokowääh“. In: *The Guardian.* (= <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/01/bradley-cooper-german-comedy-kokowaah>; Abruf am 07.07.2018).
- Cremer, Daniel. „Sila Sahin aus GZSZ. Ich bin die erste Türkin auf einem Playboy-Titel. „Für mich sind diese Fotos eine Befreiung“. In: *Bild* (= <https://www.>

- bild.de/unterhaltung/leute/sila-sahin/auf-dem-playboy-cover-17393002.bild.html; Abruf am 07.07.2018).
- Dalia Research. „Counting the LGBT population: 6% of Europeans identify as LGBT“. <https://daliaresearch.com/counting-the-lgbt-population-6-of-europeans-identify-as-lgbt/>; Abruf am 23.07.2018.
- Demos. „Künstliche Befruchtung bessert die Geburtenstatistik auf“. http://www.berlin-institut.org/newsletter/62_12_Januar_2009.html.html; Abruf am 07.07.2018.
- „Die besten Filme aus Deutschland – Transgender“, <https://www.moviepilot.de/filme/beste/handlung-transgender/land-deutschlandde>; Abruf am 10.08.2022.
- „Die wilden Hühner und die Liebe – Trailer. Kinderfilm“. <https://www.youtube.com/watch?v=ycdAIJ8ZH6g>; Abruf am 05.08.2018.
- Donum Vitae. „Kongregation für die Glaubenslehre. Instruktion über die Achtung vor dem beginnenden menschlichen Leben und die Würde der Fortpflanzung“. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19870222_respect-for%20human-life_ge.html; Abruf am 07.07.2018.
- DPA. „Fack Ju Göhte 2“ bricht Rekorde – auch beim Product Placement“. In: *Meedia* (= <https://meedia.de/2015/09/14/fack-ju-goehte-2-bricht-rekorde-auch-beim-product-placement/>); Abruf am 06.07.2018).
- Dreyer, Inga. „Zwangsehen. Era bricht aus“. In: *Zeit*. (= <https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2016-11/zwangsehen-deutschland-kosovo>); Abruf am 03.07.2018).
- FFA 2015^a. „Durchschnittlicher Kinobesuch in Deutschland“. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3073/umfrage/durchschnittlicher-kinobesuch-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 10.09.2017.
- FFA 2015^b. „Jährliche Kinobesuche je Einwohner in Deutschland seit 2002.“ <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3069/umfrage/jaehrliche-kinobesuche-je-einwohner-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 10.09.2017.
- FFA 2015^c. „Durchschnittliche Ausgaben je Kinobesuch für Verzeehr seit 2003“. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/6065/umfrage/durchschnittliche-ausgaben-je-kinobesuch-fuer-verzeehr-seit-2003/>; Abruf am 10.09.2017.
- FFA 2015^d. „Anzahl der Kinos in Deutschland seit dem Jahr 2002“. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3077/umfrage/anzahl-der-kinos-in-deutschland-seit-dem-jahr-2002/>; Abruf am 10.09.2017.
- FFA 2015^e. „Anzahl der Kinosäle in Deutschland seit 2002“. <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/3076/umfrage/anzahl-der-kinosaele-in-deutschland-seit-2002/>; Abruf am 10.09.2017.
- FFA 2016. „Das Filmförderjahr 2015“. <https://www.ffa.de/download.php?f=5bdaeb36c7458411b8e051cd98250c37&target=0>; Abruf am 25.07.2022.
- „Förderung von Kinderwunschbehandlungen“. <http://www.bafza.de/aufgaben/foerderung-von-kinderwunschbehandlungen.html>; Abruf am 07.07.2018.

- FSF. „Kriterien für FSF-Altersfreigaben“. <https://fsf.de/programmpruefung/fsf-altersfreigaben/kriterien/>; Abruf am 23.07.2018.
- Gelbin, Cathy S.. „Double Visions: Queer Femininity and Holocaust Film from Ostatni Etap to Aimée & Jaguar“. In: *Women in German Yearbook* 23. S. 179-204. (= http://muse.jhu.edu/journals/women_in_german_yearbook/v023/23.1gelbin.pdf; Abruf am 08.07.2018).
- Gesellensetter, Catrin/Rübartsch, Melanie. „Die Ehe ist ein Steuersparmodell“. In: *Focus* (= https://www.focus.de/finanzen/recht/tid-5716/familie_aid_56006.html; Abruf am 05.04.2020).
- Gesundheitsberichterstattung des Bundes. „Gesundheit in Deutschland 2015“. https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Gesundheitsberichterstattung/GesInDtld/gesundheit_in_deutschland_2015.html;jsessionid=B377D63F4F1A649A6BF60C41E017AE77.2_cid390?nn=2379316; Abruf am 06.07.2018.
- GfK. „Der 'deutsche Film' unter der Lupe. Akzeptanz - Image - Stärken und Schwächen, 2. Welle“. <https://www.ffa.de/download.php?f=2e563f5-f41d9046b8569f67c315834d1&target=0>; Abruf am 25.07.2022.
- Grundgesetz (GG, oJ). „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland“. <https://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html>; Abruf am 05.08.2018.
- Haversath, Julia et. al (Hg.). „Sexual Behavior in Germany. Results of a representative study“. <https://www.aerzteblatt.de/int/archive/article/193180/Sexual-behavior-in-Germany-results-of-a-representative-survey>; Abruf am 05.08.2018.
- Hein, Helmut. „Jedes Geheimnis ist eine Lüge. James Ponsoldts Verfilmung von Dave Eggers' Roman „The Circle“ zeigt: Transparenz ist nur ein anderes Wort für Hölle“. In: *Mittelbayerische* (= <https://www.mittelbayerische.de/kultur-nachrichten/jedes-geheimnis-ist-eine-luege-21853-art1560560.html>; Abruf am 07.07.2018).
- Hetmank, Sven. „Einführung in das Recht des Datenschutzes, JurPC Web-Dok. 67/2002, Abs. 1 – 25“. <http://www.jurpc.de/jurpc/show?id=20020067>; Abruf am 08.07.2018.
- Jenk, Gabriele. „Heirat ohne Liebe“. <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/zwangsehen-in-deutschland-100.html>; Abruf am 03.07.2018.
- Krankenkassen im Vergleich. „Erweiterter Anspruch bei künstlicher Befruchtung“. <https://www.krankenkasseninfo.de/test/kuenstliche-befruchtung>; Abruf am 07.07.2018.
- Krause, Steffi. „Partnerfindung in individualisierten Gesellschaften“. In: Steffi Krause et. al (Hg.). *Frauen. Gender. Wissenschaft. Beiträge von einem interdisziplinären Forschungssymposium*. Passau: Universität Passau. S. 69-82. (= <https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/docId/359>; Abruf am 08.07.2018).
- Lühmann, Hannah. „‘Fack ju Göthe‘, erklärt: Voll frontal ins Klischee gehauen“. In: *FAZ.net* (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fack-ju-goethe>

