

Lioba Schlösser

Macht und Repräsentation. Zur filmischen Darstellung queerer Körper- und Sexualitätskonzepte

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3696>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlösser, Lioba: Macht und Repräsentation. Zur filmischen Darstellung queerer Körper- und Sexualitätskonzepte. In: *ffk Journal* (2019), Nr. 4, S. 198–214. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3696>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=78&path%5B%5D=73>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Lioba Schlösser
Berlin

Macht und Repräsentation. Zur filmischen Darstellung queerer Körper- und Sexualitätskonzepte

Abstract: Biologisches bzw. anatomisches und soziales Geschlecht werden im gendertheoretischen Kontext als isoliert betrachtbare, vollständig konstruierte Konzepte begriffen. Filme, die Ideen alternativer, nonbinärer und nicht-heteronormativer Geschlechtlichkeit thematisieren, nutzen neben queeren Blickkonzepten auch deutlich erkennbare dramaturgische Mittel innerhalb der Mise-en-scène, um diesen Konzepten gerecht zu werden. Allerdings sind diese Stilmittel nicht obligatorisch und können scheitern oder gänzlich fehlen. Diese Momente sollen werkimmanent an den Spielfilmen *The Danish Girl* (2015), *Mein Leben in Rosarot* (1997) und *Mein Sommer mit Mario* (2009) untersucht werden. Sowohl die filmische Inszenierung im Sinne der Mise-en-scène als auch die blickdramaturgische Darstellung queerer Charaktere wird dazu analysiert und zu queeren und normativen filmtheoretischen Blickkonzepten diskursiviert. Es gilt herauszustellen, inwieweit eine (hetero)-normative Inszenierung queerer Charaktere, ihrer Körper und ihrer Sexualität stattfindet und mit welchen Inszenierungstechniken sie überwunden werden können.

Lioba Schlösser M.A., promoviert an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der DEKRA | Hochschule für Medien in Berlin. Zuvor studierte sie Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft sowie Medienkultur an der Universität Siegen. Ihre Forschungsinteressen umfassen kulturtheoretische Betrachtungen des Androgynen in Film und Mythos, Gender- und Queerstudies, Körper- und Normativitätsdebatten sowie Ritualtheorie.

1. Normative Deutungsmächte innerhalb filmischer Darstellungen

Das biologische Geschlecht ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die ‚man‘ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert.¹

Sowohl die Bedeutung geschlechtlichen Begehrens als auch die des sozialen und des biologischen Geschlechts werden von Judith Butler als soziopolitische Konstruktionen begriffen, die nicht zwingend intelligibel sind. Innerhalb filmischer Diegesen ist zu beobachten, dass *sex* und *gender* als miteinander verknüpft und ‚bestenfalls‘ konformgehend dargestellt werden. Dieser Aufsatz widmet sich jenen filmischen Momenten, in denen diese Korrelation aufgebrochen wird: wenn durch andere Charaktere geschaffene, soziale Geschlechterzuordnungen konträr zur Selbstdefinition eines Charakters stehen oder das empfundene oder gelebte Geschlecht nicht mit physisch sichtbaren Merkmalen einer binären Geschlechterzuschreibung korreliert. Diese Momente sind immer auch Momente der Machtrepräsentation durch und über sexuallidentitäre Konzepte. Sie verändern oft die gesamte *Mise-en-scène* der Sequenz, um normierende Mächte und deren Wirkungen visuell darzustellen. Dramaturgische Stilmittel wie Farbgebung, Kadrage, Ton und Musik, Lichtgestaltung, Requisiten und Kostüme sowie andere inszenatorische Elemente können solche Veränderungen andeuten. Darüber hinaus verändert sich der filmische Blick, durch den Zuschauende das Geschehen verfolgen. Nicht-normative Geschlechterkonzeptionen evozieren oft queere Blickdramaturgien, um divergente Sexualitäts- und Geschlechterkonstruktionen adäquat verhandeln zu können. Es fällt jedoch auf, dass sowohl die *Mise-en-scène*, als auch der filmische Blick in solchen Momenten nicht grundsätzlich eine Veränderung erfahren. Dies kann zu einer Divergenz zwischen queeren Darstellungssubjekten und normierenden Darstellungen oder Blickdramaturgien führen.

Dieser Aufsatz versteht sich als Versuch, die Momente der Veränderung sowie ihres Gelingens oder Scheiterns zu analysieren und herauszustellen, wie sie innerhalb der Diegese, *Mise-en-scène* und Dramaturgie inszeniert werden. Entstehende Spannungsmomente zwischen queeren Darstellungssubjekten und normativen Blickdramaturgien sollen ebenfalls erörtert werden, um die dahinterliegenden Machtstrukturen zu evaluieren. Als Analysebeispiele werden *The Danish Girl* (2015), *Mein Leben in Rosarot* (1997) und *Mein Sommer mit Mario* (2009) betrachtet. Das gewählte Analysematerial wird als kontextuell relevant betrachtet, da jeweils genderqueere Charaktere als Protagonist*innen fungieren. Zur Definition diskursiver, normierender Macht wird auf Michel Foucault zurückgegriffen, der jene normierenden Strukturen und deren Wirkungen auf – im Sinne einer bipolaren Geschlechtermatrix

¹ Butler 2014: 22.

– ebenfalls normierte Subjekte betrachtet. Die Darstellung nicht-normativer Geschlechtlichkeit wird anhand ausgewählter Sequenzen blickdramaturgisch, unter Rekurs auf Butlers Gendertheorie, analysiert. Performativitätstheorie sowie filmtheoretische Grundlagen unterstützen die Analyse der *Mise-en-scène* und die Bezugnahme auf filmisch-performative Thesen. Der *male gaze*² wird ebenso in die Analyse einbezogen wie der *transgender gaze*³, um zwei divergente Blickdramaturgien zu analysieren. Schlussendlich wird herausgestellt, inwieweit eine (hetero)-normative Inszenierung queerer Charaktere, ihrer Körper und ihrer Sexualität stattfindet und wie diese durch Veränderungen innerhalb der *Mise-en-scène* und Blickdramaturgie gebrochen wird. Darüber hinaus wird analysiert, wie eine vorhandene (hetero)normative Inszenierung zu einer Normierung und Angleichung dieser Körper und Charaktere an eine binäre Geschlechtermatrix führen kann.

