

Freya Herrmann / Vera Klocke
Berlin / Hildesheim

„Stop Portraying Rape“ Die Inszenierung von sexualisierter Gewalt im Film

Abstract: Der Hashtag *MeToo* hat eine internationale Debatte ausgelöst, die sich zum einen auf die Arbeitsverhältnisse innerhalb der Produktion von Filmen und zum anderen auf die Darstellung von Frauen und weiblichen Lebensrealitäten im Film bezieht. Vor allem in der Inszenierung von sexuellem Missbrauch und Vergewaltigung kristallisiert sich – so die These dieses Textes –, welche Blicke auf Protagonist_innen und alle, die sich außerhalb einer weißen Cis-Männlichkeit einordnen, geworfen werden. Diese Beobachtung wird zum Anlass genommen, um zwei Jahre nach dem Start der Debatte anhand von aktuellen Film- und Fernsehbeispielen inhaltliche und formale Strategien für ein Filmmachen nach *#MeToo* abzuleiten. Wichtige theoretische Grundlage ist dabei Laura Mulveys *male gaze* bzw. das neuere Konzept des *other gaze*. (Da wir in diesem Text die Darstellung sexualisierter Gewalt thematisieren, sprechen wir hiermit eine Trigger-Warnung aus.)

Freya Herrmann (M.A.) hat in ihrer Masterarbeit zu dem Potenzial eines *other gaze* im Fashion Film geforscht. Studium der Inszenierung der Künste und Medien an der Universität Hildesheim und der Iceland Academy of the Arts in Reykjavik. Selbstständige Arbeit an der Schnittstelle von Video und Fashion in Berlin. **Vera Klocke** (M.A.) ist Doktorandin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Sie forscht in Theorie und Praxis zu Logiken und Praktiken der Medienapparatur Fernsehen in Haushalten der Gegenwart. Studium der Inszenierung der Künste und Medien an der Universität Hildesheim. Seit 2014 erarbeiten Freya Herrmann und Vera Klocke als *Firma 4 Fashion Film* feministische Inszenierungen in den Bereichen Fashion, Film, Installation und Theater.

1. Einleitung

Anger is loaded with information and energy.
– Audre Lorde

Am 5. Oktober 2017 erschien in der *New York Times* ein Artikel,¹ in dem der Filmproduzent Harvey Weinstein des sexuellen Missbrauchs beschuldigt wurde. Zehn Tage später rief die US-amerikanische Schauspielerin Alyssa Milano unter dem Hashtag *MeToo* andere Frauen² dazu auf, ihre Erfahrungen mit sexuellen Übergriffen und Diskriminierung in den sozialen Medien zu teilen.³ In der mittlerweile internationalen Debatte lässt sich ein doppelter Kampf um Gleichberechtigung beobachten, der sich zum einen auf diskriminierungsfreie Arbeitsverhältnisse innerhalb der Produktion von Filmen und zum anderen auf die Darstellung von Frauen und weiblichen Lebensrealitäten im Film bezieht.⁴

An diesem Punkt möchten wir mit unserem Text ansetzen. Wir vertreten die These, dass sich insbesondere in der Inszenierung von sexuellem Missbrauch und Vergewaltigung kristallisiert, welche Blicke auf Protagonist_innen und alle, die sich außerhalb einer weißen Cis-Männlichkeit einordnen, geworfen werden. Daher werden wir uns in diesem Text auf die Darstellung von Vergewaltigungen konzentrieren, um der Frage nachzugehen, wie das „Filme machen“ nach *#MeToo* aussehen kann. Dieser Beitrag zeigt in einem ersten Teil Inszenierungsstrategien von Vergewaltigungen anhand von Filmbeispielen auf und problematisiert diese. Die Filmbeispiele wurden hierbei genreübergreifend ausgewählt, um daran die verschiedenen Funktionen von Vergewaltigungsszenen aufzuzeigen.

In einem zweiten Teil werden – zwei Jahre nach dem Start der Debatte – inhaltliche und formale Strategien für ein Filmemachen nach *#MeToo* abgeleitet. Wichtige theoretische Grundlage bildet dabei Laura Mulveys *male gaze* bzw. das neuere Konzept des *other gaze*.