- erklaert-voll-frontal-ins-klischee-gehauen-12764478.html; Abruf am 07.07.2018).
- Marschner, Josefine/Röse, Aline. „Filmgenres 2010 bis 2011. Eine Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Filme.“ <https://www.ffa.de/download.php?f=b54de20dc585e10bbe6cca5731a58733&target=0>; Abruf am 07.07.2018.
- Medienanstalten. „Jahrbuch 2015/2016 – Landesmedienanstalten und privater Rundfunk in Deutschland“. <https://www.die-medienanstalten.de/publikationen/jahrbuch/news/jahrbuch-2017/>; Abruf am 05.08.2018.
- Mothes, Cornelia/von Pape, Thilo/Trepte, Sabine. „Forschungsbericht. Privatheit in den Medien. Berichterstattung zum Thema Privatheit und Internet in deutschen Medien“. http://www.forum-privatheit.de/forum-privatheit-de/aktuelles/aktuelles/aktuelles_038.php; Abruf am 23.07.2018.
- Nies, Martin. „Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in Türkisch für Anfänger, Fack ju Göthe und Zwei Familien auf der Palme“. In: Martin Nies (Hg.). *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online*, S. 65-96 (= <https://doi.org/10.15475/skms.2015.1.3>; Abruf am 07.08.2022).
- Nörenberg, Britte. „Filmgenres 2007 bis 2009. Eine Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Filme“. <https://www.ffa.de/download.php?f=b6ecf91bb3ec775507043bd243cb18db&target=0>; Abruf am 25.07.2022.
- Ökumenisches Heiligenlexikon. „Ursus“. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienU/Ursus.htm>; Abruf am 05.08.2018.
- Otto, Katrin. „Immer Mercedes‘: Product Placement bei Til Schweiger“. In: *W&V*. (= https://www.wuv.de/medien/immer_mercedes_product_placement_bei_til_schweiger; Abruf am 05.01.2021).
- Pink Floyd. „Brain Damage, written by Roger Waters“. <http://www.pink-floyd-lyrics.com/html/brain-damage-dark-lyrics.html>; Abruf am 05.08.2018.
- Praschl, Peter. „Diese „Feuchtgebiete“ sind nichts für Erwachsene“. <https://www.welt.de/kultur/kino/article118873366/Diese-Feuchtgebiete-sind-nichts-fuer-Erwachsene.html>; Abruf am 05.08.2018.
- Pressekodex. „Richtlinie 8.7 – Selbsttötung.“ <https://www.presserat.de/pressekodex.html>; Abruf am 19.06.2022.
- Presseportal. „Die ganz, ganz große Liebe: SAT.1-Drehstart für die TV-Komödie "Frauenherzen" mit Valerie Niehaus, Nadeshda Brennicke, Anna Fischer und in einer Gastrolle Jenny Elvers-Elbertzhagen“. <https://www.presseportal.de/pm/6708/2548968>; Abruf am 23.07.2018.
- Prüßmeier, Björg. „"Vorhersehbar" und "ohne Charme": Erste Kritiken zu "Barefoot", dem US-Remake von Til Schweigers "Barfuß"“. <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18483115.html>; Abruf am 05.01.2021.
- Rand Europe/Grant, Jonathan et.al. „Should ART Be Part of a Population Policy Mix? A Preliminary Assessment of the Demographic and Economic Impact

- of Assisted Reproductive Technologies". https://www.rand.org/pubs/documented_briefings/DB507.html; Abruf am 07.07.2018.
- Roschy, Birgit. „Kritik zu Fack ju Göthe“. <https://www.epd-film.de/film-kritiken/fack-ju-goethe>; Abruf am 07.07.2018.
- Sack, Adriano. „Ihr Individualisten seid doch alle gleich“. <https://www.welt.de/icon/article147498976/Ihr-Individualisten-seid-doch-alle-gleich.html>; Abruf am 03.07.2018.
- Sárkány, Ulrike. „Eine poetische Alltagskorrespondenz“. https://www.ndr.de/ndrkultur/sendungen/am_morgen_vorgelesen/Eine-poetische-Alltagskorrespondenz,sarkany106.html; Abruf am 07.07.2018.
- Schering, Sydney. „Die zehn erfolgreichsten deutschen Filme der 2010er“. <https://www.quotenmeter.de/n/114809/die-zehn-erfolgreichsten-deutschen-filme-der-2010er>; Abruf am 25.07.2022.
- Schneider, Barbara et al. „Suizidprävention Deutschland. Aktueller Stand und Perspektiven“. <https://www.naspro.de/dl/Suizidpraevention-Deutschland-2021.pdf>; Abruf am 19.06.2022.
- Schobelt, Frauke. „Product Placement in Amazons "You are Wanted": Mercedes platziert Modelle in Schweighöfer-Serie“. https://www.wuv.de/marketing/mercedes_platziert_modelle_in_schweighoefer_serie; Abruf am 05.01.2021.
- Seeßlen, Georg. „Genug vom cineastischen Magerquark!“. In: *Zeit Online* (= <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-09/filmfoerderung-deutschland-kritik-missstaende-filmkultur-kino-filmproduktion/komplettansicht>; Abruf am 25.07.2022).
- SGB V. „Fünftes Buch Sozialgesetzbuch. Gesetzliche Krankenversicherung“. https://dejure.org/gesetze/SGB_V/27a.html; Abruf am 07.07.2018.
- Soboczynski, Adam. „"You Are Wanted": Abschied vom Trottel. Matthias Schweighöfer emanzipiert sich im Serien-Thriller "You Are Wanted" von sich selbst“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/2017/12/you-are-wanted-matthias-schweighoefer-serie>; Abruf am 07.07.2018).
- Stadler, Jakob. „Steuergelder selbst für Kassenknüller“. In: *Augsburger Allgemeine* (= <https://www.augsburger-allgemeine.de/digital/Steuergel-der-selbst-fuer-Kassenknueller-id40770291.html>; Abruf am 25.07.2022).
- Statista¹. „Scheidungsquote in Deutschland von 1960 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/76211/umfrage/scheidung-squote-von-1960-bis-2008/>; Abruf am 05.04.2020.
- Statista². „Anzahl der Eheschließungen in Deutschland von 2006 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/227/umfrage/anzahl-der-eheschliessungen-in-deutschland/>; Abruf am 05.04.2020.
- Statista³. „Anzahl der Eheschließungen in Deutschland nach Erst-Ehen und Wiederheirat von 2011 bis 2015“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/724144/umfrage/eheschliessungen-in-deutschland-nach-erst-ehen-und-wiederheirat/>; Abruf am 05.04.2020.