2. Veränderungen der *Mise-en-scène*

Der Diskurs um Sexualität kann, wie jeder Diskurs, niemals außerhalb von Machtstrukturen gedacht werden. Macht konstituiert sich als Verhältnis divergenter Kräfte innerhalb eines Diskurses. Sie ist also, mit Michel Foucault gesprochen, immer diskursprägend und dispositivinhärent:

Unter Macht [...] ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zum System verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.⁴

Körper werden als Einschreibefläche von Macht definiert, die sich performativ immer neu konstituiert und Körperlichkeiten prägt und normiert.⁵ Diese Performativität wird von Butler aufgegriffen, die die Konstitution der Geschlechtsidentität als performativen Prozess begreift. Die so konstruierten Identitäten unterliegen dabei den normativen Regulierungsverfahren der Macht innerhalb des Diskurses und laufen Gefahr, diese konstant zu reproduzieren.

² Vgl. Mulvey 1999.

³ Vgl. Halberstam 2006.

⁴ Foucault 2014: 93.

⁵ Vgl. ebd.: 94f.

Die Kategorie des Sexus ist also unweigerlich regulativer Art, womit jede Analyse, die diese Kategorie zur Voraussetzung macht, diese Regulierungsstrategien unkritisch erweitert und sie als Macht/Wissensregime unkritisch legitimiert.⁶

Diese Thesen lassen sich auf Körperlichkeiten und geschlechtliche Identitäten im Film übertragen, denn auch hier kann – abhängig von Verhalten, Vorbildung und anderen Faktoren, die Rezipierenden betreffend – die Gefahr bestehen, dass normative Ideen durch die Performativität des Films gefestigt und reproduziert werden. Film wird als performatives Medium begriffen, das seine Geschichten durch die *Mise-en-scène*, die alle filmischen Gestaltungsmittel umfasst, zu performativen filmeigenen Realitäten macht.

2.1 *The Danish Girl*

Um zu verdeutlichen, wie nicht-normative Geschlechtlichkeit unter diesen Voraussetzungen performativ inszeniert wird, wird zunächst die *Mise-en-scène* in *The Danish Girl* betrachtet. Das Biopic greift die Lebensgeschichte Einar Wegeners bzw. Lili Elbes auf, der bzw. die als Maler*in mit Ehefrau Gerda in Kopenhagen lebte und sich in den 1930er Jahren den ersten dokumentierten geschlechtsangleichenden Operationen der europäischen Medizingeschichte unterzog. Lili Elbe verstarb jedoch, bevor die geschlechtliche Angleichung vollendet werden konnte.⁷

Interessant ist, dass innerhalb der *Mise-en-scène* Veränderungen festzustellen sind, sobald die nonbinäre Geschlechtlichkeit des Hauptcharakters in den Vordergrund des Plots rückt. Lili wird immer wieder als Alter Ego Einars dargestellt und tritt im Filmverlauf zunehmend mehr in den Vordergrund. Sie wird Fremden als Einars Cousine vorgestellt, die ab und an zu Besuch kommt,⁸ jedoch – bis auf Ausnahmen – nie über Nacht bleibt.⁹ Ihre Besuche werden auffällig oft mit künstlerischen Tätigkeiten wie Ausstellungsbesuchen, Vernissagen oder Portraitstehen verbunden.¹⁰ Es wird ein Bezug zwischen Kunst, der eine generelle Freiheit inhärent ist, und Lilis Existenz hergestellt; angefangen bei ihrer ersten Erscheinung im Film während des künstlerischen Aktes des Portraitmalens.¹¹ Dabei fällt die Farbgebung besonders auf: Verwaschene Pastelltöne, meist dunkel, in Blau- und Grüntönen gehalten, dominieren nicht nur Lilis Kleidung, sondern das gesamte Szenenbild,

⁶ Butler 2012: 145.

⁷ Einar Wegener*Lili Elbe wird in *The Danish Girl* als Trans*person dargestellt. Es gilt jedoch als bewiesen, dass Einar*Lili nach heutigem Wissensstand als intersexuell zu definieren ist, da während einer der Operationen in dem sonst als biologisch männlich definierten Körper Ovarien gefunden wurden. Dies wird im Film nur durch wiederkehrende Bauchschmerzen angedeutet, die nicht näher thematisiert werden. Für die vorliegenden Ausführungen wird der Film daher ohne diesen Umstand betrachtet. Da es sich um eine werkimmanente Sequenzanalyse handelt, soll das Werk nach seinem Selbstverständnis gelesen werden, das die Intersex-Thematik ausklammert.

⁸ U. a.: *The Danish Girl* 00:27:42–00:28:35; 01:02:20–01:08:12.

⁹ Ebd.: 01:06:00–01:08:12.

¹⁰ U. a.: *The Danish Girl* 00:11:00–00:13:50; 00:27:00–00:34:30.