Vorangestellt sei hier noch eine eklatante Beobachtung. In der Recherche zu diesem Beitrag ist uns aufgefallen, wie leicht es ist, auf Vergewaltigungsszenen von Filmen zuzugreifen. Sie gehören oft schon zu den ersten Ergebnissen, auch bei allgemein formulierten Suchanfragen auf YouTube. Häufig sind sie mit Begriffen wie

¹ Vgl. Kantor und Twohey 2017.

² Die Verwendung der Bezeichnungen „Frauen“ beziehungsweise „Männer“ soll im folgenden Text kein binäres Geschlechtermodell zementieren, sondern darauf verweisen, dass die Inszenierungen der Vergewaltigungen in den angeführten Filmen immer in einem binären System verankert sind.

³ Die Aktivistin Tarana Burke hatte den Hashtag bereits 2006 benutzt, um auf sexuellen Missbrauch an afroamerikanischen Frauen aufmerksam zu machen.

⁴ Was als Streit um Gleichberechtigung in der Filmwelt begann, hat sich zu einer Debatte um Gleichberechtigung in sämtlichen Arbeits- und Lebensbereichen entwickelt.

Love, Sex und Erotic betitelt. Straftaten werden auf diese Weise mit Begriffen konnotiert, die den dargestellten Vorgang positivieren, verharmlosen und normalisieren. Dieses Vorgehen wäre einen eigenen Aufsatz wert und muss deshalb an einer anderen Stelle diskutiert werden.

Vergewaltigungen im Film sind Teil einer omnipräsenten Obsession, die in enger Verbindung mit dem Phänomen der *rape culture* steht. Als *rape culture* wird eine Kultur des *victim blaming*, *slut shaming* und der Verharmlosung von sexualisierter Gewalt (beispielsweise durch *rape jokes*) bezeichnet.⁵ Diese Obsession zieht sich durch sämtliche Bereiche, unter anderem im Bereich der Modeinszenierung ist sie dauerpräsent. Im Jahr 2015 veröffentlichte die Marke Dolce & Gabbana verschiedene Werbeanzeigen, in denen Gruppenvergewaltigungen angedeutet werden. Mehrere Männer umringen eine Frau, einer von ihnen drückt ihren Arm auf den Boden. Der Blick der Frau ist abwesend, die Lippen im Schock geöffnet. Der Unterwäschehersteller Palmers warb 2018 mit Bildern, die nur mit Unterwäsche bekleidete Frauen zeigten, die – von der Kamera abgewandt – auf dem Boden eines heruntergekommenen Zimmers lagen. Die Inszenierung zitiert Fotos, die Frauenhändler von ihren Opfern machen, um sie als Ware zu inszenieren und zu verkaufen.

Dass die visuelle Darstellung von Vergewaltigungen und die damit einhergehende Obsession kein neues Phänomen darstellen, zeigt beispielhaft das um 1600 von Hans von Aachen gemalte Bild *Tarquinius und Lukrezia*, auch *Die Vergewaltigung der Lukrezia* genannt (Abb. 1). Auf dem Gemälde ist eine Frau zu sehen, die – abgesehen von einem fast durchsichtigen Tuch – nackt auf der Seite liegt. Von rechts oben beugt sich der Vergewaltiger über sie, fixiert sie mit Arm und Dolch. Ihre Augen sind dabei geöffnet, beinahe ekstatisch verdreht.

⁵ Empfehlung für eine weiterführende Beschäftigung mit diesem Thema. Siehe: Mendes, Kaitlynn/Ringrose, Jessica/Keller, Jessalynn (Hrsg.) (2019): *Digital Feminist Activism: Girls and Women Fight Back Against Rape Culture*. New York: Oxford University Press. Gay, Roxane (Hrsg.) (2018): *Not That Bad: Dispatches from Rape Culture*. New York: Harper Perennial.



Abb. 1: *Tarquinius und Lucrezia*. Gemälde von Hans von Aachen aus dem 16. Jahrhundert

Zurück in die Gegenwart: Eine Szene aus der ersten Folge des ZDF-TV-Dreiteilers *Ku'damm 56* (2016) zeigt die Vergewaltigung der Protagonistin Monika Schöllack auf einem Sofa im Haus ihrer Mutter (Abb. 2).⁶ Der Vergewaltiger ist die Figur Joachim Franck, der als ein Tanzschüler von Schöllacks Mutter und als Fabrikantensohn⁷ inszeniert wird. Die Szene spielt auf einem Sofa und weist insbesondere in ihrer Farbsymbolik Ähnlichkeiten mit dem Renaissancegemälde von Hans von Aachen auf. Die Frau wird auch hier mittels hellen Kostüms als unschuldig inszeniert, der Vergewaltiger tritt im Kontrast dazu in schwarzer Kleidung auf.