- Statista⁴. „Anzahl der eingetragenen Lebenspartnerschaften von Männern in Deutschland von 2006 bis 2016“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/437154/umfrage/eingetragene-lebenspartnerschaften-von-maennern-in-deutschland/>; Abruf am 05.04.2020.
- Statista⁵. „Bevölkerung in Deutschland nach Anzahl der Fernsehgeräte im Haushalt von 2014 bis 2017 (Personen in Millionen)“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/171950/umfrage/anzahl-der-fernseher-im-haushalt/>; Abruf am 05.01.2021.
- Statista⁶. „Durchschnittliche tägliche Fernsehdauer in Deutschland in den Jahren 1997 bis 2017 (in Minuten)“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/118/umfrage/fernsehkonsumentwicklung-der-sehdauer-seit-1997/>; Abruf am 05.01.2021.
- Statista⁷. „In welcher Position haben Sie am häufigsten Sex?“. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/716052/umfrage/umfrage-zur-beliebtesten-sex-stellung-in-deutschland/>; Abruf am 23.07.2018.
- Statistisches Bundesamt. „Geburtentrends und Familiensituation in Deutschland“. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Haushalte-Familien/Publikationen/Downloads-Haushalte/geburtentrends-5122203129004.pdf?__blob=publicationFile; Abruf am 05.01.2021.
- Statistisches Bundesamt. „Ausstattung privater Haushalte mit Unterhaltungselektronik – Deutschland“. https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/EinkommenKonsumLebensbedingungen/AusstattungGebrauchsgueter/Tabellen/Unterhaltungselektronik_D.html; Abruf am 05.01.2021.
- Statistisches Bundesamt. „Alter der Mutter“. <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Geburten/Tabellen/GeburtenMutterAlterBundeslaender.html>; Abruf am 07.07.2018.
- Statistisches Bundesamt. „Datenreport 2016: Familie, Lebensform und Kinder“. <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/HaushalteFamilien/HaushalteFamilien.html>; Abruf am 13.08.2018.
- StGB. „Strafgesetzbuch“. <https://dejure.org/gesetze/StGB/176.html>; Abruf am 23.07.2018.
- Stephan, Felix. „Die neue Peinlichkeit“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-04/awkwardness-gegenwart-essay-normcore>); Abruf am 05.04.2020.
- BMFSFJ. „Stief- und Patchworkfamilien in Deutschland“. <https://www.bmfsfj.de/news-letter/bmfsfj/themen/familie/76240>; Abruf am 13.08.2018.
- TierSchG. „Tierschutzgesetz“. <https://www.gesetze-im-internet.de/tierschg/BJNR012770972.html>; Abruf am 23.07.2018.
- Tatort-Fans.de. „Tatort Folge 232: Zabou“. <https://tatort-fans.de/tatort-folge-232-zabou/>; Abruf am 05.01.2021.

- Taxfit. „Wegen der Steuer heiraten – Steuervorteile durch die Ehe“. <https://taxfix.de/steuertipps/steuervorteile-durch-ehe/>; Abruf am 03.07.2018.
- Thiele, Michael. „‘Coming In.’ Die gescheiterte Komödie“. http://www.queer.de/detail.php?article_id=22522; Abruf am 07.07.2018.
- TransIdent. „Wie viele Transsexuelle gibt es in Deutschland?“. <https://www.trans-ident.de/informationen/174-wie-viele-transsexuelle-gibt-es-in-deutschland/>; Abruf am 23.07.2018.
- „Über uns“. <https://www.barefootliving.de/ueber-uns>; Abruf am 06.07.2018.
- Von Uslar, Moritz. „'Geisterkranker!' Die Teenagerkomödie 'Fack ju Göhte' ist der erfolgreichste deutsche Film des Jahres. Eine Sprachkritik“. In: *Zeit* (= <https://www.zeit.de/2013/50/teenagerkomoedie-fack-ju-goeh-te-sprachkritik/komplettansicht>); Abruf am 07.07.2018).
- Walk, Ines. „US-Studio sichert sich Remake von Keinohrhasen“. <https://www.moviepilot.de/news/us-studio-sichert-sich-remake-von-keinohrhasen-105132>; Abruf am 05.01.2021.
- Wessel, Marcus. „Die wilden Hühner und die Liebe“. <https://www.programmkino.de/filmkritiken/wilden-huehner-und-die-liebe-die/>; Abruf am 02.06.2022.
- Wikia. „Elevators“. <http://greysanatomy.wikia.com/wiki/Elevators>; Abruf am 08.07.2018.
- Wikipedia^a. „Suchbegriff: Liebe“. <https://de.wikipedia.org/wiki/Liebe#Etymologie>; Abruf am 06.07.2018.
- Wikipedia^b. „Suchbegriff: Rosamunde Pilcher“. https://de.wikipedia.org/wiki/Rosamunde_Pilcher#Verfilmungen; Abruf am 07.07.2018.
- Wikipedia^c. „Suchbegriff: Liste von Sat.1 Sendungen“. https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Sat.1-Sendungen#Spielfilme; Abruf am 07.07.2018.
- Youtube. „Renault Clio Werbung Til Schweiger 1999“. https://www.youtube.com/watch?v=_jKqZinOveQ; Abruf am 05.01.2021.

Methodologische Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan. „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Klaus Merten/Siegfried Schmidt et al. (Hgg.). *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen 1944, S. 114-140.
- Baudry, Jean-Louis. „Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“. In: *Communications* (Hg.). *Psychoanalyse et cinéma (Année 1975, 23)*, S. 55-72.
- Dablé, Nadine. *Leerstellen transmedial: Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld 2012.
- Decker, Jan-Oliver/ Krah, Hans. „Mediensemiotik und Medienwandel“. In: Institut für interdisziplinäre Medienforschung (Hg.): *Medien und Wandel*. Berlin 2011, S. 63-90.

- Gräf, Dennis et al. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- Kanzog, Klaus et al. *Einführung in die Filmphilologie*. München 1991.
- Krah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen“. In: Ders. *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungswelten in Literatur, Film und Fernsehen (=Kodikas/Code Ars Semeiotica 22, 12)*. Tübingen 1999, S. 3-12.
- Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. München 2006.
- Nies, Martin^a. „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer (Hg.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft*. Passau 2011, S. 207-225.
- Nies, Martin. *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2011.
- Nies, Martin^b. „Deutsche Selbstbilder in den Medien. Kultursemiotische Perspektiven“. In: Ders. *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2011, S. 11-24.
- Renner, Karl N. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.
- Renner, Karl N. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer/Elfriede Ledig/Michael Schaudig (Hgg.). *Strategien der Filmanalyse*. München 1987, S.115-130.
- Renner, Karl N. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 357 – 381.
- Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse*. München 1977.
- Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: Klaus W. Hempfer/Peter Blumenthal (Hgg.). *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur (Band XCIX)*. Stuttgart 1989, S. 47-61.
- Titzmann, Michael. „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas Sebeok (Hgg.). *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin 2003, S. 3028-3103.

Forschungsliteratur

- Abbott, Stacey/Jermyn, Deborah. *Falling in love again. Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London/New York 2009.
- Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden 2017.