¹¹ *The Danish Girl* 00:11:00–00:13:45.

sobald sie in den Mittelpunkt des Geschehens rückt. Diese Farben verweisen auf Einars selbstgemalte Naturbilder,¹² die ebenfalls in verwaschenen Pastelltönen gestaltet sind (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Einars Naturgemälde. Filmstill aus *The Danish Girl*

Es entsteht der Eindruck, dass sich die Farbgebung auf die Natur im Film und die Stilmittel aus Einars Bildern auf die filmische Realität übertragen. Dadurch wird eine Atmosphäre geschaffen, die sich vorwiegend in Momenten von Lilis Erscheinen im Film zeigt und über die eigentlichen Kunstwerke hinausgeht. Es entsteht eine stilistische Abgrenzung zu den Momenten, die sich nicht auf den Hauptcharakter beziehen. Lili ist von einer Farb- und Bildgestaltung umgeben, die einen eigens für sie geschaffenen Raum suggeriert, in dem sie für Betrachtende visuell von der Außenwelt abgeschirmt ist. Dies kann als eine Art Schutzraum definiert werden, der verdeutlicht, dass sich die so gekennzeichneten Momente von der Normativität der restlichen filmischen Umwelt abheben. Es fällt ebenfalls auf, dass sich diese Farbgebung immer weiter ausbreitet – konform zur Festigung von Lilis Charakter und ihrer Identität als Frau. Im Moment ihres Todes wird der gesamte Bildraum von Pastellfarben dominiert. Der Film endet mit ebenfalls in diesem Farbspektrum gehaltenen Aufnahmen der Natur, die wiederum an Einars Bilder und den Beginn des Films erinnern.¹³

¹² Die Bilder Einar Wegeners sind tatsächlich oft von Pastellfarben dominiert und zeigen fast ausschließlich Naturmomente. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass dies die Inspiration für die Farbgestaltung des Films war.

¹³ *The Danish Girl*: 01:48:00–01:52:22.

2.2 *Mein Leben in Rosarot*

Ähnlich wie *The Danish Girl* schafft auch *Mein Leben in Rosarot* einen Diskursraum für die Trans*-Thematik, wobei hier die kindliche Vorstellungskraft des siebenjährigen Hauptcharakters als Schlüsselement fungiert. Protagonist*in Ludovic wäre gerne ein Mädchen, was jedoch von seinem*ihrem Umfeld nicht akzeptiert wird. Daher erträumt Ludovic sich einen Fantasie-Raum mit einer perfekten Welt:¹⁴ Dorf, Kinderzimmer, rosarote Kleidung und die Idee, dass der liebe Gott bei Ludovics Geburt ein X-Chromosom verloren hat und daher aus dem Mädchen ein Junge geworden ist.¹⁵ Es wird durch Plot und Mise-en-scène ein intradiegetischer Raum für Rebellion gegen die Regeln des normierenden Diskurses geschaffen. Die divergenten Inszenierungen symbolisieren die unterschiedlichen Lebensrealitäten des Kindes. Sie stehen in starkem Kontrast zueinander, was Farbgebung und Bildkomposition verdeutlichen. Die filmische Realität außerhalb des Fantasie-Raumes spiegelt, wie im vorherigen Beispiel, übergeordnete Machtstrukturen. Ein Widerstand scheint nur innerhalb des Schutzraumes möglich, zumal Ludovic noch ein Kind und somit unmündig ist. Der geschaffene Raum in der kindlichen Vorstellungskraft ist durch kräftige, nicht zusammenpassende Farben gekennzeichnet, die sich klar vom Rest der filmischen Welt unterscheiden. Sequenzen, die der glücklichen und perfekten Fantasie entgegenstehen, sind in kalten Farbtönen Grau, Blau und Petrol gehalten. Die außenstehende Gesellschaft in wärmeren, aber dennoch monotonen Farben Orange, Braun und Rot. Offenbar muss, um die völlige Akzeptanz von Queerness zu symbolisieren, immer ein visueller Kontrapunkt zur Normativität gesetzt werden.¹⁶ Die Fantasie-Sequenzen sind, wie um diesen Kontrapunkt erneut zu unterstreichen, durch musikalische Untermalung begleitet, während sonst nur selten Musik zum Einsatz kommt (vgl. Abb. 2).

Ludovic ist verliebt in Schulfreund Jérôme und träumt davon, ihn zu heiraten. Im Mädchenzimmer von Jérômes verstorbener Schwester zieht Ludovic sich deren rosa Kleid an und beide spielen Hochzeit.¹⁷ Das kindlich rituelle Spiel wird jedoch gestört, als Jérômes Mutter die Zeremonie beendet, indem sie heimlich an der Türe lauscht und beim Kuss der frisch Vermählten in Ohnmacht fällt. Daraufhin findet die perfekte Version der Vermählung in Ludovics Fantasiewelt statt, in der beide schlussendlich gefeiert und bejubelt heiraten können.¹⁸ Der Kamerablick verweilt in der filmischen Realität in der voyeuristischen Position der Mutter, die das Geschehen von hinten, durch den Türspalt betrachtet und vor Entsetzen das Bewusstsein verliert. Erst in Ludovics Imagination wird die Blickperspektive zu einer nicht an einen Charakter gebundenen und somit wertfreien Beobachter*innenperspektive. Dabei wird das Geschehen in der Aufsicht gezeigt, dominiert von

¹⁴ *Mein Leben in Rosarot*: 00:14:30–00:15:20; 00:17:25–00:17:45; 00:22:20–00:23:00; 01:10:50–01:11:53; 01:19:40–01:20:20.

¹⁵ Ebd.: 00:41:00–00:42:50.

¹⁶ Vgl. Cuntz-Leng 2015: 371.

¹⁷ *Mein Leben in Rosarot*: 00:21:00–00:23:00.

¹⁸ Ebd.: 01:10:00–01:12:40.

dynamischen Kameraschwenks und -fahrten. Diese Inszenierung untermalt die kindliche Einbildungskraft und steht im Kontrast zu den statischen Aufnahmen der Erwachsenenwelt. Die Veränderung innerhalb der Mise-en-scène durch Farbgestaltung und Inszenierung der Fantasie-Welt korreliert in diesem Moment mit denen des Kamerablicks, der sich aus seiner Statik löst. Die gesamte Inszenierung des Schutzraumes verbleibt im Gegensatz zu der des vorhergehenden Filmbeispiels *The Danish Girl* jedoch auf einer kindlich-naiven Ebene, was ihrer Wirkung jedoch nicht entgegensteht (vgl. Abb. 3).