⁶ *Ku'damm 56*: 00:34:22–00:37:52.

⁷ Es ist zu beobachten, dass weiße Vergewaltiger in der medialen Berichterstattung oft als „Söhne“, „Athleten“ und „Studenten“ bezeichnet werden. Damit wird eine Perspektive eingenommen, die die Täter entdämonisiert. Innerhalb der Serie wird die Inszenierung des Sohnes dazu genutzt, das Verhalten des scheinbar feingeistigen und an den Erwartungen des Vaters zu zerbrechen drohenden Vergewaltigers zu rechtfertigen.



Abb. 2: Screenshot aus *Ku'damm 56*: 00:37:20

Durch eine spezifische Thematisierung der Vergewaltigung im weiteren Verlauf der Serie wird die in der ersten Szene eingeführte dunkle Seite des Vergewaltigers systematisch relativiert: Kurz nach der Vergewaltigung verliebt sich die Figur Monika Schöllack in ihren Peiniger und vergibt ihm letztlich. Die Inszenierung der Vergewaltigung erfüllt lediglich den Zweck, den männlichen Protagonisten durch eine ambivalente Darstellung als facettenreich zu erzählen. In der zweiten Staffel wird dann stringent auf ein glückliches Ende und eine Hochzeit hingearbeitet; die Vergewaltigung ist vergessen. Bei dem Vergleich der Fernsehscene mit einem jahrhundertealten Ölgemälde fällt eines besonders auf, nämlich dass beiden Darstellungen ein männlicher Blick inhärent ist, der die Frau als passiv und den Mann als „Repräsentant der Macht“⁸ darstellt.

2. *Male gaze*: Der Mann als Repräsentant der Macht

Das Konzept des *male gaze* ist nicht neu. Ein erster wichtiger Impuls der Debatte um die Thematisierung von Blickkonstellationen im Film ist der Text „Visual Pleasure and Narrative Cinema“⁹ der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey aus dem Jahr 1975. Die Hauptaussage Mulveys ist, dass weibliche Figuren im Mainstreamkino objektiviert und nicht als aktive Protagonist_innen inszeniert

⁸ Mulvey 2016: 53.

⁹ Ebd.: 45–60.

werden, die über das Potenzial verfügen, die Handlung voranzutreiben.¹⁰ Der *male gaze* ist demnach fester Bestandteil filmischer Inszenierung. Dass dieser Blick aus einer cis-männlichen Perspektive stammt und nicht als solcher kenntlich gemacht wird, ist das entscheidende Potenzial seiner normierenden Kraft. Die Darstellungsweisen des *male gaze* mit seiner immanenten Aufteilung in männlich/aktiv und weiblich/passiv werden fortlaufend – unter anderem durch Kameraeinstellungen – reproduziert. Während die männlichen Protagonisten in ihren Handlungen und Bewegungen von der Kamera verfolgt werden und durch eine große Tiefenschärfe einen großen Handlungsraum zugestanden bekommen, werden Frauenkörper in Close-ups fragmentiert, der Schwerpunkt liegt also auf der Darstellung ihrer Körper.

Die US-amerikanische Autorin und Regisseurin Jill Soloway¹¹ formulierte während ihres Vortrags zum *female gaze* auf dem Toronto International Film Festival im Jahr 2016: „Protagonism ist Propaganda for privilege.“¹² Bei der Inszenierung von Vergewaltigungen müssen wir uns deshalb fragen: Wer sind hier die Protagonist_innen?