- Amelung, Ulrich. *Der Schutz der Privatheit im Zivilrecht. Schadensersatz und Gewinnabschöpfung bei Verletzung des Rechts auf Selbstbestimmung über personenbezogene Informationen im deutschen, englischen und US-amerikanischen Recht*. Tübingen 2002.
- Aries, Philippe/Duby, George. *Geschichte des Privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg (Band 4)*. Frankfurt am Main 1989.
- Ariès, Philippe/Duby, George. *Geschichte des privaten Lebens. 5 Bände*. Frankfurt am Main 1989-1993.
- Baron, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present: the Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Maryland 2005.
- Baßler, Moritz. „Einführung. Short Cuts und Serialität: Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt.“ In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.). *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 7-20.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth. „Einleitung. Riskante Chance – Gesellschaftliche Individualisierung und soziale Lebens- und Liebesformen“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.): *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 7-19.
- Beck, Ulrich^a. „Freiheit, Gleichheit und Liebe“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.). *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 20-23.
- Beck, Ulrich^b. „Zur Lage von Männern und Frauen“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.). *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 23-37.
- Beck, Ulrich^c. „Bewußtwerdung der Ungleichheiten: Wahlmöglichkeiten und –zwänge“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.). *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 51-55.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth. „Die Liebe wird wichtiger denn je“. In: Ulrich Beck/Elisabeth Beck-Gernsheim (Hgg.). *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main 1990, S. 66-72.
- Beeler, Stan. *Dance, Drugs and Escape: The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s*. Jefferson 2007.
- Benhabib, Seyla. *Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*. Frankfurt am Main 1995.
- Benshoff, Harry M./Griffin, Sean. *Queer Images: A history of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham 2005.
- Bereswill, Mechthild/ Neuber, Anke. *In der Krise? Männlichkeiten im 21. Jahrhundert*. Münster 2011.
- Bertram, Hans. „Talcott Parsons. Familien sind Fabriken die menschliche Persönlichkeiten produzieren“. In: Friedrich W Busch et al. (Hgg.). *Familie und Gesellschaft*. Würzburg 2010, S. 239-262.
- Bildhauer, Bettina. *Filming the Middle Ages*. London 2013.

- Bobbio, Norberto. „The Great Dichotomy: Public/Private“. In: Ders. *Democracy and Dictatorship. The Nature and Limits of State Power*. Minneapolis 1989, S. 1-21.
- Brunotte, Ulrike/Herrn, Rainer. *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld 2007.
- Buchholz, Michael B. *Intimität. Über die Veränderung des Privaten*. Weinheim/Basel 1989.
- Burkart, Günter. „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“. In: Kornelia Hahn/Günter Burkart (Hgg.). *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998, S.15-50.
- Burkart, Günter. „Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie“. In: *Soziale Welt, Bd 53, Nr. 4*. Mannheim 2002, S. 397-414.
- Burkart, Günter. *Familiensoziologie*. Konstanz 2008.
- Burkart, Günter. „Einblicke in die Zukunft der Familie“. In: Ders. *Zukunft der Familie: Prognosen und Szenarien. Zeitschrift für Familienforschung*. Opladen 2009, S. 9-30.
- Cialdini, Robert B. „Harnessing the Science of Persuasion“. In: Harvard Business Review. *The Persuasive Leader*. Boston 2008, S. 29-49.
- Decker, Jan-Oliver/Krah, Hans. „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards/Stephan Borg/Bettina Lambert (Hgg.). *TV-Skandale*. Konstanz 2005, S. 151-179.
- Decker, Jan-Oliver. „„Willkommen in unserer Community“ – Multimediale Kommunikation über Erotik und ihre Funktion für die Konzeption der Person in Internetportalen für homosexuelle Männer“. In: Stefan Halft/Hans Krah (Hgg.). *Privatheit. Strategien und Transformationen*. Passau 2013, S. 139-163.
- Deleyto, Celestino. *The secret life of romantic comedy*. Manchester 2009.
- de Swaan, Abram. „Die Inszenierung der Intimität. Wohnverhältnisse und Familienleben“. In: Michael B. Buchholz. *Intimität. Über die Veränderung des Privaten*. Weinheim/Basel 1989, S. 41-58.
- Diamond, Lisa M. *Sexual Fluidity. Understanding Women's Love and Desire*. Cambridge 2008.
- Dück, Julia. „Krise und Geschlecht: Überlegungen zu einem feministisch-materialistischen Krisenverständnis“. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft (Heft 174 – 44. Jahrgang 2014, Nr. 1)*. Münster 2014, S. 53-70.
- Ecarius, Jutta et al. *Familie, Erziehung und Sozialisation*. Wiesbaden 2011.
- Eckert, Thomas/Gniewosz, Burkhard. *Bildungsgerechtigkeit*. Wiesbaden 2017.
- Ehmann, Horst. „Der Begriff des Allgemeinen Persönlichkeitsrechts als Grundrecht und als absolut-subjektives Recht“. In: Michael Staithopoulos et al. (Hgg.). *Festschrift für Apostolos Georgiades zum 70. Geburtstag*. Athen/München 2006, S. 113-157.
- Enders, Christoph. *Die Menschenwürde in der Verfassungsordnung: zur Dogmatik des Art. 1 GG*. Tübingen 1997.
- Exner, Christian. *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern. Perspektiven des modernen Kinderfilms*. Marburg 2012.

- Fechner, Nina. *Wahrung der Intimität?: Grenzen des Persönlichkeitsschutzes für Prominente*. Frankfurt am Main 2010.
- Fuchs-Heinritz, Werner et al. *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden 2012.
- Fuxjäger, Anton. „Der MacGuffin: Nichts oder doch nicht? Definition und dramaturgische Aspekte eines von Alfred Hitchcock angedeuteten Begriffs“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 52/2 (2006)*. Wien/Köln 2013, S. 123-154.
- Gajic, Alexander. „Mehr als Datenautobahn. Über die deutsche Filmbranche im Angesicht der digitalen Revolution“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywiets (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 167-179.
- Geuss, Raymond. *Privatheit. Eine Genealogie*. Frankfurt am Main 2013.
- Giddens, Anthony. *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1993.
- Gilbert, Jeremy/Pearson, Ewan. *Discographies: Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London 2002.
- Glitre, Kathrina. *Hollywood romantic comedy. States of the Union 1934-65*. Manchester 2006.
- Goffman, Erving. *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1989.
- Gräf, Dennis/Krah, Hans. *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die "Sittengeschichte" des TATORT*. Berlin 2010.
- Gräf, Dennis/Halft, Stefan/Schmöller, Verena. „Privatheit. Eine Einführung“. In: Dies. (Hgg.). *Privatheit. Formen und Funktionen*. Passau 2011. S. 9-28.
- Grätz, Maja. *Zukunftsmarkt Internet: Stand und Perspektiven des Sportsponsoring im Internet*. Münster 2001.
- Grimm, Petra. „Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction“. In: Hans Krah/Klaus-Michael Ort (Hgg.). *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, S. 361-382.
- Grimm, Petra/Zöllner, Oliver. *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012.
- Grisard, Dominique. „Rosa. Zum Stellenwert der Farbe in der Schwulen- und Lesbenbewegung“. In: Andreas Pretzel/Volker Weiß (Hgg.). *Rosa Radikale: Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg 2012, S. 177-198.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Boston 1991.
- Hahn, Kornelia/Burkart, Günter. *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998.
- Hahn, Kornelia/Koppetsch, Cornelia. „Zur Soziologie des Privaten. Einleitung“. In: Kornelia Hahn/Cornelia Koppetsch (Hgg.). *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 7-18.
- Hahn, Kornelia/Koppetsch, Cornelia. *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011.
- Hall, Edward T. *The hidden Dimension*. Garden City, NY 1966.