Abb. 2: Die Welt in Ludovics kindlicher Fantasie. Filmstill aus *Mein Leben in Rosarot*



Abb. 3: Ludovics Selbstbild als Mädchen. Filmstill aus *Mein Leben in Rosarot*

Liebe wird einzig über starke Sympathie definiert, da Ludovic sich in einem kindlich vorpubertären Stadium befindet, in dem sexuelles Verlangen noch nicht gegeben ist. Damit geht, vor allem im Vergleich mit *The Danish Girl*, eine Unmündigkeit einher, die sich immer wieder in Gesprächen zwischen dem Kind und den Erwachsenen ausdrückt. Obgleich Ludovic Wünsche und Ideen deutlich kommuniziert, scheint das außerhalb der Kinderfantasie niemand ernst zu nehmen.¹⁹ Hans-Joachim Graubner definiert das Fehlen des Ausdrucksvermögens im Moment geschlechtlicher Liminalität als „das Androgyne Unsagbare“²⁰, also das, was nicht durch sprachliche Ausdrucksformen darstellbar und somit nicht performativ manifestierbar ist: „Es bleibt festzuhalten, daß die Abwesenheit der Sexualität zum Zeitpunkt der [hier kindlichen, L.S.] Androgynie nur durch die Abwesenheit der Erzählung darstellbar ist.“²¹ Dieser Verweis auf die Performativität der Sprache deutet auch auf ihre Macht hin. Judith Butler schreibt: „Sprache gehört zu den konkreten, kontingenten Praktiken und Institutionen, die durch die Wahl der Individuen aufrecht erhalten [sic] werden“ und daher auf diesem Weg ebenfalls „radikal umgestaltet werden können“²². Dementsprechend ist es Ludovic in der unmündigen Position nicht möglich, den Wunsch nach geschlechtlicher Veränderung sprachlich zu institutionalisieren. Der Imaginationsraum übernimmt daher eben diese Funktion. Der innerfilmische Schutzraum, geschaffen durch kindliche Fantasie, ist nach dem Versagen sprachlicher Kommunikation die einzig funktionierende Ausdrucksform und steht der Macht des Systems aus ihr heraus entgegen. *Mein Leben in Rosarot* konfrontiert Zuschauende mit einer kindlichen Interpretation von Machtwiderständen, „die Individuen selber durchkreuzen, zerschneiden und umgestalten, in ihrem Körper und in ihrer Seele abgeschlossene Bezirke abstecken“²³, und macht dies ebenfalls an filmischen, visuellen Stilmitteln und Blickdramaturgie deutlich.

3. Veränderungen der Blickdramaturgie

3.1 *The Danish Girl*

Wie bereits angedeutet, kann sich auch die Blickdramaturgie verändern, sofern ein Charakter betrachtet wird, der nicht in eine binäre, heteronormative Geschlechtermatrix passt. Um diesen Vorgang zu analysieren, muss zunächst auf die Rolle des Blicks beim Filmschauen eingegangen werden.

¹⁹ *Mein Leben in Rosarot*: 07:00:00–00:08:40; 00:16:00–00:17:20; 00:23:00–00:24:17; 00:29:00–00:31:30; 00:35:00–00:36:10; 00:39:30–00:43:00; 00:49:00–00:50:07; 00:57:00–00:57:50; 01:02:00–01:02:30; 01:18:00–01:18:30.

²⁰ Graubner 1994: 10–21.

²¹ Ebd.: 76.

²² Butler 2012: 51.

²³ Foucault 2014: 96–97.

Schon Steven Shaviro wies darauf hin, dass der Blick im Kino nicht einseitig funktioniert.²⁴ In Patrick Fuerys Filmtheorie entsteht schließlich die These, dass das Medium den Blick der Betrachtenden zurückwerfen kann. Es folgen weitere theoretische Ansätze, die das auf diesen Thesen aufbauende, den gesamten filmischen und menschlichen Körper umfassende Konzept des *cinematic body* thematisieren und das Konzept des Blickes ergänzen.

Die projizierten Bilder verleihen dem Zuschauer die Illusion der Macht über die dargestellten Objekte. Das Dargestellte ist auf die Leinwand gebannt. Doch zugleich erscheint das filmische Bild als das Andere, das einen Blick auf den Betrachter zurückwirft [...], indem der Film die Erwartungen des Publikums affirmiert oder bricht.²⁵

So fasst Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger diese Thesen prägnant zusammen und verweist auf die Bedeutung und Macht des Blickes während des Filmschauens.

Laura Mulvey thematisiert einen heteronormativen, männlichen Betrachterblick in „Visual Pleasure and Narrative Cinema“:

The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspects. [...] The human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world.²⁶

Blick kann also als Instrument genutzt werden, einen Körper oder eine Person zu objektivieren. Aus der Position eines (männlichen) Voyeurs betrachtet der *male gaze* entsprechend den (weiblichen) Körper als Objekt, den er sich über den Blick aneignen kann. Obgleich diese Geschlechterzuschreibungen nicht mehr zwingend als sexuellidentitäre Kategorien verstanden werden dürfen, definieren sie Machtstrukturen, denen das filmische Subjekt unterliegt.²⁷ Das *gaze*-Konzept findet sich als *female gaze* sogar ganz explizit in den gewählten Beispielen. In *The Danish Girl* thematisiert Protagonistin Gerda den *female gaze* gegenüber einem männlichen Model:

²⁴ Vgl. Shaviro 1993: 1–82; siehe auch Fuery 2000: 6–23, 71–91; MacCormack 2008: 1–62.

²⁵ Stiglegger 2006: 21.

²⁶ Mulvey 1999: 137.