In dem neuen Film von Fatih Akin *Der goldene Handschuh* (2019), der als Wettbewerbsbeitrag auf der Berlinale lief, ist das eindeutig der Frauenmörder Fritz Honka. Die Verfilmung des gleichnamigen Buches von Heinz Strunk wird von den Machern als Horrorfilm bezeichnet, wohl um das große Vorkommen von sexualisierter Gewalt zu rechtfertigen. Gezeigt wird, wie vier Frauen vergewaltigt, ermordet und zerstückelt werden. Der Regisseur Fatih Akin äußerte sich zu seinem neuen Film mit den Worten: „Frauen sollen den Film am besten gar nicht gucken.“¹³

Bezeichnend an diesem Beispiel sind die signifikant verschiedenen Inszenierungen der Frauen, die vergewaltigt werden oder eben nicht. Zu den Opfern gehören ausschließlich diejenigen, deren Körper als ausladend, alt und unattraktiv dargestellt werden. Sie werden nackt gezeigt, zusätzlich sind sie durch die Übergriffe Honkas blutverschmiert und teilweise entstellt. Einzig eine als jung und attraktiv inszenierte Frau bleibt am Ende verschont. Damit reiht sich diese Inszenierung in einen Diskurs ein, in dem Frauen als unattraktiv, lästig oder schmutzig inszeniert werden, damit ihre Vergewaltigungen als weniger unangenehm rezipiert werden können. In diesem filmischen Beispiel sind die Frauen keine Protagonistinnen. Sie treffen keine Entscheidungen, die die Dramaturgie des Films vorantreiben. In Er-

¹⁰ Ebd.

¹¹ Soloway ist unter anderem Autorin und Regisseurin der *Amazon Prime*-Serie *Transparent*, in der queere Lebensrealitäten dargestellt werden. Die Serie ist eingestellt worden, nachdem sexuelle Übergriffe innerhalb der Produktion angezeigt wurden.

¹² Vgl. Soloway: 2016.

¹³ Vgl. Höbel 2019.

innerung bleibt ausschließlich der Täter Honka, der zwar als perverse, aber kultige Milieugestalt inszeniert wird.

In dem Film *Irréversible* (2011) von Gaspar Noé kommt der Vergewaltigung der schwangeren Protagonistin die Aufgabe zu, den Rachefeldzug des Partners und Vaters des Kindes zu legitimieren. Die über zehnmündige Szene, in der die Protagonistin in einer dunklen Fußgängerunterführung vergewaltigt wird, ist in einer einzigen halbtotale Einstellung gedreht.¹⁴ Zu Beginn der Szene verfolgt die Kamera die Protagonistin, die wir nur als Silhouette wahrnehmen. Als sie von der männlichen Figur in die entgegengesetzte Richtung gedrängt wird, verändert sich sowohl die Bewegung der Frau als auch die der Kamera. Von diesem Moment an orientiert sich die Perspektive, die wir einnehmen, ausschließlich an den Entscheidungen des Vergewaltigers. Im weiteren Film wird die weibliche Perspektive ausgespart.

In der sechsten Episode der fünften Staffel der Fantasy-Serie *Game of Thrones* (2015) dient die Vergewaltigung der Protagonistin Sansa Stark dem Zweck, einen Nebendarsteller zu quälen.¹⁵ Unter Androhung von Folter wird dieser dazu gezwungen hinzusehen. Gezeigt wird nicht die Gefühlswelt der vergewaltigten Frau, sondern das schmerzverzerrte Gesicht des Nebencharakters. So handelt auch diese Szene nicht von der Erfahrung der Frau, der die Vergewaltigung angetan wird.

Diese Vergewaltigungsszenen dienen dazu, zu schockieren, zu provozieren und durch das Zusammenspiel von Sex und Gewalt Schaulust zu befriedigen. Darüber hinaus dienen sie als Mittel, um den Handlungsspielraum der männlichen Protagonisten zu erweitern. Das kann bedeuten, dass eine Handlung ermöglicht wird (wie in *Irréversible*) oder dass der Protagonist an charakterlicher Tiefe gewinnt, weil er entweder als Retter und Rächer oder als Täter den Mittelpunkt der Handlung darstellt (wie in *Der goldene Handschuh*).

Wie stark die Darstellung von Vergewaltigung auch konkret in die Arbeit am Set hineinwirkt, zeigen die Dreharbeiten zu dem Film *Der letzte Tango in Paris* (1972). Der Regisseur Bernardo Bertolucci und der Schauspieler Marlon Brando hielten die Schauspielerin Maria Schrader am Set im Unwissen über das Vorgehen und improvisierten eine Vergewaltigungsszene, die nicht im Drehbuch angekündigt war. Schrader wurde vor laufender Kamera angegriffen und missbraucht. Während die Penetration simuliert war, waren die Gewalt und der Missbrauch real. Bertolucci erläutert, dass auf diesem Weg eine möglichst echte und unmittelbare Wirkung erzielt werden sollte:

¹⁴ *Irréversible*: 00:42:55–00:53:58.