- Hanhart, Tarya. „Auf der Suche nach dem verborgenen Drachen“. In: Dies. *Ang Lee und sein Kino. Poesie in Großformat. Zeitschrift für Kultur*, Nr. 763. Sulgen 2006.
- Hartung, Anja. *Lieben und Altern: die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*. München 2011.
- Hauer, Gudrun, „Erica Fischers ‚Aimée & Jaguar‘: eine Analyse ausgewählter Beispiele der Rezeptionsgeschichte“. In: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hgg.). *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945*. Bielefeld 2009, S. 395-411.
- Heilmann, Andreas. „Die Krise männlicher Muster der Erwerbsarbeit – Chancen für eine solidarische Arbeits- und Geschlechterpolitik?“. In: Ingrid Kurz-Scherf/Alexandra Scheele (Hgg.). *Macht oder ökonomisches Gesetz? Zum Zusammenhang von Krise und Geschlecht*. Münster 2012, S. 101-115.
- Hennig, Martin/Krause, Steffi/Püschel, Florian. „Medien und Privatheit: Einleitung“. In: Simon Garnett/Stefan Halft/Matthias Herz/Julia-Maria (Hgg.). *Medien und Privatheit*. Passau 2014, S. 9-25.
- Herwig, Henriette/Hülsen-Esch, Andrea. *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2016.
- Hickson, Mark L./Stacks, Don W. *Nonverbal Communication: Studies and Applications*. Dubuque 1992.
- Hoffmann, Dagmar. „Sexualität, Körper und Geschlecht im Film“. In: Markus Schroer (Hg.). *Gesellschaft im Film*. Konstanz 2007, S. 198-229.
- Holighaus, Alfred. „Der jüngste deutsche Film auf Festivals“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.). *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 337-342.
- Hondrich, Karl Otto. *Liebe in Zeiten der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main 2004.
- Huinink, Johannes. „Die ‚notwendige Vielfalt‘ der Familie in spätmodernen Gesellschaften“. In: Kornelia Hahn/Cornelia Koppetsch (Hgg.): *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden 2011, S. 19-31.
- Illouz, Eva. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main 2007.
- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin 2011.
- Jackson, Stevi/ Scott, Sue. *Theorizing Sexuality*. Maidenhead 2010.
- Jamieson, Lynn. *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*. Cambridge 2002.
- Johnson, Michael P. *A Typology of Domestic Violence: Intimate Terrorism, Violent Resistance, and Situational Couple Violence*. Lebanon, NH 2010.
- Kaiser, Nina. Von Polyamorosität, deterministischem Biologieverständnis und In-Vitro-Fertilisation: Geschlechter- und Familiendiskurse in Tom Tykwers Film DREI. In: Corinna Schlicht/Thomas Stachelhaus. *Grenzgänge: Die Filme Tom Tykwers*. Oberhausen 2013, S. 157-185.
- Kaléko, Mascha. „Letztes Lied“. In: Gisela Zoch-Westphal (Hg.). *Heute ist morgen schon gestern: Gedichte aus dem Nachlass*. München 1983, S. 80.

- Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007.
- Kemper, Peter/Sonnenschein, Ulrich (Hgg.). *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am Main 2005.
- Köhler, Jochen. „Von Eros und Agape zur Normalfamilie. Eine kleine Kulturgeschichte der Liebe“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.). *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation*. Frankfurt am Main 2005, S. 26-39.
- Krah, Hans. „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *FORUM Homosexualität und Literatur* 29. Siegen 1997, S. 5-46.
- Krah, Hans. „Das Konzept „Privatheit“ in den Medien“. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hgg.). *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, S. 127-158.
- Krause, Steffi. „Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben. Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film“. In: Peter Podrez et al. (Hgg.): *Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquiums / Universität Erlangen-Nürnberg 2012*. Marburg 2014, S. 265-274.
- Krause, Steffi. „Liebe in anderen Umständen. Beziehungs- und Geschlechterkonstrukte im SAT1-Dienstagfilm“. In: Martin Nies (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart*. Marburg 2018, S. 335-358.
- Lehrian, Christian. *Product Placement und Branded Entertainment: Die versteckte Werbung und die Durchdringung der Massenmedien*. Hamburg 2012.
- Lembke, Ulrike (Hg.). *Regulierung des Intimen. Sexualität und Recht im modernen Staat*. Wiesbaden 2017.
- Lewandowski, Sven/Koppetsch, Cornelia. „Einleitung“. In: Sven Lewandowski/Cornelia Koppetsch (Hgg.). *Sexuelle Vielfalt und die Unordnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität*. Bielefeld 2015, S. 9-25.
- Lippa, Richard A. *Gender, Nature, and Nurture*. New York/London 2014.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1994.
- Maiwald, Klaus/Meyer, Anna-Maria/Pecher, Claudia Maria (Hgg.). *„Klassiker“ des Kinder- und Jugendfilms*. Baltmannsweiler 2016.
- McDonald, Tamar Jeffers. *Romantic Comedy. Boy meets Girl meets Genre*. London 2007.
- Meuser, Michael. *Geschlecht und Männlichkeit, Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden 2010.
- Mikos, Lothar. „Amphibischer Film versus transmediale Erzählung. Zu den komplexen Wechselbeziehungen von Film und Fernsehen“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.). *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 137-156.
- Mortimer, Claire. *Romantic Comedy*. London/New York 2010.
- Mühlbeyer, Harald/Zywietz, Bernd (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013.

- Mühlbeyer, Harald. „Der deutsche Film auf dem Festivalrundkurs. Oder: Ich sehe was, was du nicht siehst“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywiets (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2011, S. 25-52.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. New York 1999, S. 833-844.
- Nave-Herz, Rosemarie. *Ehe- und Familiensoziologie: eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde*. Weinheim 2004.
- Nave-Herz, Rosemarie. *Familie Heute. Wandel der Familienstrukturen und Folgen für die Erziehung*. Darmstadt 2009.
- Nies, Martin. „Short Cuts – Great Stories. Sinnvermittlung in filmischen Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Erzählstile in Literatur und Film. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica*, Vol. 30, 1-2. Tübingen 2007, S. 109-135.
- Nissenbaum, Helen. *Privacy in Context: Technology, Policy, and the Integrity of Social Life*. Redwood City, CA 2009.
- Nöth, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Bloomington/Indianapolis 1995.
- Pallotta-Chiarolli, Maria. *Women in Relationships with Bisexual Men: Bi Men By Women*. Lanham, MD 2016.
- Pateman, Carole. „Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy.“ In: Stanley I. Benn/Gerald F. Gaus. *Public and Private in Social Life*. New York 1983, S. 281-303.
- Perkins, Lori. *#MeToo: Essays About How and Why This Happened, What It Means and How to Make Sure it Never Happens Again*. Riverdale, NY 2017.
- Peuckert, Rüdiger. *Familienformen im sozialen Wandel*. Wiesbaden 2008.
- Pfafferott, Christa. *Der panoptische Blick: Macht und Ohnmacht in der forensischen Psychiatrie. Künstlerische Forschung in einer anderen Welt*. Bielefeld 2015.
- Postman, Neil. *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt am Main 1982.
- Prommer, Elizabeth et. al.. „Der deutsche Kinofilm. Publikum und Image“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hgg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 285-308.
- Prost, Antoine. „Grenzen und Zonen des Privaten“. In: Philippe Ariès/George Duby (Hgg.). *Geschichte des privaten Lebens. Band 5. Vom ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1993, S. 15-151.
- Ragnedda, Massimo/Muschert, Glenn W. (Hgg.). *The Digital Divide: The Internet and Social Inequality in International Perspective*. Abingdon-on-Thames 2013.
- Reiman, Jeffrey H. „Privacy, Intimacy and Personhood“. In: *Philosophy & Public Affairs* Vol 6 (No.1). Hoboken 1976, S. 26-44.
- Reinhold, Gerd. *Soziologie-Lexikon* (4. Aufl.). München/Wien 2000.
- Rösch, Heidi. „Culture-Clash-Komödien im Literaturunterricht der Sekundarstufen“. In: Christian Dawidowski/Anna Rebecca Hoffmann/Benjamin Walter (Hgg.). *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film*.