²⁷ Zum detaillierten Bildverständnis vgl. auch Stiglegger 2014: 153f. An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass die Arbeit mit Mulveys *male gaze*-Konzept einen reflektierten Umgang mit dem ursprünglichen Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ voraussetzt. Obgleich das Konzept an den Filmen des klassischen Hollywood entwickelt wurde, um die Männer- und Frauenrollen zu untersuchen, kann es – wie jedes theoretische Konzept – von diesem Kontext losgelöst, für andere filmische Analysen genutzt werden. *Gaze* muss daher stärker als Analysewerkzeug von Machtstrukturen oder, in Fuerys Sinne, von Beziehungen zwischen Betrachtenden und Betrachtetem und weniger als Tool zur Betrachtung von Geschlechterkategorien definiert werden. Auch eine weibliche Person kann sich ein Objekt durch ihren Blick aneignen und somit eine männliche Betrachterperspektive einnehmen.

Es ist schwer für einen Mann, sich dem Blick einer Frau unterzuordnen. Frauen sind das natürlich gewohnt, aber soll ein Mann sich dem Blick einer Frau unterordnen, verwirrt es ihn. Obwohl ich glaube, dass es bestimmt viel Vergnügen machen würde, wenn man darin eintaucht.²⁸

Der offenkundig verunsicherte Mann sitzt dabei auf einer aus Brettern gebauten Erhöhung, ihrem Blick ausgesetzt. Auch der Kamerablick unterstreicht dies: Immer wieder springt das Bild zwischen Totalen des männlichen Modells, Halbtotale von Gerdas Gesicht und Nahaufnahmen des männlichen Gesichts hin und her und schafft so die Illusion, Betrachtende sähen das männliche Objekt direkt aus Gerdas Blickwinkel. Mit einem Schnitt auf den sich im Raum befindenden Hund wird die Sequenz beendet. Gerda scheint den Hund zu betrachten und ruft „Sitz!“, worauf der zusammenzuckende, männliche Portraitierte gezeigt wird, der sich offenbar gleich dem Tier unterordnet und gehorcht.²⁹ Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Figuren, das das Konzept des *female gaze* auf die Leinwand bannt. Im Folgenden wird betrachtet, welche queeren Blickmomente dem heteronormativen *male* oder *female gaze* entgegenstehen und wie diese funktionieren.

Eine signifikante Sequenz für die erfolgreiche Etablierung eines performativ geschaffenen, queeren Blickes ist der Moment, als Einar sich erstmals offen als Lili Elbe identifiziert. Einar steht Modell für ein Portrait von Gerda.³⁰ Als das eigentliche Modell schließlich auftaucht, scheint es entzückt vom Anblick Einars mit Kleid und Strümpfen, überreicht einen Strauß Lilien mit den Worten „[V]on jetzt an nennen wir dich Lili!“³¹. Durch diesen Ausspruch wird Lili von der Persona, also der Maskerade, die zunächst nur für das Portrait zum Einsatz kam, zu einem sichtbaren Teil Einars Persönlichkeit. Sprachliche Sätze

sagen nicht nur etwas, sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen. Das heißt, sie sind selbstreferenziell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstruierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.³²

Der Kamerablick spiegelt zunächst Gerdas Blick, die ihr Modell anschaut. Er wird dann zu einem eigenständigen Blick, der zwischen Nahaufnahmen des Gesichts, Teilen des Körpers und Totalen der gesamten Situation hin- und herwechselt. Die Finger des Modells werden in Nahaufnahmen gezeigt, wie sie über den Saum des Kleides fahren. Die physische Körper- und Selbstwahrnehmung Einars*Lilis wird so visualisiert. Zuschauende nehmen das Geschehen wechselnd aus verschiedenen, figurengebundenen und -ungebundenen Perspektiven wahr, die miteinander verschmelzen. Der Kamerablick ist im Gegensatz zur Situation des *female gaze* im vorherigen Beispiel nicht an Gerda gebunden und somit auch von der subjektiven, aneignenden und unterwerfenden Konnotation befreit (vgl. Abb. 4).

²⁸ *The Danish Girl*: 00:06:00–00:06:53.

²⁹ Ebd.: 00:06:45–00:06:53.

³⁰ Ebd.: 00:11:15–00:13:50.

³¹ Ebd.: 00:12:45–00:13:45.

³² Fischer-Lichte 2004: 32.



Abb. 4: Lili Elbes erster Moment auf der Leinwand. Filmstill aus *The Danish Girl*

Es geht ab diesem Moment nicht mehr um das Aneignen eines Objektkörpers, wie von Mulvey beschrieben. Stattdessen wird Macht visualisiert, die nicht-normative sexuelle Identität und Selbstwahrnehmung zu befreien scheint. Sichtbar wird das in dem Moment, in dem sich Einar der eigenen Transgression bewusst wird.³³ Kleidung wird abgelegt, Einar steht nackt vor einem Spiegel und betrachtet den eigenen Körper – die Erkenntnis der eigenen Grenzüberschreitungen wird durch Nacktheit und Spiegel symbolisiert. Der Kamerablick folgt dem der Hauptfigur, die sich selbst wahrnimmt. Zuschauende sehen den nackten Körper aus wechselnden Perspektiven: Zum einen der figurengebundene Blick in den Spiegel auf das Selbst, zum anderen eine nicht-figurengebundene Perspektive, die sowohl Nahaufnahmen einzelner Körperteile als auch Halbtotale des gesamten Geschehens zeigt. Die Blickwinkel scheinen schließlich miteinander zu verschmelzen und es wird schwer zu differenzieren, was gerade aus welcher Perspektive betrachtet wird. Eine queererotische Aufladung entsteht, die ohne figuralen Gegenpart mit sich selbst verbleibt und dem von Jack Halberstam³⁴ als *transgender gaze* definierten Konzept entspricht. Die Schuss-Gegenschuss-Sequenz offenbart eine geschlechtliche (Selbst)Wahrnehmung, die geteilt aus mehreren Perspektiven erfolgt: „[T]he transgender gaze is constituted as a look divided within itself, a point of view that comes from (at least) two places at one.“³⁵ Die Macht dieses queeren Figurenblicks auf sich selbst wird durch den Spiegel zurückgeworfen und über den Bildkörper hinaus auf die Zuschauenden projiziert. Susan Stryker reflektiert dies im transsexuellen Körper selbst:

³³ *The Danish Girl*: 00:37:35–00:40:10; ähnlich in 00:56:00–00:58:00 zu beobachten.