¹⁵ *Game of Thrones*: 00:48:29–00:52:21.

Ich wollte, dass sie wie eine Frau reagiert und nicht wie eine Schauspielerin ...
Ich wollte, dass sie gedemütigt aussieht. Ich denke, sie hasst mich genau wie
Marlon, weil wir ihr nichts gesagt haben.¹⁶

Soloway fordert mit Blick auf die Vielzahl der Vergewaltigungen in Filmen, die von Männern inszeniert werden:

I would like to make a blanket ask to cis men to please stop making movies about rape, stop portraying rape. [...] Let women make those movies if they want to.¹⁷

Die Historikerin Joanna Bourke hat festgestellt, dass in jedem achten Hollywoodfilm eine Vergewaltigungsszene vorkommt.¹⁸ Diese Szenen werden oft mit dem Anliegen verteidigt, Realitäten darstellen zu wollen. Problematisch ist allerdings, dass Film nie *einfach nur* etwas zeigt. Wie also können Vergewaltigungen als Teil weiblicher Lebensrealitäten – abseits eines *male gaze* – inszeniert werden?

3. *Other gaze*: Inszenierungen abseits binärer Geschlechtervorstellungen

In der YouTube-Serie *The Skinny* (2016) geht es um die feministische *YouTuberin* Jessie Kahnweiler, die ebenfalls die Autorin der Serie ist. Neben ihren Karriereambitionen werden ihre Bulimie als auch ihre komplizierte romantische Beziehung thematisiert. In der fünften Episode, die den Titel *Control* trägt, wird gezeigt, wie die Protagonistin von ihrem Partner vergewaltigt wird.¹⁹

Die Szene beginnt damit, dass Kahnweiler von ihrem Freund zum Sex überredet wird. Als sie nach wenigen Sekunden zum Orgasmus kommt, möchte sie sich vom Bett erheben. Ihr Freund hindert sie daran und fixiert sie im Bett. Die Kamera ist an dieser Stelle sehr beweglich und mehrheitlich auf Kahnweiler gerichtet. Wir sehen, wie Kahnweiler ihren Freund mehrfach auffordert, von ihr abzulassen. Dieser vergewaltigt sie schließlich. Die bewegte Handkamera übernimmt die ruckartigen Bewegungen, wodurch ein hektisches Seherlebnis evoziert wird. Während des Vergewaltigungsaktes zeigt die Kamera den Oberkörper des Täters in Fragmenten und endet dann mit einem fünfsekündigen Close-up auf dem Gesicht Kahnweilers, die mit leerem Blick nach vorne starrt. Der Vergewaltiger tritt in dieser Folge nach der Tat nicht wieder auf. Ihm wird keine tiefer liegende Motivation, kein Kommentar zugebilligt.

¹⁶ Vgl. Marthe 2016.

¹⁷ Vgl. Miller 2017.

¹⁸ Vgl. Bourke 2007.

¹⁹ *The Skinny*: 00:04:00–00:09:05.

Die dargestellte Vergewaltigung stellt kein isoliertes Ereignis dar, sondern hat Konsequenzen für die Protagonistin. So verfällt sie als Reaktion auf das traumatische Erlebnis in ein toxisch-bulimisches Denkmuster. Am Ende der Folge emanzipiert sich Kahnweiler aus einer männlich dominierten Geschäftssituation und reagiert damit – innerhalb der diegetischen Struktur – gleichzeitig auch auf ihre Vergewaltigung. Kahnweiler ist die Protagonistin der Szene. Mit diesem Status gehen Privilegien einher, die den Darstellerinnen der zuvor besprochenen Szenen nicht zugestanden wurden. Wir erleben die Situation aus ihrer Perspektive und bekommen Einblick in ihre Gefühls- und Gedankenwelt.

Die Merkmale der Szene schließen an den Diskurs zum *female gaze* an, der auf das Konzept des *male gaze* von Mulvey aufbaut. Wir werden von ihm im Weiteren als *other gaze*²⁰ sprechen. Dieser lässt sich als ein Netzwerk von inhaltlichen Entscheidungen, inszenatorischen Strategien und filmischen Mitteln beschreiben. Sie reichen von der Forderung nach unabhängigen Storylines für Frauen über das Vermeiden der Darstellung sexualisierter Gewalt gegen Frauen als dramaturgischen Effekt.