- Literaturwissenschaftliche und –didaktische Perspektiven.* Frankfurt am Main 2015, S. 193-216.
- Rösch, Heidi. *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung.* Wiesbaden 2017.
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten.* Frankfurt am Main 2001.
- Rothschild, Thomas. „Von Bloggern und Huren. Die Zukunft der Filmkritik“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film.* Marburg 2013, S. 67-74.
- Ruhstrom, Ellyn. „Much more than just a threesome: 3“. In: *Journal of Bisexuality* 13(4). London, 2010, S. 602-605.
- Schäfer, Horst/Wegener, Claudia. *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland.* Konstanz 2009.
- Schick, Thomas/Ebbrecht, Tobias (Hgg.). *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms.* Wiesbaden 2011.
- Schlicht, Corinna/Stachelhaus, Thomas. *Grenzgänge: Die Filme Tom Tykwers.* Oberhausen 2013.
- Schröder, Gerald/Söll, Anne (Hgg.). *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. Und 21. Jahrhundert.* Köln 2015.
- Schüller-Zwierlein, André/Zillien, Nicole (Hgg.). *Informationsgerechtigkeit, Theorie und Praxis der Gesellschaftlichen Informationsversorgung.* Berlin 2012.
- Schulz, Sonja M. *Der Nationalsozialismus im Film: Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds (= Deep Focus 13).* Berlin 2011.
- Sennett, Richard. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität.* Frankfurt am Main 1996.
- Simmel, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.* Berlin 1908.
- Sonnenschein, Ulrich. „Nacktheit und Scham – Wandlungen der Sexualmoral“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.). *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation.* Frankfurt am Main 2005, S. 50-59.
- Sonnenschein, Ulrich. „Verführer Hollywood – Liebesbilder im Kino“. In: Peter Kemper/Ulrich Sonnenschein (Hgg.). *Liebe – Zwischen Sehnsucht und Simulation.* Frankfurt am Main 2005, S. 265-275.
- Spelman, Nicole. „Reversing us and them: anti-psychiatry and The Dark side of the Moon“. In: Russel Reising (Hg.). *‘Speak to me’: The Legacy of Pink Floyd’s The Dark side of the Moon.* Abingdon/New York 2016, S. 123-142.
- Stehen, R. Grant. *DNA and destiny: Nature and nurture in human behavior.* New York 2013.
- Strauß, Bernhard/Philipp, Svetlana (Hgg.). *Wilde Erdbeeren auf Wolke Neun. Ältere Menschen im Film.* Wiesbaden 2017.
- Suchsland, Rüdiger. „Ohne Netz und doppelten Boden. Artisten im Zirkus der Wirklichkeit: Zum aktuellen Stand der Filmkritik“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film.* Marburg 2013, S. 75-82.
- Turan Canan. „Darf die Subalterne lachen?“ Ehrenmord in Die Fremde (2010) versus tragikomisches Generationen treffen in Almanya – Willkommen in

- Deutschland (2011)”. In: Ömer Alkin (Hg.). *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden 2017, S. 335-359.
- van Dijk, Johannes A.G.M. „Digitale Spaltung und Digitale Kompetenzen“. In: André Schüller-Zwierlein/Nicole Zillien (Hgg.). *Informationsgerechtigkeit, Theorie und Praxis der Gesellschaftlichen Informationsversorgung*. Berlin 2012, S. 108-133.
- von Siemens, Nathalie. *Aristoteles über Freundschaft. Untersuchungen zur Nikomachischen Ethik VIII und IX*. Freiburg 2007.
- Waitz, Thomas. „Privat/Fernsehen – Fernsehen, Bürgerlichkeit und die Konstruktion des Privaten“. In: Stefan Halft/Hans Krahl (Hgg.). *Privatheit. Strategien und Transformationen*. Passau 2013, S. 63-83.
- Watson, Stefanie. *Gay Rights Movement*. Minneapolis, MN 2014.
- Weber-Kellermann, Ingeborg. *Die deutsche Familie: Versuch einer Sozialgeschichte*. Frankfurt am Main 1996.
- Weintraub, Jeff/Kumar, Krishnan. *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*. Chicago/London 1997.
- Weintraub, Jeff. „The Theory and Politics of the Public/Private Distinction“. In: Kumar Weintraub (Hg.). *Public and Private in Thought*. Chicago/ London 1997, S. 1–42.
- Zillien, Nicole/Marr, Mirko. „The digital divide in Europe“. In: Massimo Ragnedda/Glenn W. Muschert (Hgg.). *The Digital Divide: The Internet and Social Inequality in International Perspective*. Abingdon-on-Thames 2013, S. 55-67.
- Zwirner, Anke. „Innovation und Wirtschaftlichkeit. Die Situation von Nachwuchsfilmemachern und die Bedeutung der Filmförderung für das deutsche Gegenwartskino“. In: Thomas Schick/Tobias Ebbrecht, Tobias (Hgg.). *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 309-318.
- Zywietz, Bernd. „Irgendwie, immerhin. Irrfahrt durch das Problemfeld Film & Fernsehen“. In: Harald Mühlbeyer/Bernd Zywietz (Hgg.). *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg 2013, S. 116-150.

Filmografie

- 3 TÜRKEN & EIN BABY. Sinan Akkuş (D 2015).
- 3 ZIMMER/KÜCHE/BAD. Dietrich Brüggemann (D 2012).
- 300 WORTE DEUTSCH. Züli Aladağ (D 2013).
- AIMÉE & JAGUAR. Max Färberböck (D 1998).
- ALLES IST LIEBE. Markus Goller (D 2014).
- ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN. Edzard Onneken (D 2009).
- AUF DAS LEBEN!. Uwe Janson (D 2014).
- AUF DER ANDEREN SEITE. Fatih Akin (D/TR 2007).
- AUSGERECHNET SEX. Andi Niessner (D 2011).
- BANKLADY. Christian Alvart (D 2013).