³⁴ Laut vorliegender Quelle Judith Halberstam, im Folgenden jedoch nach selbstgewählter geschlechtlicher Zuordnung zitiert.

³⁵ Halberstam 2006: 279.

The transsexual body is an unnatural body. It is the product of medical science. It is a technological construction. It is flesh torn apart and sewn together again in a shape other than that in which it was born.³⁶

Wie schon angedeutet, steht diese blickdramaturgische Inszenierung konträr zu heteronormativen Blickregimen. Auffällig ist, dass sich der queere Blick innerhalb der im vorherigen Kapitel definierten innerfilmischen Schutzräume manifestiert,³⁷ der heteronormative meist außerhalb.³⁸ Die Differenz zwischen dem normierenden Machtsystem der filmischen Welt und dem ihm widerstrebenden Schutzraum wird damit erneut betont. Ähnliches lässt sich am Film *Mein Sommer mit Mario* feststellen, was im folgenden Kapitel näher ausgeführt wird.

3.2 *Mein Sommer mit Mario*

Mit dem intersexuellen Hauptcharakter greift dieser Film keine Trans*-Thematik auf, zeigt aber die Definitionsmacht der Medizin als normierende Instanz innerhalb der Gesellschaft. Der Plot wird aus Sicht der Grundschülerin Jorgelina erzählt, die ihre Ferien auf dem Land bei Marios Familie verbringt. Mario wurde mit dem Chromosomensatz XX geboren, bei der Geburt jedoch aufgrund einer vergrößerten Klitoris als Junge definiert. Immer wieder treten Unterleibsschmerzen und Blutungen auf, die darauf verweisen. Die Familie ignoriert die Situation aus Angst, Überforderung und Scham. Marios Eltern werden als unreflektiert, rückständig und an das lokale Dorfleben gebunden inszeniert. Mario selbst ahnt zwar was passiert und bindet sich offenbar regelmäßig den Oberkörper ab,³⁹ ist aber nicht aufgeklärt und selbstbewusst genug, um die Situation allein meistern zu können.

Interessant ist, dass der Kamerablick im gesamten Film fast vollkommen zurücktritt und die Kameraführung eine beobachtende Perspektive einnimmt. Es gibt wenig Dialog und umso mehr stumme Handlungen, die teils versteckt aus voyeuristisch anmutenden Blickwinkeln verfolgt werden. Sobald Verweise auf Marios Intersexualität auftauchen, tritt die Kamera so sehr zurück, dass sie sich fast zu verstecken scheint. So auch, als Mario mit Jorgelina am See liegt und nicht mit ihr baden möchte, um sich nicht ausziehen zu müssen.⁴⁰ Der Kamerablick nimmt wieder die Beobachterperspektive ein und verweilt in der Aufsicht über den auf

³⁶ Stryker 2006: 254.

³⁷ Siehe auch *The Danish Girl*: 00:23:15–00:25:00; 00:18:00–00:20:27; 01:06:00–01:12:12.

³⁸ Innerhalb der Blickdramaturgie und der gesamten Mise-en-scène unterscheiden sich Momente einer queeren Blickdramaturgie deutlich von einer heteronormativen: Die Inszenierung des Kusses zwischen Hans und Gerda (*The Danish Girl*: 01:12:30–01:13:17) spiegelt keinen queeren, sondern den von Mulvey als männlich definierten Blick. Die Begegnungen zwischen Henrik und Einar*Lili (ebd.: 00:30:00–00:34:00; 43:00:00–00:43:55) sind zwar homoerotisch aufgeladen, werden jedoch beendet, bevor eine queere Blickdramaturgie entsteht.

³⁹ Auch in solch intimen Momenten bleibt die Kamera auf Abstand und zeigt lediglich Marios Rücken, als traue sich ein*e unsichtbare*r Beobachter*in nicht näher; *Mein Sommer mit Mario*: 00:28:00–00:28:20; 00:33:20–00:33:33.

⁴⁰ Ebd.: 00:34:00–00:35:30.

dem Boden liegenden Protagonist*innen. Schatten der Bäume, unter denen sie liegen, fallen auf ihre Körper und schaffen eine gitterartige Abschirmung zur Kamera. Als Jorgelina nach dem Grund für Marios Verweigerung fragt, bekommt sie keine Antwort und die Situation bleibt unkommentiert. Diese Gestaltungsmittel ziehen sich durch den gesamten Film (vgl. Abb. 5).⁴¹



Abb. 5: Jorgelina und Mario am See, abgeschirmt durch die Schatten der Äste über ihnen. Filmstill aus *Mein Sommer mit Mario*

„Der Blick [...] steht zwischen dem Subjekt und dem Anderen, ist zugleich aber das Mittel, sich seines Gegenübers zu bemächtigen“⁴² – ein Vorgang, der hier durch visuelle Stilmittel erschwert wird. Der Schutzraum, der sich so etabliert, ist visueller Natur und nicht in die Diegese eingebunden. Dennoch schafft er zusätzliche Distanz und lässt den Hauptcharakter, der ohnehin kaum spricht, noch entfernter und verschlossener erscheinen. Jorgelina hat zwar eine diffuse Ahnung von Marios geschlechtlicher Liminalität, ist aber zu jung, deren Bedeutung tatsächlich zu begreifen. Sie kann sich daher ebenfalls innerhalb dieser Schutzräume aufhalten und dem Betrachter*innenblick entziehen.