Über filmische Mittel, wie das Verwenden von Hand- und subjektiver Kamera, sollen Empathie für eine Protagonistin erzeugt und Blickkonstellationen reflektiert werden. Dieses reflexive Potenzial der Kameraeinstellungen kann – ausgehend von Soloway – als filmisch inszenierter Spiegel bezeichnet werden (was in diesem Kontext Kameraeinstellungen meint, die aus der Position der Protagonistin stammen und somit ihre Sicht auf die Dinge verdeutlichen):

A way of feeling, seeing, subjective camera, the attempt to get inside of the protagonist, particularly when the protagonist is not a cis male. It uses the frame to share and evoke a feeling of being in feeling rather than looking at the character.²¹

Eine weitere Szene, in der eine Vergewaltigung aus weiblicher Perspektive dargestellt wird, stammt aus der ersten Folge der zweiten Staffel der Serie *Broad City* (2015).²² Die Protagonistin Abby Jacobsen wird mit einem Mann beim einvernehmlichen Sex gezeigt. Die bewegte Kamera übernimmt mehrheitlich Jacobsens Perspektive. Nachdem der Protagonist zwei Mal konstatiert, dass er sich „crazy“ fühle, fällt er – aufgrund der im Vorfeld etablierten sommerlichen Hitze – in Ohnmacht. Jacobsen, die seine Äußerung nicht ernst genommen hat, ist schockiert. *Schnitt*. Wir sehen Jacobsen mit ihrer Freundin eine Straße entlanggehen. Die Szene beginnt mit den Worten der Freundin „so to clarify you raped him“ und endet mit der Erkenntnis Jacobsens: „God, I raped him“. Aufgrund der elliptischen Erzählweise sehen wir die Vergewaltigung nicht. Jacobsen behauptet zunächst, ihr Part-

²⁰ Damit beziehen wir uns auf den Vorschlag von Soloway; vgl. Soloway 2016.

²¹ Vgl. ebd.

²² *Broad City*: 00:07:21–00:08:22.

ner habe es gewollt, worauf ihre Freundin den Satz „that's what they say“ entgegnet. Sie macht damit eine Argumentationsweise, die genutzt wird, um Vergewaltigungen zu rechtfertigen, als solche kenntlich. Die Darstellung der Szene erscheint so nicht in einem diskursiven Vakuum, sondern wird reflexiv verortet.

4. Conclusio

Wir haben in diesem Beitrag wiederholt die Filmemacherin Jill Soloway zitiert. Ihre Äußerungen sowie das binäre Begriffspaar des *male* und *female gaze* erwecken den Eindruck, als wäre das Erzeugen eines *male gaze* an einen männlichen Filmemacher gebunden. Dabei ist der *male gaze* nicht zwangsläufig an gender geknüpft, sondern vor allem das, was passiert, wenn filmische Mittel und Darstellungsweisen unreflektiert reproduziert werden. Dabei sind Klischees und Stereotype so tief in den Darstellungsweisen und Seherwartungen verankert, dass sie scheinbar selbstverständlich erscheinen. Ein *other gaze* muss sich dagegenstellen und offensiv als Gegenblick konstruiert werden. Dies beinhaltet das Erzählen anderer, multipler Perspektiven.

Zudem hat #MeToo gezeigt, dass ein Problem nicht nur in filmischen Darstellungsweisen, sondern auch in der monopolhaften Position einzelner Personen begründet liegt. Der Auftrag, der sich hieraus ergibt, ist die Zusammenstellung diverser Teams. Das bezieht sich auch auf die Erarbeitung und Darstellung von Inhalten, die sich außerhalb der eigenen Biografie und Lebensrealität bewegen. Die Zusammenarbeit mit Expert_innen ist hier unabdingbar.

Ein konkretes Mittel, mit dem Diversität auch vertraglich unterstützt werden kann, ist in der US-amerikanischen Filmindustrie die Vertragsklausel *Inklusion Rider*²³, in der eine prozentuale Beteiligung von Minderheiten festgehalten werden kann. Bei der Darstellung von sexuellem Missbrauch muss das Team in Bezug auf Einvernehmen und mit Blick auf die individuellen Grenzen der Darsteller_innen geschult sein. Genaue Absprachen und Proben vor dem Dreh sowie *Intimty Coordinator*²⁴ sind dafür unerlässlich.