BARFUSS. Til Schweiger (D 2005).
BARFUß BIS ZUM HALS. Hansjörg Thurn (D 2009).
BOLLYWOOD LÄSST ALPEN GLÜHEN. Holger Haase (D 2011).
BOY 7. Lourens Blok (D 2015).
CALLGIRL UNDERCOVER. Ulli Baumann (D 2010).
CLOUD ATLAS. Lana Wachowski/Andy Wachowski/Tom Tykwer (D/US 2012).
COMING IN. Marco Kreuzpaintner (D 2014).
CRAZY. Hans-Christian Schmid (D 2000).
DA GEHT NOCH WAS. Holger Haase (D 2013).
DAS ADLON. EINE FAMILIENSAGA. Uli Edel (D 2013).
DAS GLÜCK DER ANDEREN. Claudia Garde (D 2014).
DAS LETZTE SCHWEIGEN. Baran bo Odar (D 2010).
DAS ZIMMERMÄDCHEN UND DER MILLIONÄR. Andreas Senn (D 2004).
DER BUTLER UND DIE PRINZESSIN. Sibylle Tafel (D 2007).
DER LETZTE SCHÖNE TAG. Johannes Fabrick (D 2011).
DER NANNY. Matthias Schweighöfer (D 2015).
DER PRINZ VON NEBENAN. Peter Stauch (D 2008).
DER SCHLUSSMACHER. Matthias Schweighöfer (D 2013).
DER SCHUH DES MANITU. Michael Herbig (D 2001).
DIE DREI MUSKETIERE. Paul W.S. Anderson (D/US/FR/UK 2011).
DIE DUNKLE SEITE DES MONDES. Stephan Rick (D 2015).
DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI. Hans Weingartner (D 2004).
DIE FREMDE. Feo Aladağ (D 2010).
DIE GOLDFISCHE. Alireza Golafshan (D 2019).
DIE PÄPSTIN. Sönke Wortmann (D/IT/SP 2009).
DIE SCHÖNSTEN JAHRE. Gabi Kubach (D 2005).
DIE TREUE-TESTERIN – SPEZIALAUFTRAG LIEBE. Markus Bräutigam (D 2008).
DIE WILDEN HÜHNER UND DIE LIEBE. Vivian Naefe (D 2007).
DREI. Tom Tykwer (D 2010).
DREI STUNDEN. Boris Kunz (D 2012).
DREI VIERTEL MOND. Christian Zübert (D 2016).
EINE PRINZESSIN ZUM VERLIEBEN. Franziska Meyer Price (D 2005).
EIN FLIEHENDES PFERD. Rainer Kaufmann (D 2007).
EIN HUND, ZWEI KOFFER UND DIE GANZ GROßE LIEBE. Oliver Dommenges (D 2005).
EIN MILLIONÄR ZUM FRÜHSTÜCK. Josh Broecker (D 2001).
ELTERN. Robert Thalheim (D 2013).
EX & LIEBE. Stefan Bartmann (D 2016).
FACK JU GÖTHE. Bora Dağtekin (D 2013).
FACK JU GÖTHE 2. Bora Dağtekin (D 2015).
FC VENUS – ANGRIFF IST DIE BESTE VERTEIDIGUNG. Ute Wieland (D 2006).
FEUCHTGEBIETE. David E. Wnendt (D/SP 2013).
FLASCHENDREHEN. Nico Zingelmann (D 2011).
FRAU ELLA. Markus Goller (D 2013).
FRAUENHERZEN. Sophie Allet-Coche (D 2014).
FRAUENSEE. Zoltan Paul (D 2012).

FREIER FALL. Stephan Lacant (D 2013).
FREMDE HAUT. Angelina Maccarone (D 2005).
GANGS. Rainer Matsutani (D 2009).
GEFÜHLTE XXS – VOLLSCHLANK & FRISCH VERLIEBT. Thomas Nennstiel (D 2008).
GNADE. Matthias Glasner (D 2012).
GREY'S ANATOMY (Shonda Rhimes, USA 2005-heute)
GROUPIES BLEIBEN NICHT ZUM FRÜHSTÜCK. Marc Rothemund (D 2010).
GUT ZU VÖGELN. Mira Thiel (D 2016).
HALT AUF FREIER STRECKE. Andreas Dresen (D 2011).
HIGH SOCIETY – GEGENSÄTZE ZIEHEN SICH AN. Anika Decker (D 2017).
HIN UND WEG. Christian Zübert (D 2014).
HOMEVIDEO. Kilian Riedhof (D 2011).
HONIG IM KOPF. Til Schweiger (D 2014).
ICH FÜHL MICH DISCO. Axel Ranisch (D 2013).
IM BRAUTKLEID DURCH AFRIKA. Sebastian Vigg (D 2010).
IM BRAUTKLEID MEINER SCHWESTER. Florian Froschmayer (D 2012).
IM NAMEN DER BRAUT. Peter Gersina (D 2006).
IM WINTER EIN JAHR. Caroline Link (D 2008).
JESUS LIEBT MICH. Florian David Fitz (D 2012).
KEIN GEIST FÜR ALLE FÄLLE. Ulli Baumann (D 2010).
KEINOHRHASEN. Til Schweiger (D 2007).
KEIN SEX IST AUCH KEINE LÖSUNG. Thorsten Wacker (D 2011).
KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. Doris Dörrie (D 2008).
KLEINE ZIEGE, STURER BOCK. Johannes Fabrik (D 2015).
KOKOWÄÄH. Til Schweiger (D 2011).
KOKOWÄÄH 2. Til Schweiger (D 2013).
LIEBE IN ANDEREN UMSTÄNDEN. Hansjörg Thurn (D 2009).
LIEBE MAUER. Peter Timm (D 2009).
LIEBESLEBEN. Maria Schrader (D/IL 2007).
LIEBESTICKET NACH HAUSE. Sebastian Vigg (D 2008).
MÄDCHEN MÄDCHEN!. Dennis Gansel (D 2001).
MANN TUT WAS MANN KANN. Marc Rothemund (D 2012).
MÄNNERHERZEN. Simon Verhoeven (D 2009).
MÄNNERHERZEN...UND DIE GANZ GANZ GROßE LIEBE. Simon Verhoeven (D 2011).
MÄNNERHORT. Franziska Meyer Price (D 2013).
MÄNNERSACHE. Gernot Roll/Mario Barth (D 2009).
MARIA, IHM SCHMECKT'S NICHT!. Neele Vollmar (D 2009).
MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT. Stefan Holtz (D 2006).
MEIN SOHN HELEN. Georg Schnitzler (D 2015)
MORD IST MEIN GESCHÄFT, LIEBLING. Sebastian Niemann (D 2009).
MORE THAN FRIENDSHIP. Timmy Ehgötz (D 2013).
NOCH EIN WORT UND ICH HEIRATE DICH. Wilhelm Engelhardt (D 2007).
NORDWAND. Philipp Stölz (D 2008).
OFF SHORE. Sven J. Matten (D 2011).
PLÖTZLICH FETT! Holger Haase (D/AT 2011).