Als ihr Vater, der Arzt ist, ihr Marios Intersexualität erklärt, hält sie sich in kindlicher Ablehnung die Ohren zu, damit die Wahrheit nicht die Realität zwischen ihr und

⁴¹ Gegen Ende des Films, als Jorgelina Mario erstmals die Brustbinde abnimmt und beide schwimmen gehen, sind es die Reflexionen des Wassers, die beide, in einer Totalen, zusätzlich abschirmen. Im Wasser sind es dann wieder Blätter und Äste; *Mein Sommer mit Mario*: 00:01:20. Als die Kinder durch das Gelände streifen, verdecken Gräser und Büsche das Bild und stehen zwischen Kamerablick und Protagonist*innen; ebd.: 01:04:30 und 00:36:00. Dies verweist ebenfalls auf das „Androgyne Unsagbare“, das im vorherigen Kapitel mit Graubner zitiert wurde.

⁴² Stiglegger 2006: 21.

ihrem vermeintlichen Freund verändern kann.⁴³ Sie stellt die neutrale Macht der Akzeptanz dar, die ausgleichend gegenüber Marios Umwelt wirkt und hat als einzige Person Zugang zu den visuellen Schutzräumen. Nachdem ihr Vater Mario untersucht hat,⁴⁴ sucht er das Gespräch mit Marios Mutter. Hier ist der Kamerablick auf die Sprechenden gerichtet, in einer Halbnahen, ohne dass etwas die Sicht beeinträchtigt. Die Realität außerhalb des Schutzraumes wirkt im Gegensatz zu den verkündeten Sequenzen zwischen Mario und Jorgelina unverschleiert, klar und hart. Dies entspricht den festen Strukturen der Deutungsmacht der Medizin und ihrer normierenden Wirkung, die im Film explizit thematisiert werden: Den Eltern liegen Untersuchungsergebnisse einer Klinik vor, die Marios Intersexualität bestätigen und eine Therapie anraten, um seine Geschlechtsorgane anzugleichen. Eine Akzeptanz seines Zustandes scheint keine Option. Entsprechend heißt es in Studien zum Umgang mit Intersexualität:

Da die Medizin als hegemoniale Interpretationsmacht immer noch die vorherrschende Instanz ist, die intersexuellen Menschen und/oder deren Eltern den intersexuellen Körper deutet, ist die Einordnung als mangelhaft oder fehlerhaft meist die Erste.⁴⁵

Selbst nach einer eindeutigen Rechtsprechung⁴⁶ scheint es immer noch undenkbar, eine Stigmatisierung betroffener Personen zu umgehen, denn „die Nicht-Akzeptanz von Intersexualität stellt für die Medizin eine Legitimierung geschlechtsnormierender Eingriffe dar.“⁴⁷ Medizinisch wird als ‚Lösungsversuch‘ für dieses ‚Problem‘ angestrebt, Intersexualität als ‚Krankheit‘ oder ‚Fehlbildung‘ zu akzeptieren,⁴⁸ die nicht zwingend normiert werden muss, aber dennoch negativ konnotiert bleibt.

Mein Sommer mit Mario inszeniert diese (Deutungs-)Macht innerhalb des medizinischen Diskurses. „Die Vorstellung, daß es eine ›Wahrheit‹ des Sexus geben könne, wie Foucault ironisch behauptet, wird gerade durch die Regulierungsverfahren erzeugt, die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen“⁴⁹, gibt Butler zu bedenken. Ähnliches stellt auch Claudia Lang in ihrer Studie heraus. Ein Teil des Problems liegt innerhalb der hegemonialen, diskursiv normierenden Macht der Medizin:

⁴³ *Mein Sommer mit Mario*: 01:04:20–00:01:05.

⁴⁴ Ebd.: 00:56:48–00:58:00.

⁴⁵ Lang 2006: 144.

⁴⁶ Ein Beschluss des Bundesverfassungsgerichts vom 10.10.2017 gewährleistet, dass es neben ‚ohne Angaben‘, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ den weiteren positiven Geschlechtseintrag ‚divers‘ im Personenstandsgesetz und Geburtsregister geben muss; vgl. Bundesverfassungsgericht 2017. Dies wurde 2018 per Gesetzesentwurf beschlossen und trat zum Jahresende 2018 in Kraft; vgl. BMI 2018.

⁴⁷ Lang 2006: 295.

⁴⁸ Vgl. ebd.: 66.

⁴⁹ Butler 2012: 38.

Die Medizin stellt den hegemonialen Diskurs auf Körper allgemein und den intersexuellen Körper im Besonderen dar. Sie besitzt die Definitionsmacht und – bislang – das Deutungsmonopol über Körper zwischen den beiden Geschlechtern.⁵⁰

Der Film fungiert hier, fast in Kracauers Sinne⁵¹, als Spiegel der Gesellschaft und kann daher auch Veränderungen innerhalb der Gesellschaft evozieren.

4. Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sowohl Mise-en-scène als auch filmischer Blick als Instrumente des Widerstands gegen normative Strukturen fungieren können. Die Mise-en-scène schafft durch die herausgearbeiteten Stilmittel einen deutlich abgegrenzten Raum, der als Schutzraum funktioniert. Innerhalb dieses Raumes kann jegliche geschlechtliche Grenzüberschreitung stattfinden. In *The Danish Girl* schaffen Kunst, künstlerischer Ausdruck und eine spezielle, kunstwerkbezogene Ästhetik diesen abgeschotteten Raum. In *Mein Leben in Rosarot* wird er durch kindliche Imagination eröffnet, die sich in bunten Farben und Musik ausdrückt. *Mein Sommer mit Mario* erzeugt ihn ausschließlich über Visualität und Kameraperspektive. Hier liegen Requisiten oder Teile der Kulisse zwischen Kamera und betrachtenden Personen, was Abschottung und Distanz evoziert.