Die anfangs erläuterten Szenen zeigen, dass durch die Darstellung von Vergewaltigungen vor allem toxische binäre Geschlechtervorstellungen, unter anderem die von aktiv und passiv, reproduziert werden. Sie lassen aktiv die Grenze zwischen Gewalt und Sex verschwimmen und inszenieren Vergewaltigungen oftmals als erotisch.

²³ Vgl. Gasteiger 2018.

²⁴ Als *Intimty Coordinator* werden Personen bezeichnet, die bei Theater-, Film- und Fernsehproduktionen für das Wohlergehen der Schauspieler_innen während der Produktion von erotischen Szenen zuständig sind.

Ausgehend von diesen Ergebnissen fragen wir abschließend, was sich aus den inszenatorischen Entscheidungen der erwähnten Szenen für das Filmemachen nach #MeToo ableiten lässt. Wir halten fest:

Bei der Inszenierung von sexueller Gewalt darf keine Erotisierung der Gewalttaten stattfinden. Die Darstellung von Vergewaltigungen darf nicht dem Zweck dienen, eine Figur als geschädigt zu inszenieren, um ihr so zeitsparend eine Backstory zu verleihen. Vergewaltigungen dürfen nie als dramaturgisches Mittel dienen, um die Storyline männlicher Protagonisten zu legitimieren. Vergewaltigungen dürfen für die Storyline der betroffenen Person nicht konsequenzlos bleiben. Sie müssen als Teil der Lebensrealitäten derer, die sie durchleben, inszeniert werden.

Literaturverzeichnis

- Gasteiger, Carolin (05.03.2018): „Inclusion rider – ein Appell an die erste Riege Hollywoods“. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oscar-2018-inclusion-rider-ein-appell-an-die-erste-riege-hollywoods-1.3892621> (30.08.2019).
- Höbel, Wolfgang (09.02.2019): „Frauen sollen den Film am besten gar nicht gucken“. *Spiegel Online*. <https://www.spiegel.de/plus/fatih-akin-ueber-der-goldene-handschuh-frauen-sollen-den-film-am-besten-gar-nicht-gucken-a-bc71ffc1-d506-4803-b160-8cfb5f5bc745> (30.08.2019).
- Marthe, Emalie (13.12.2016): „Wie man eine Vergewaltigungsszene dreht“. *Vice*. <https://www.vice.com/de/article/a3wgyg/wie-man-eine-vergewaltigungsszene-dreht> (30.08.2019).
- Miller, Jenni (24.01.2017): „Jill Soloway Has a Request for Male Directors: Stop Making Movies About Rape“. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2017/01/jill-soloway-cis-men-should-stop-making-movies-about-rape.html> (30.08.2019).
- Mulvey, Laura (2016 [1975]): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich: diaphanes, S. 45–60.
- Soloway, Jill (11.09.2016): „Jill Soloway on the Female Gaze MASTER CLASS TIFF 2016“. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> (30.08.2019).
- Kantor, Jodi/Twohey, Megan (05.10.2017): „Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades“. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (31.08.2019).

Medienverzeichnis

- „Control“. *The Skinny*. Staffel 1, Episode 5, Jessie Kahnweiler, Youtube Refinery29 YouTube Channel (Erstausstrahlung 28.01.2016).
- Der goldene Handschuh*. D 2019, Fatih Akin, 115 Min.
- Der letzte Tango von Paris*, F/I 1972, Bernardo Bertolucci, 129 Min.
- „In Heat“ *Broad City*. Staffel 2, Folge 1, Comedy Central (Erstausstrahlung 22.01.2014).
- Irréversible*, F 2002, Gaspar Noé, 99 Min.
- „Lieben – aber wie?“ *Ku'damm 56*, D 2016 (1/3) ZDF (Erstausstrahlung 20.03.2016).

„Unbowed, Unbent, Unbroken“ *Game of Thrones*. Staffel 5, Episode 6, HBO (Erstausstrahlung 15.05.2015).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Tarquinius und Lucrezia*. Gemälde von Hans von Aachen aus dem 16. Jahrhundert.
Gemälde, 121 × 185 cm; Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

Abb. 2: Screenshot aus *Ku'damm 56*: 00:37:20; D 2016 (1/3) ZDF (Erstausstrahlung 20.03.2016).