POPP DICH SCHLANK. Christoph Strewe (D 2005).
 PRINZESSIN MACHT BLAU. Oliver Schmitz (D 2004).
 ROBERT ZIMMERMANN WUNDERT SICH ÜBER DIE LIEBE. Leander Haußmann (D 2008).
 ROMEOS. Sabine Bernardi (D 2011).
 RUBBELDIEKATZ. Detlev Buck (D 2011).
 SASCHA. Dennis Todorovic (D 2011).
 SCHUTZENGELE. Til Schweiger (D 2014).
 SEITENWECHSEL. Vivan Naefe (D 2016).
 SMS FÜR DICH. Karoline Herfurth (D 2016).
 SOMMER. Mike Marzuk (D 2008).
 SOMMERSTURM. Marco Kreuzpaintner (D 2004).
 STADTGEFLÜSTER – SEX NACH FÜNF. Josh Broecker (D 2011).
 STADT LAND FLUSS. Benjamin Cantu (D 2011).
 STADTLANDLIEBE. Marco Kreuzpaintner (D 2016).
 STEIG.NICHT.AUS. Christian Alvart (D 2018).
 STEREO. Maximilian Erlenwein (D 2014).
 SYSTEMFEHLER – WENN INGE TANZT. Wolfgang Groos (D 2013).
 TAGE, DIE BLEIBEN. Pia Strietmann (D 2011).
 TATORT: OHNMACHT. Thomas Jauch (D 2014).
 TATORT: TSCHILLER: OFF DUTY. Christian Alvart (D 2016).
 TATSÄCHLICH...LIEBE. Richard Curtis (UK/FR/USA 2003).
 TAXI. Kerstin Ahlrichs (D 2015).
 TRAUMFRAUEN. Anika Decker (D 2015).
 (T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1. Michael Herbig (D 2004).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Bora Dağtekin (D 2012).
 UND WEG BIST DU. Jochen Alexander Freydank (D 2012).
 UNTER FRAUEN. Hansjörg Thurn (D 2012).
 VATERFREUDEN. Matthias Schweighöfer (D 2014).
 VATERTAGE – OPA ÜBER NACHT. Ingo Rasper (D 2012).
 VICTORIA. Sebastian Schipper (D 2015).
 VINCENT WILL MEER. Ralf Huettner (D 2010).
 WAS AM ENDE ZÄHLT. Julia von Heinz (D 2007).
 WENN LIEBE DOC SO EINFACH WÄR'. Katinka Feistl (D 2007).
 WESTERLAND. Tim Staffel (D 2012).
 WHAT A MAN. Matthias Schweighöfer (D 2011).
 WHO AM I – KEIN SYSTEM IST SICHER. Baran bo Odar (D 2014).
 WIE KÜSST MAN EINEN MILLIONÄR. Zoltan Spirandelli (D 2007).
 WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANN. Simon Verhoeven (D 2016).
 WIR SIND DIE NACHT. Dennis Gansel (D 2010).
 WO IST FRED?. Anno Saul (D 2006).
 WOLKE 9. Andreas Dresen (D 2008).
 YELLA. Christian Petzold (D 2007).
 YOU ARE WANTED. Matthias Schweighöfer/Bernhard Jasper (D 2017-2019).
 ZURÜCK AUF LOS!. Pierre Sanoussi-Bliss (D 2000).
 ZWEI MÜTTER. Anne Zohra Berrached (D 2013).

ZWEIFRÜCKEN. Til Schweiger (D 2009).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zusammenhang von Intimität und Privatheit, eigene Darstellung
- Abb. 2-3: Das Symbol der ersten Liebe. Hansjörn Thurn, *Unter Frauen* (D 2012)
- Abb. 4: Raumorganisation. Jochen Alexander Freydank, *Und weg bist du* (D 2012).
- Abb. 5: Der Totentanz. Jochen Alexander Freydank, *Und weg bist du* (D 2012).
- Abb. 6: Der Todeskuss. Jochen Alexander Freydank, *Und weg bist du* (D 2012).
- Abb. 7: Relation zwischen Schriftzug und Gruppe. Christian Zübert, *Hin und weg* (D 2014).
- Abb. 8: Bildversion 1. Caroline Link, *Im Winter ein Jahr* (D 2008).
- Abb. 9: Bildversion 2. Caroline Link, *Im Winter ein Jahr* (D 2008).
- Abb. 10: Beziehungskonfigurationen. Dietrich Brüggemann, *3 Zimmer/Küche/Bad* (D 2012).
- Abb. 11: DVD-Titel von Richard Curtis, *Tatsächlich...Liebe* (UK 2013)
- Abb. 12: Plakatentwurf Markus Goller, *Alles ist Liebe* (D 2014).
- Abb. 13: Merkmalsmengen der Gegensatzpaare, eigene Darstellung. Rainer Kaufmann, *Ein fliehendes Pferd* (D 2007).
- Abb. 14: Pauls Wohnung. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (D 2013)
- Abb. 15: Die Firma *Happy End*. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (D 2013)
- Abb. 16: Pauls Auto im Kontrast zur warm gezeichneten Außenwelt. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (2013).
- Abb. 17: Farbgebung für Toto. Matthias Schweighöfer, *Der Schlussmacher* (2013).
- Abb. 18: Charaktermatrix der Figuren in *Männerherzen* (D 2009). Eigene Darstellung.
- Abb. 19: Objekte und Eigenschaften der Charaktere in *Frauenherzen* (D 2014), rekonstruierbar aus der Diegese.
- Abb. 20-25: Ästhetische Zweiteilung der Sexszene von Elisa und Tom, *Kein Sex ist auch keine Lösung* (D 2011).
- Abb. 26: Alexandra während des Sex mit Dietrich. Kerstin Ahlrichs, *Taxi* (D 2015).
- Abb. 27: Alexandra während des Sex mit Mark. Kerstin Ahlrichs, *Taxi* (D 2015).
- Abb. 28: Farbnuancierung im Naturraum. Stephan Lacant, *Freier Fall* (D 2013).
- Abb. 29: Farbnuancierung im Innenraum. Stephan Lacant, *Freier Fall* (D 2013).
- Abb. 30: Übersicht der semantischen Merkmale. Marco Kreuzpaintner, *Coming In* (D 2014).
- Abb. 31-36: Die Montage der Haarschneideszene, *Coming In* (D 2014).
- Abb. 37: Niklas zwischen zwei Männeridealen. Simon Verhoeven, *Männerherzen* (D 2009).
- Abb. 38: Der Ultimo-Mann im echten Leben. Simon Verhoeven, *Männerherzen* (D 2009).
- Abb. 39: Lena vor ihrer oberflächlichen Transformation. Dennis Gansel, *Wir sind die Nacht* (D 2010).

- Abb. 40: Lena nach ihrer oberflächlichen Transformation. Dennis Gansel, *Wir sind die Nacht* (D 2010).
- Abb. 41-43: Visuelle und narrative Unterwerfungsrhetorik. Angelina Maccarone, *Fremde Haut* (D 2005).
- Abb. 44: Split-Screen-Darstellung zur Beziehung von Hanna und Adam. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 45: Paar 1 tanzt. Tom Tykwer, *Drei* (2010).
- Abb. 46: Person 3 löst die Bindung des Paares im Tanz. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 47: Harmonisierung der Beziehungen am Ende des Films. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 48-49: Beide Paare tanzen zuerst unabhängig voneinander. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 50: Das Ende der Tanzsequenz. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 51: Die installierte Dreierbeziehung. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 52: Ausschnitt Trailer. Tom Tykwer, *Drei* (D 2010).
- Abb. 53: Übersicht der Familienkonstruktions-Formel, eigene Darstellung.
- Abb. 54: Figurenkonstellation, eigene Darstellung. Holger Haase, *Da geht noch was* (D 2013).
- Abb. 55: Standardbildtönung. Thomas Jauch, *Tatort: Ohnmacht* (D 2014).
- Abb. 56: Bildtönung im Hause Bertram. Thomas Jauch, *Tatort: Ohnmacht* (D 2014).
- Abb. 57: DVD-Hülle. Mira Thiel, *Gut zu Vögeln* (D 2016).