Widerstand gegen normierende Kräfte der filmischen Welt außerhalb dieses Raumes wird außerdem durch den filmischen Blick geschaffen. Der „Blick erweist sich dabei als Macht und Unterwerfung zugleich“⁵², wie auch die Inszenierung des *female gaze* in *The Danish Girl* zeigt. Blick kann objektivieren und unterwerfen, aber auch von vorhandenen Strukturen befreien. Der nicht-heteronormative Kamerablick, der am Beispiel des *transgender gaze* betrachtet wurde, befreit die Protagonist*innen von subjektiver, unterwerfender Betrachtung, kann sich jedoch nicht immer manifestieren.

Ein Auflösen des Schutzraumes und eine Überführung der sexuellen Differenz in die filmische Welt außerhalb von ihm finden in den betrachteten Beispielen nicht statt. Normbrüche werden stattdessen in das vordefinierte Machtgefüge eingebettet, indem die Schutzräume Teil der filmischen Diegese sind. So kann unter Umständen Gefahr bestehen, die normierenden Strukturen des Diskurses zu stützen. In allen Filmbeispielen geht es um die Existenz zweier Geschlechter, weiblich und männlich. Eine dritte, positive Option wird innerhalb der betrachteten filmischen Diegesen nicht thematisiert, Protagonist*innen treffen stets Entscheidungen innerhalb eines

⁵⁰ Lang 2006: 65.

⁵¹ Vgl. Kracauer 1985. Kracauer definiert Filme als materiale Ästhetik, die als Erweiterung der Fotografie eine Affinität zur sichtbaren Welt mitbringt. Filme, die ihrem Medium gerecht werden, enthüllen dabei alles Kleine, Zufällige, Unbeabsichtigte und Unbestimmte, das der menschlichen Wahrnehmung ohne filmisches Medium vorenthalten bleibt. Sie erretten damit die äußere Wirklichkeit.

⁵² Stiglegger 2006: 22.

binären Geschlechtersystems, jedoch nach eigenen Wünschen.⁵³ Leider scheint diese Selbstdefinition nur innerhalb der Schutzräume erfolgreich: Lili stirbt, bevor die Geschlechtsangleichung vollendet ist, Ludovic ist auf kindliche Fantasie angewiesen und Mario kann sich ebenfalls nicht gegen die Strukturen im Elternhaus durchsetzen. Dennoch sind solche Widerstände fähig, Räume zu erschaffen, die innerhalb und gegen normierende diegetische Realitäten um sie herum bestehen können. Durch sie werden alternative Ideen und Definitionen von Sexualität dargestellt, sodass ihnen eine hohe Wichtigkeit zukommt.

Literaturverzeichnis

- BMI (15.08.2018): „Entwurf eines Gesetzes zur Änderung des Personenstandsgesetzes. Kabinett beschließt Änderung des Personenstandsgesetzes“. *Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI)*. <https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/kurzmeldungen/DE/2018/08/geburtenregister.html> (16.02.2019).
- Bundesverfassungsgericht (08.11.2017): „Personenstandsrecht muss weiteren positiven Geschlechtseintrag zulassen“. Pressemitteilung Nr. 95/2017, Beschluss vom 10.10.2017, <https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2017/bvg17-095.html> (03.08.2018).
- Butler, Judith (2014): *Körper von Gewicht*. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2012): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 16. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cuntz-Leng, Vera (2015): *Harry Potter Que(e)r*. Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2014): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. 20. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fuery, Patrick (2000): *New Developments in Film Theory*. New York: St. Martin's Press.
- Graubner, Hans-Joachim (1994): *Das Androgyne Unsagbare*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Halberstam, Jack (2006): „The transgender gaze in Boys Don't Cry“ In: Stacey, Jacky/Street Sarah (Hrsg.): *Queer screen. A screen reader*. New York: Routledge, S. 278–282.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lang, Claudia (2006): *Intersexualität*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- MacCormack, Patricia (2008): *Cinesexuality*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Mulvey, Laura (1999): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Brady, Leo/Cohen, Marshall (Hrsg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, S. 133–144.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stiglegger, Marcus (2014): *Verdichtungen*. Hagen-Berchum: Eisenhut Verlag.

⁵³ Dies ist auf viele Spielfilme zu beziehen, die sich mit Queer-, Intersex- und Trans*-Themen befassen. Oft wird von einer bipolaren Geschlechtermatrix ausgegangen, in der weitere Optionen nicht denkbar erscheinen. Im Gegensatz dazu scheinen Dokumentationen zu stehen, bei denen es häufig um genau dieses „Dazwischen“ oder „Weder-Noch“ zu gehen scheint. Beispiele sind hier *Gendernauts – eine Reise durch das Land der Neuen Geschlechter* (1999) und *Tintenfischalarm* (2006).

- Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Stryker, Susan (2006): „My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. Performing Transgender Rage“. In: Dies. (Hrsg.): *The Transgender Reader*. New York/London: Routledge, S. 244–256.

Medienverzeichnis

- Gendernauts – eine Reise durch das Land der Neuen Geschlechter*. D 1999, Monika Treut, 86 Min.
- Mein Leben in Rosarot (Ma vie en rose)*. FR 1997, Alain Berliner, 85 Min.
- Mein Sommer mit Mario (El último verano de la boyita)*. AR 2009, Julia Solomonoff, 90 Min.
- The Danish Girl*. USA 2015, Tom Hooper, 120 Min.
- Tintenfischalarm*. AUT 2006, Elisabeth Scharang, 107 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Einars Naturgemälde. Filmstill aus *The Danish Girl*: 00:01:35.
- Abbildung 2: Die Welt in Ludovics kindlicher Fantasie. Filmstill aus *Mein Leben in Rosarot*: 00:14:33.
- Abbildung 3: Ludovics Selbstbild als Mädchen. Filmstill aus *Mein Leben in Rosarot*: 00:17:30.
- Abbildung 4: Lili Elbes erster Moment auf der Leinwand. Filmstill aus *The Danish Girl*: 00:13:48.
- Abbildung 5: Jorgelina und Mario am See, abgeschirmt durch die Schatten der Äste über ihnen. Filmstill aus *Mein Sommer mit Mario*: 00:32:34.